



Variaciones sobre arte y sociedad

Una epistemología materialista desde W. Benjamin y
T.W. Adorno

Memoria para optar al título de Sociólogo

Andrés Fuentes Dettoni
Profesor guía: Darío Montero

Carrera y Departamento de Sociología
30/10/20

Índice

Introducción	6
Objetivos	19
Capítulo I: Arte y relaciones sociales de producción	20
1. Mediación simbólica de la producción.....	20
2. Autoconservación social y cultura.....	28
3. Arte y sociedad: festejo ritual, gasto improductivo, aparición	31
Recapitulación	42
Capítulo II: Sobre la técnica artística: ¿de qué producción se trata?	46
1. Técnica e historicidad de los sentidos	46
2. Techné y acción instrumental	49
3. El material artístico como historia sedimentada.....	53
Recapitulación	61
Capítulo III: Para una epistemología materialista del arte	63
1. Trabajo intelectual y abstracción	63
2. Mímesis, o del lenguaje de las cosas	74
3. Pensar por constelaciones, o el arte como historiografía inconsciente.....	86
Recapitulación	96
Capítulo IV: La obra de arte en el capitalismo: el caso de Baudelaire como inscripción de la objetividad histórico-social de la mercancía	101
1. Multitud	103
2. Temporalidad.....	107
3. Memoria	110
4. Valor de uso.....	115
V. Conclusiones	121
5. Bibliografía	129

Resumen

La presente investigación se centra en la revisión de los planteamientos sobre arte y sociedad en Benjamin y Adorno. Partiendo de la hipótesis sobre la fecundidad de los análisis de estos autores en cuanto a su capacidad para mostrar desde el arte los efectos que ciertas dinámicas propias del capitalismo producen en el campo de la constitución de las subjetividades y la experiencia, nos proponemos examinar algunos de los elementos a partir de los cuales es posible reconstruir en ellos una determinada epistemología del arte como objeto de interés para el análisis social e histórico. En particular, nos centraremos en desarrollar las posibles articulaciones de este análisis del arte con el pensamiento de Marx que recorre implícitamente a estas teorías, así como el modo en que estas premisas hipotéticamente compatibles con el pensamiento de Marx desembocarían en una construcción epistemológica que no violenta las particularidades de la experiencia estética. De este modo, esta investigación se propone como una alternativa, modesta y no exenta ella misma de problemas, a las aporías que la sociología del arte contemporánea razonablemente ha identificado en lo que refiere a la posibilidad de estudiar el objeto “obra de arte”.

Palabras clave: Estética – Epistemología del arte – Materialismo histórico – Constelaciones – Semejanzas – Mímesis- Historiografía inconsciente

Agradecimientos

A mi madre, por su fuerza y su apoyo incondicional

A mi padre, por su paciencia

A mis hermanos

A mis amigos y amigas

A los profesores Pablo Cottet y María Emilia Tijoux, por estar durante las primeras fases del proyecto.

A Darío Montero, por su atención y sus comentarios

A Camila, porque sin ella esta tesis no hubiera podido nunca dejar de escribirse

“Éstas son, pues, las cosas del amor en cuyo misterio también tú, Sócrates, tal vez podrías iniciarte. Pero en los ritos finales y suprema revelación, por cuya causa existen aquéllas, si se procede correctamente, no sé si serías capaz de iniciarte”

Diotima a Sócrates, *El banquete* (Platón)

“Nunca se ha comprendido todavía una verdadera obra de arte, sino cuando de modo ineluctable se la ha presentado como misterio. Ya que no de otro modo cabe definir ese objeto al que, en última instancia, el velo es esencial”

Walter Benjamin, ‘*Las afinidades electivas*’ de Goethe

“La llave que yo tengo puede abrir tan sólo el corazón de los extraños”

Charly García, *No me verás en el subte*

Introducción

Entre todo el azar de mi trayectoria como estudiante de sociología, hubo lecturas que me marcaron. No fue mi caso, y sin duda por defecto mío, el haber experimentado la fuerza de un encuentro en el trabajo con otros sujetos o comunidades, el haber encauzado mis energías en torno a alguna militancia política, haber encontrado un lugar en alguna organización o haberme especializado en algún “tema” de investigación. Pero también un libro, una página, un concepto o los ecos que despierta distraídamente una lectura en la memoria mientras se camina pueden ser objetos de experiencia y abrir senderos. Y mirado retrospectivamente, tal vez esta tesis sólo buscaba hacerle justicia a algunas de esas experiencias, intentar seguir hasta el final el hilo que de ellas se desprendía, adentrándome con pocas certezas en el laberinto que mis tanteos iban dibujando. No es mucho lo que se le promete al lector que se adentrará por estas a veces largas y tediosas páginas. Sin duda no he llegado, o no he querido llegar, al centro del laberinto. Pero creo tener la certeza al menos de que lo que aquí ha quedado registrado constituye una expresión bastante fidedigna de lo que durante mi proceso de estudiante se fue construyendo, sin buscarlo, como mi propia manera de entender y de experimentar la sociología.

En las páginas que siguen intentaré entonces justificar el problema del que me he ocupado, volver inteligible su formulación por medio de una descripción de los pasos que se me fueron dando. ¿Qué es lo que me parecía tan revelador, por ejemplo, de los análisis de Adorno sobre música y la modernidad capitalista, de los textos de Benjamin sobre la poesía de Baudelaire? ¿Qué es lo que podían tener en común con mi experiencia, por qué sentía que me permitían situarme desde un lugar discursivo, imaginativo y político que hasta entonces no había podido formular en palabras y que para mí no tenía nada que ver con la sociología ni la sociedad? Tan cierto como que estas preguntas -más bien inquietudes, balbuceos- me pareció que bastaban para orientar la construcción de una tesis de pregrado, es que su centro tendrá que quedar necesariamente sin respuesta, ya que coincide con el despliegue mismo de la vida: la intensidad que, así como he encontrado en otros lugares y momentos, encontré también en estas experiencias de lectura, va más allá de tal o cual formulación teórica, de este u otro autor, y el camino que abre no se deja aprehender más

que por los rastros de una errancia, de la cual esta tesis, con todas sus fallas, accidentes y, quizás, aciertos, forma parte.

Sobre los autores

La siguiente investigación se centra en la revisión de los planteamientos sobre estética de Theodor Adorno y Walter Benjamin. Hay un cierto grado de contingencia en el hecho de que esta tesis se trate de los planteamientos de estos dos autores, y no tan sólo de la propuesta de Benjamin o de Adorno por separado. La elección en principio obedeció tan sólo al contexto individual de la experiencia de lectura del autor de esta tesis, en donde el descubrimiento de ambos fue más o menos simultáneo, despertando un ámbito común de preguntas y resonancias. Sin embargo, y a pesar de que no existe, más allá de las mutuas referencias cruzadas y la vasta correspondencia sostenida por ambos¹, una obra en común, es posible encontrar una justificación a este ámbito común de problemas en diversos niveles.

Una primera aproximación a esto tiene que ver con la convergencia de ambos en un mismo contexto intelectual del período entreguerras europeo, marcado entre otras cosas por el fracaso de la revuelta socialista de 1919 en Alemania, la incipiente consolidación de una sociedad de masas, las rupturas con la tradición por parte de las vanguardias artísticas, las nuevas e inéditas transformaciones en la vida cotidiana producto de la técnica y, sobre todo, por el progresivo ascenso del fascismo. Sobre el suelo propiciado por dichos fenómenos es que, a partir de 1923, surge y se consolida el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, en el cual se desarrollará el programa de un materialismo interdisciplinar orientado, a diferencia del optimismo teórico de la revolución bolchevique triunfante, a una revisión del pensamiento de Marx y a un rescate de su potencial crítico² a la luz de las nuevas

¹ Ver *Correspondencia (1928-1940)*, publicado por Trotta (Madrid) en el 2008.

² Esta posición no era exclusiva del Instituto, sino compartida en el ambiente intelectual del Berlín, que los intelectuales de “Frankfurt” frecuentaban, de los años 20’, donde entre otros se destacaban Bloch, Kracauer y Brecht. Gran impulsor de este modo de abordar a Marx fue Lukács con su obra *Historia y conciencia de clase*

condiciones del capitalismo en Europa³. En torno a dicho instituto circularán tanto Adorno como Benjamin, aunque que este último con una posición bastante más marginal. Estas coordenadas intelectuales los sitúa a ambos como pensadores de una coyuntura específica, a saber: la de lo que podríamos denominar tentativamente una “primera crisis” sistemática de la modernidad como tal⁴, y por lo mismo, en lo que respecta a la tradición marxista, de uno de los primeros intentos sistemáticos por repensar el capitalismo a la luz de ciertas transformaciones y de ciertas aporías en las que había desembocado la praxis histórica.

Se trata, para el caso de ambos autores, de la común experiencia de una generación que, como escribió Benjamin al final de su vida, aprendió “que el capitalismo no morirá de muerte natural”⁵. Pero, además de esta común vinculación con el Instituto de Investigación Social y con cierto clima intelectual de la época, con el que postulamos no es posible dejar de dialogar mientras el capitalismo siga reproduciendo y profundizando sus dinámicas de manera cada vez más intensiva, hay un plano de convergencia que nos interesa más y es el que justifica esta investigación. Se trata en este caso de ciertos rasgos que son comunes al pensamiento de ambos autores, y que marcan una especificidad en relación a lo que se podría estudiar en otros teóricos vinculados a la Escuela de Frankfurt. Estos rasgos se encuentran en el modo que tienen ambos autores de utilizar el marxismo como método experimental para pensar los fenómenos “estéticos” en el capitalismo o, más aún, para pensar los procesos mismos del capitalismo, con todas sus tensiones y contradicciones, desde la estética. Se trata de un diálogo que no sólo se puede rastrear en la correspondencia común que ambos autores sostuvieron entre 1928 y 1940, donde se comunican sus intenciones teóricas y discuten los pormenores de sus planteamientos, sino de manera implícita en sus respectivos escritos. Esto último es válido sobre todo al momento de determinar la influencia del pensamiento de Benjamin en Adorno, en tanto casi todo lo escrito por este último luego de 1928 lleva, en palabras de Buck-Morss, “el sello del

(1923), donde se postulaba que el materialismo histórico, más que un dogma que postulara tesis inmutables, era un método crítico capaz de adaptarse a una realidad cambiante.

³ Para una revisión de la historia de la Escuela de Frankfurt, ver Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus

⁴ Peter Wagner (1997) habla en los mismos términos para referirse a la crisis de los proyectos de sociedad liberal tal como comenzó a vislumbrarse ya hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.

⁵ Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, konvoluto [X 11 a, 2]

lenguaje de Benjamin” (1981, p. 63). No sería posible, por tanto, aunque quisiéramos, explorar algunos detalles del pensamiento de Adorno sin aludir al mismo tiempo y con cierto detalle a Benjamin (un procedimiento inverso, por otro lado, nos llevaría a lugares que no están previstos en esta investigación).

Hay, entonces, no sólo una afinidad de contexto histórico y de posiciones teórico-políticas, por así decirlo, sino una afinidad incluso en el modo específico en que ambos autores abordan los fenómenos estéticos. Intentar un análisis del arte desde el marxismo era una práctica extendida en la época, y se pueden sin duda mencionar otros trabajos importantes como los de Brecht, Kracauer, Bloch, Lukács (y unas décadas después, la sociología de la literatura de Goldmann). Pero acá no importa sólo el *qué* del objeto que abordan, sino *cómo* lo hacen, y en esto consideramos que el pensamiento de Adorno y Benjamin posee especial interés. Se trata de un método que, desarrollado en primer lugar por Benjamin, Adorno denominará “micrológico”⁶, y Buck-Morss “fisiognómica” (1981, p. 346), mediante el cual los autores lograban en sus análisis conjugar elementos que remiten remiten, en el plano histórico-social, a algo que podría ser considerado como de elevada abstracción (la totalidad histórico-social del capitalismo, por ejemplo), con ciertas constelaciones que, en el plano de la experiencia, podría decirse que se dan en un nivel infra-sociológico, y que son los que vuelven inteligible arte como fenómeno “social”: rasgos de los objetos singulares, gestos, percepciones pasajeras y distraídas, asociaciones cuasi-oníricas, etc. Una primera articulación del problema, entonces, está dada por este modo hasta cierto punto compartido de abordar los fenómenos artísticos, en el cual está en juego, como veremos, una epistemología específica que nos interesará rescatar.

El problema del arte en sociología

En un primer momento de esta investigación, la intención era analizar producciones artísticas específicas, lograr -sin saber bien cómo- en obras que fueran de interés una

⁶ Respecto al pensamiento de Adorno, Honneth creará ver el intento por trazar una “fisonomía de la forma de vida capitalista”. Honneth, A. (2009). *Patologías de la Razón*. Buenos Aires: Katz

inmersión semejante a la que realizaban Adorno o Benjamin, las cuales resultaban tan reveladoras para el autor de esta tesis en términos histórico-sociales. Sin embargo, el obstáculo que no tardó en presentarse fue el de la justificación teórica y metodológica de un intento semejante. Por más que se creyera en este caso posible llevar a cabo dicha inmersión y análisis de manera fructífera, resultaba un problema no menor el hecho de que -salvo excepciones- la sociología del arte actual, casi por regla general, tendía a descartar la posibilidad de analizar las obras de arte, ya sea por considerarlo un error teórico o poco fiable metodológicamente. Ya la sola dificultad de tener que justificar, entonces, en un contexto semejante el intento de analizar una obra de arte sin que pareciera arbitrario o meramente “literario” o “metafórico”, nos llevó a desistir del intento y a desplazar el foco hacia un paso previo. Se hacía necesario dilucidar, con relativa minuciosidad, cuáles eran las premisas, los recursos teóricos y metodológicos puestos en juego en los análisis de Adorno o de Benjamin, frente a los cuales el autor de esta tesis sin duda podía intuir que había todo un sistema de relaciones operando, es decir, que no eran análisis meramente arbitrarios o caprichosos, pero que tampoco eran completamente claros, en parte por un estilo de escritura que, más que “abstracto”, suele ser *denso* y operar sin detenerse mucho en definiciones o en la explicitación de premisas.

Esta investigación está pensada por lo mismo como una contribución, parcial, modesta y no exenta ella misma de problemas, al campo de discusión de la sociología del arte. Interesa, sobre todo, revisar el estatuto epistemológico del objeto “arte” -o más general, de las prácticas y los objetos que circulan vinculados al rótulo “estética”- como objeto de interés histórico-social, tal como aparece en Adorno y en Benjamin. Sin pretender con esto ninguna originalidad o excepcionalidad -ya que la producción intelectual al respecto es demasiado extensa y constante como para hacerse cargo de todas sus variantes⁷-, el enfoque que acá se ensayará se opone a perspectivas como la de N. Heinich o la de H.S. Becker que tienden a ser hegemónicas dentro de las investigaciones sociológicas sobre arte. Se trata de perspectivas que se caracterizan por descartar desde un comienzo la posibilidad de abordar el objeto de la producción estética. Esto es visto, en el caso de Heinich, como un gesto de

⁷ Ver al respecto, por ejemplo, Facuse M. & Venegas, P. (2017). *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas*. Santiago: Ril editores

demarcación necesario para la sociología como disciplina, que debería como tal distinguirse claramente de la historia del arte y de la estética mediante la especificidad del método y de las técnicas de recolección de información: “la investigación empírica -a través de la estadística, la entrevista, la observación o el análisis pragmático de las acciones en situación- constituye al respecto una condición mínima de esta autonomía de la disciplina (2002, p. 104). Gracias a este firme enraizamiento en el uso de metodologías específicas, la disciplina se alivianaría “de la carga de tener que producir una «teoría de lo social» a partir del «arte» y, también de una «teoría del arte» a partir de lo «social»” (2002, p. 43), abandonando así los dos polos problemáticos entre los que oscilaría, según la autora, el tipo de análisis que ella caracteriza como pre-sociológico, a saber: la crítica como “desmitificación” de la obra, y la hermenéutica como “idealización” de la obra. De lo que se trataría para la autora, en cambio, es de describir “las operaciones que permiten que los actores excluyan o incluyan en la categoría «arte» y las justificaciones que dan para ello” (p. 95), no otorgando mayor importancia a lo “producido”, es decir, a las “obras de arte”, que a los “modos de recepción”, las “formas de reconocimiento” y “la condición de los productores” (p. 105).

Sin desconocer el avance que esto pueda representar en cuanto a la consolidación de una rama de estudios del arte específica desde la sociología, nos parece problemática la aparente neutralidad con que se pretende recortar el objeto de estudio para reducirla a ciertas operaciones supuestamente concretas. Esto es evidente en un autor como H.S. Becker que, al entender los “mundos del arte” como “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez los otros, definen como arte” (2008, p. 54), en cierto modo repite el gesto de la economía política clásica que, entendiendo su objeto de estudio como una “población” de “individuos”, no hace sino aferrarse según Marx a categorías abstractas que la propia sociedad burguesa produce (1968, p. 50) Esto también se puede afirmar del intento de la sociología por recortar el objeto de estudio según criterios de demarcación de la propia disciplina, por ejemplo el uso de ciertas metodologías, que, lejos de liberarse de componentes normativos e ideológicos, uno podría decir que no constituye tanto un

“progreso” intra-científico como una expresión de la división del trabajo en el capitalismo contemporáneo, con sus propios requerimientos ajenos a la científicidad⁸.

Frente a estas posiciones, el pensamiento de Adorno y Benjamin nos parece que abre ciertas posibilidades que divergen con las anteriores y que, a su vez, no coinciden con la caracterización que da Heinich de lo que habría sido el momento “pre-sociológico” del análisis del arte, centrado en el análisis de las obras. Es decir, intentaremos mostrar que en estos autores no se da ni una “idealización” de la obra ni una crítica “desmitificadora” de ésta, tratándose más bien de una singular operación que, al mismo tiempo que “des-esencializa” la obra de arte al comprenderla como algo que, no sólo en sus materiales y contenido, sino que en su *forma* en cuanto “arte” es producto de ciertas condiciones históricas y sociales, rescata por otro lado la especificidad y la singularidad de la experiencia estética no “en sí misma”, sino precisamente por la crítica inmanente a la dominación social (no meramente ideológica o discursiva) que desde ella se insinúa. Este modo de comprender la obra de arte, como iremos viendo a lo largo de la exposición de la investigación, articula diversos niveles, que van desde ciertas premisas teóricas sobre la sociedad (sin que estas redunden necesariamente en una “explicación” sociologista del arte) hasta ciertas consideraciones sobre el lenguaje y al modo en cómo es posible aprehender los elementos particulares y concretos de la obra de arte desde el pensamiento teórico-conceptual sin subsumirlos. Lejos entonces de reducir el análisis a uno de los dos polos señalados por Heinich, nos parece que vale la pena examinar el potencial de una perspectiva en la que, como sostiene Adorno, la inmersión en la obra de arte desde sí misma permitiría, al mismo tiempo, descubrir no una armonía perfecta, sino un “nexo de problemas” que da cuenta de los procesos sociales y las tensiones del mundo circundante que se han sedimentado en ella, así como el trabajo de la imaginación mediante la cual la obra de arte ensaya una salida singular ante dichos problemas (2004a, p. 537).

⁸ Ver la crítica a este respecto planteada por Horkheimer en su famoso texto “Teoría tradicional y teoría crítica”. Por ejemplo: “La ilusión de independencia que ofrecen procesos de trabajo cuyo cumplimiento, según se pretende, derivaría de la íntima esencia de su objeto, corresponde a la libertad aparente de los sujetos económicos dentro de la sociedad burguesa”. En Horkheimer, M. (2003). Teoría tradicional y teoría crítica. En *Teoría crítica*. Madrid: Amorrortu, p. 231

Hacia una estética materialista

Tal vez una de las cosas que más desconcierta en los análisis de estos autores es el modo en como la inmersión profunda en los detalles estéticos se conjuga con un análisis de los procesos sociales en términos afines al materialismo histórico de Marx. ¿Cómo entender esta alianza entre dos ámbitos de experiencia y pensamiento tan aparentemente dispares? ¿Hay en Marx elementos suficientes que permitan elaborar un pensamiento sobre estética? La última pregunta es tanto más relevante en cuanto que en estos análisis la relación entre las obras de arte y la sociedad comprendida en términos marxistas no se da en los términos tal vez más convencionales de ¿qué posición en la lucha de clases o qué interés de clase expresa determina obra?, sino en cuanto al lugar que determina obra artística ocupa *en* el proceso productivo de la sociedad. En otras palabras, las obras de arte son leídas acá como portadoras de huellas de una experiencia que remite no tanto, aunque esto también sin duda puede leerse, a un interés de clase o a una determinada “toma de posición” política, sino al modo en como se organiza el proceso de producción en sus niveles sociales, tecnológicos, simbólicos: ¿qué relación hay entre la organización industrial de la producción y la técnica compositiva en Beethoven? ¿De qué forma se expresa la crisis de las relaciones comunitarias tradicionales en la composición musical para orquesta? ¿Bajo qué constelaciones se puede leer la poesía de Baudelaire como una expresión de la crisis de las fuerzas productivas tradicionales, ligadas a la fecundidad de la naturaleza? ¿Qué relación hay entre la construcción de la poesía de este último y el plano de una ciudad?

Para ensayar una respuesta a estas y otras preguntas que se plantean cuando se leen los análisis de estos autores, consideramos que se hace necesario una revisión preliminar de algunas cuestiones en Marx. Si desde la sociología el uso de las categorías marxistas ha estado tradicionalmente vinculado más al análisis de los conflictos de clase y al estudio de las condiciones de trabajo de la clase obrera, aquí nos interesará más bien delimitar el lugar lógico a partir del cual, a partir del concepto marxiano de “producción” concebido sin duda de manera más amplia que el trabajo asalariado modernamente entendido, se volvería posible una vinculación del arte con la dinámica productiva de la sociedad tal como lo

hacen Adorno y Benjamin. Nos interesa, de este modo, también la posibilidad de rescatar cierto filo crítico de la teoría de Marx, la cual, debido a una comprobable tendencia a la heterogeneización, complejización y fragmentación de la clase obrera tradicional desde la década de los 70' en las sociedades capitalistas (Antunes, 2000), ha sido en una medida importante dejada de lado por parte de la teoría social al poner en duda la relevancia de la categoría “trabajo” en la constitución de sujetos sociales y en la definición de luchas políticas realmente emancipadora (Gorz 1989; Habermas, 1989; Offe, 1992). Ante un análisis que, hablando en términos generales, ha desplazado la atención más hacia lo distributivo que lo productivo en lo económico, o más hacia lo simbólico que hacia lo material en lo social, nos parece que análisis como los de Adorno o Benjamin pueden retomar desde otro ángulo ciertas aristas de la crítica marxiana del capitalismo sin por ello recaer en categorías o formas de análisis quizás razonablemente desplazadas.

Desde la vereda de los autores interesados en recuperar a Marx para pensar la sociedad contemporánea, se ha hecho hincapié justamente en algunas posibilidades de lectura, según las cuales para Marx nunca se trató de una glorificación del “trabajo” sino de una crítica del trabajo abstracto y la forma-valor, bajo la cual el análisis del fetichismo de la mercancía sigue teniendo plena vigencia (Jappe, 2016; Postone, 2006), o de que el concepto de producción siempre fue un concepto “meta-económico” que incluía las dimensiones subjetivas, políticas y comunicativas, por lo cual sería un concepto plenamente vigente para analizar la fase actual de un capitalismo “inmaterial” en donde el valor de uso de la mercancía producida sería la subjetividad misma y el tiempo de vida global (Lazaratto y Negri, 2001).

En cuanto a nosotros, por más que podamos estar de acuerdo con algunos aspectos de estas últimas lecturas, no nos interesa tanto llegar a una interpretación definitiva del concepto de “producción” en Marx como desarrollar, a partir de ciertas indicaciones que se pueden rastrear tanto en Adorno como en Benjamin, algunos elementos presentes en su teoría en la dirección de que se vuelvan inteligibles las conexiones con el fenómeno estético. En ese sentido, si para Marx la premisa de toda existencia humana y de toda historia es que los seres humanos se hallen “en condiciones de poder vivir” (Marx, 1974, p. 28) o, como

sostiene en *El Capital*, de que se trata en cuanto a la producción de una “necesidad natural y eterna de mediar el metabolismo que se da entre el hombre y a la naturaleza” (2008, p. 53), nos parece que de ello no se desprende necesariamente un productivismo “instrumental” o un economicismo como se le ha imputado (Habermas, 1989; Arendt, 1993). Es más, nos parece que, poniendo de relieve esta “necesidad natural y eterna” que habría determinado inconscientemente hasta ahora las sociedades *históricamente* existentes, Marx no sólo *no* se pronuncia de manera normativa sobre cómo debería ser la praxis en una sociedad emancipada⁹, sino que, precisamente porque intenta pensar la génesis real de los fenómenos “sociales” y “culturales” a partir de ciertos procesos materiales, ofrece de algún modo un camino para pensar de manera *dinámica* los fenómenos culturales y específicamente los artísticos: como fenómenos que, lejos de permanecer estáticamente opuestos a lo material en un dualismo rígido, surgen, se transforman y eventualmente desaparecen en el contexto de una vida humana determinada históricamente por la necesidad material de producir, adaptándose a dichos límites y al mismo tiempo tensionándolos desde adentro.

Estructura de la investigación

Si hubiera que aventurarse con una hipótesis respecto al lugar que ocuparía Marx en los análisis estéticos de Adorno y Benjamin, diríamos que es mediante las premisas de Marx sobre la constitución y la dinámica de las sociedades que estos autores lograrían articular sus análisis del arte como una *crítica inmanente de la estética*. Crítica, en la medida en que sería mediante el recurso a Marx que los autores podrían, a partir del arte, que en cuanto encuadrado en el marco de la forma “estética” pertenecería al plano de la *apariencia*, dilucidar o extraer a partir de dicha apariencia un cierto *contenido de experiencia*, el cual hundiría sus raíces en los procesos reales que determinan la vida de los seres humanos. Inmanente, en la medida en que dicho contenido de experiencia, vinculado a los modos

⁹ Así, Marx formula a veces la tarea del comunismo precisamente como la de abolir el “trabajo” en cuanto actividad diferenciada de una clase diferenciada, la “clase trabajadora” (1974, p. 81), y en los *Grundrisse* destacará que el reemplazo de trabajo vivo por medio de máquinas, lejos de constituir algo negativo, constituye una condición de la emancipación de la actividad humana, en la medida en que posibilitaría reducir al mínimo la cantidad de trabajo socialmente necesario para la reproducción social, permitiendo ampliar el tiempo para otros tipos de actividades “emancipadas” como la ciencia, el arte, etc. (2007, p. 224-229)

históricamente determinados mediante los cuales los seres humanos producen sus vidas, no sería en realidad un contenido “oculto” que reemplace a la apariencia estética, sino que coincidiría con ella y se manifestaría por medio de ella: no habría, en otras palabras, una experiencia de la “base” independiente y susceptible de aislarse del modo en como ella se manifiesta en la apariencia de la así llamada “superestructura”. De este modo, lo estético y las premisas de Marx se constituirían como los dos extremos de un arco mediante los cuales, como aparece sostenido en la correspondencia común de ambos autores¹⁰, se vuelve posible esbozar una “dialéctica” entre *mito* (arte/apariencia) e *historia* (materialismo histórico/contenido de experiencia)¹¹.

De este modo, y a partir de los elementos que hemos puesto en juego, nuestro propósito se ha ido perfilando como sigue: investigar, a partir de los análisis de Adorno y Benjamin y su capacidad para mostrar desde el arte los efectos que ciertas dinámicas propias del capitalismo producen en el campo de la constitución de las subjetividades y la experiencia, primero el lugar de Marx en dichas formas de análisis, esto es, cómo y de qué manera es posible darle un lugar al arte en el marco de las premisas de Marx, y segundo el modo en que dichas premisas hipotéticamente compatibles con el pensamiento de Marx desembocarían en una construcción epistemológica y metodológica que no violenta los contenidos de la experiencia artística.

El primer capítulo tiene como objetivo desarrollar la vinculación del arte con la premisa marxiana de los modos de producción, para lo cual seguimos una pista específica: tanto en Adorno como en Benjamin (Adorno, 1998; Benjamin, 2003), la obra de arte es remitida, de una manera que podríamos denominar “arqueológica-genealógica”, a la magia y el ritual. En otras palabras, intentaremos desarrollar la idea, sugerida y puesta en juego de diversas

¹⁰ Carta de Adorno a Benjamin, enviada el 18 de marzo de 1936. Ver Adorno & Benjamin (1998). Correspondencia (1928-1949). Editorial Trotta: Madrid. Volveremos sobre esto en el apartado 1 del cap. 1.

¹¹ No podremos en esta investigación delimitar y profundizar en las especificidades y las diferencias que hay en este punto entre ambos autores: en Adorno, esta “dialéctica” entre mito e historia pasaría más por la “dialéctica negativa” esbozada por el autor, mientras que en Benjamin, más ajeno a la matriz hegeliana de pensamiento, esta incorporación de Marx como elemento “crítico” de la apariencia estética se daría más a través de su intento tardío por traducir de manera secular y profana ciertos elementos de la tradición mesiánico-judía.

maneras por estos autores pero rara vez examinada y analizada de manera más minuciosa, de que el marco de lo que se podrían denominar las “relaciones de producción artística” estaría fundamentado en última instancia en el ritual. Para esto, nos serán de gran ayuda algunos desarrollos sobre el tema por parte de Marx en los *Grundrisse*, así como las elaboraciones llevadas a cabo a este respecto por Bolívar Echeverría, quien, más o menos contemporáneo de Habermas, desarrolla una relectura en clave “cultural” de Marx no sólo desde una perspectiva latinoamericana, sino que también recupera el filo de la primera escuela de Frankfurt a partir sus lecturas de Benjamin y Adorno.

El segundo capítulo desarrolla la premisa marxiana de la producción en su dimensión, por así decirlo, “tecnológica”. La producción transforma la naturaleza, y la naturaleza habitada por los seres humanos es una naturaleza, tanto “subjetiva” como “objetiva”, desde siempre modificada. En este contexto, interesa concebir el arte como parte de dicha naturaleza modificada históricamente. ¿De qué naturaleza se trata? O en otras palabras, ¿cómo se conforma el “material” artístico? ¿cuál es su técnica? Tanto en Adorno (2006) como en Benjamin (1934), es de vital importancia analizar el arte como un hecho técnico: en la técnica artística, la expresión y el proceso histórico-social sedimentado tienden a coincidir, y de este modo la oposición entre “forma” y “contenido”, o como diría Heinrich, entre los polos del “arte” y de lo “social”, se neutraliza. Revisar algunos elementos de esta técnica y de este material artístico que es a la vez “historia sedimentada” es entonces el objetivo de este capítulo, para lo cual intentaremos replantear el tema de la “instrumentalidad” en Marx a partir de ciertas consideraciones sobre la técnica artesanal o *techné*.

El tercer capítulo se centra en los planteamientos epistemológicos y metodológicos de los autores estudiados con el propósito de poder presentar una alternativa capaz de hacerse cargo, si es que somos optimistas, o al menos de darle una vuelta, a las aporías que la sociología contemporánea ha identificado con justa razón al momento de abordar el objeto de estudio “arte”. Por otro lado, las premisas desarrolladas en los capítulos 1 y 2 desembocan aquí en una construcción epistemológica que, por un lado, critica la abstracción conceptual como forma de reproducción en el plano cognitivo de una totalidad de dominio social sobre la naturaleza, y por otro intenta recuperar en el plano de la

representación teórica y del ámbito empírico los componentes “mágicos”, “arcaicos” y “miméticos” propios de la experiencia artística (pero no sólo de ésta).

El cuarto capítulo, por último, intenta ejemplificar lo desarrollado en los tres capítulos anteriores por medio de un examen de algunos aspectos que nos parecen destacables del análisis de Baudelaire llevado a cabo por Benjamin, particularmente el modo en que su poesía registraría cierta catástrofe de la experiencia impulsada por el capitalismo.

Objetivos

Objetivo general

Identificar y desarrollar los elementos que, en las teorías de Adorno y Benjamin, fundamentarían desde un punto de vista histórico-social y epistemológico las relaciones entre arte y sociedad.

Objetivos específicos

- 1) Problematizar las posibilidades y los límites del pensamiento de Marx en lo que refiere a una reflexión sobre la cultura y la estética desde el materialismo-histórico.
- 2) Identificar en las teorías de Adorno y Benjamin los elementos que puedan servir de base a una epistemología materialista del objeto “arte”.
- 3) Mostrar el modo en que los autores trabajan sobre fenómenos estéticos para comprender procesos histórico-sociales desencadenados por el modo de producción capitalista.

Capítulo I: Arte y relaciones sociales de producción

1. Mediación simbólica de la producción

Producción “en general” y producción determinada en el marco de un “todo concreto ya dado”

Sin duda adoptar el enfoque de Marx significa, al menos, asumir la premisa de que toda sociedad se estructura en torno al modo mediante el cual se lleva a cabo en ella el proceso de apropiación de la naturaleza. Pero la “producción” no es en Marx una categoría simple y abstracta: no se trata sólo de que toda producción suponga siempre la preexistencia de una sociedad y de unas fuerzas productivas ya desarrolladas, sino que estas mismas determinaciones generales “no son más que esos momentos abstractos que no permiten comprender ningún nivel histórico concreto de la producción” (2007, p. 8). Por lo mismo, el análisis materialista sólo puede darse en el marco de “un todo concreto, viviente, ya dado” (p. 22), del cual los elementos simples y diferenciados son sólo el *resultado* de un largo y complejo proceso histórico: así, categorías abstractas como las de “trabajo” o “valor de cambio” sin duda expresan, dirá Marx, una relación válida para todas las formas de sociedad pre-existentes, pero en ese grado de abstracción sólo tienen plena validez, si no se quieren pasar por alto diferencias esenciales, en el marco de la sociedad moderna (p. 26). Esta concepción resulta de extraordinaria importancia para estudiar no sólo de manera diferenciada las formaciones sociales precapitalistas, sino para comprender a partir de ellas la génesis de la cultura y el arte no como simples entidades “superestructurales” causadas por una “base” exterior y desde siempre diferenciada, sino como configuraciones específicas en el marco complejo de un “todo concreto viviente y ya dado”, y más allá del cual el pensamiento no puede remontarse hacia una causa inicial simple.

Y es que quizás nada resulta más instructivo para intentar pensar el lugar de la cultura y el arte en las relaciones sociales de producción que el propio modo en cómo Marx aborda las formaciones sociales precapitalistas en los Grundrisse. En sus análisis, se puede observar cómo se trata de determinar en cada caso los “presupuestos naturales” en los que la

producción se encuentra *siempre ya* incrustada, sin poder diferenciarse realmente de ellos: la comunidad, el clan, la familia, la tierra, por ejemplo, y con ello todas las entidades divinas que suelen corresponderles, no son en las diversas formaciones que preceden al capitalismo simples elementos que se “añaden” a una base económica ya constituida, sino que son ellos mismos, en todos sus detalles, las mediaciones concretas que constituyen al proceso de producción en un momento dado. Es más, estas “condiciones originales de la producción” (p. 86), como las llama Marx, no han sido ellas mismas producidas: aparecen respecto al trabajo como sus “supuestos naturales o divinos” (p. 69), y de ahí que el ser humano se relacione con ellas tal como se relaciona con su propio cuerpo, esto es, como “presupuestos naturales de sí mismo” (p. 81). Resulta claro como aquí el esquema de causalidad lineal entre base y superestructura, concebida tanto en términos lógicos como temporales, resulta completamente inoperativa. Y es que, sea cual sea la época histórica a la que uno se remonte, nunca nos toparemos con un “momento inicial” en el que, “primero”, los seres humanos instituyeron una “base económica” para satisfacer sus necesidades “materiales” y “después” se dedicaron a hacer cultura: lo que tenemos siempre es un proceso de producción que se lleva a cabo *en medio y a través de* los “presupuestos naturales” de un modo de vida *ya dado*, entre los cuales se incluyen por cierto entidades que se podrían identificar con el plano “cultural” (el parentesco, la comunidad y sus símbolos, la tierra divinizada, etc.)¹².

“Forma social-natural”

¹² De algún modo, la premisa planteada en términos abstractos de que la producción económica constituye la “causa” de las relaciones sociales y de la cultura, sigue una estructura teológica idéntica a la de concebir a Dios como causa primera del hombre y la naturaleza, como se ha sugerido (Agamben, 2007), y el mismo Marx ha formulado tempranamente su crítica a esta forma de pensamiento: “no debes fijarte tan sólo en un aspecto, el progreso infinito; y preguntar sucesivamente: ¿Quién engendró a mi padre? ¿Quién engendró a su abuelo?, etc. Debes fijarte también en el movimiento circular, sensiblemente visible en aquel progreso, en el cual el hombre se repite a sí mismo en la procreación, es decir, el hombre se mantiene siempre como sujeto. Tú contestarás, sin embargo: le concedo este movimiento circular, concédeme tú el progreso que me empuja cada vez más lejos, hasta que pregunto, ¿quién ha engendrado el primer hombre y la naturaleza en general? Sólo puedo responder: tu pregunta misma es un producto de la abstracción. Pregúntate cómo has llegado a esa pregunta: pregúntate si tu pregunta no proviene de un punto de vista al que no puedo responder porque es absurdo. Pregúntate si ese progreso existe como tal para un pensamiento racional. Preguntante si cuando preguntas por la creación del hombre y de la naturaleza haces abstracción del hombre y de la naturaleza. Los supones como no existentes y quieres que se te los pruebe como existentes (...)” (p. 154-155)

Este tratamiento de las relaciones de producción en Marx encuentra eco en los planteamientos de diversos autores. Podemos mencionar por ejemplo la idea de una “economía de los bienes simbólicos” que Bourdieu extrae de sus etnografías en Cabilia (1997), o las investigaciones del antropólogo M. Salins, quien concluye a partir de un extenso estudio sobre las alianzas políticas y la reciprocidad entre unidades domésticas de grupos cazadores y recolectores, que “lo que para la sabiduría heredada son condiciones «antieconómicas» o «exógenas», constituyen, en la realidad primitiva, la organización misma de la economía” (p. 1983, 203). Siguiendo la misma dirección, nos resultan particularmente útiles los planteamientos de Bolívar Echeverría en torno a la “forma social-natural”, término a veces que designa en los Grundrisse de Marx precisamente el carácter específico de la producción basada en “presupuestos naturales” de las formaciones sociales precapitalistas, orientada a al valor de uso y a la reproducción de la sociedad como “totalidad cualitativa” (1984, p. 34). Esto significa para el autor que en la forma social-natural, el proceso de producción nunca es simplemente producción material, sino también y en la misma medida producción de una forma específica de socialidad en sus diversos niveles: tanto en la forma de los objetos y el modo de consumirlos, como en los medios técnicos y en las relaciones que determinan el modo de producir, la reproducción de la materialidad “animal” depende en este nivel, y es hasta cierto punto sólo el soporte, de la reproducción de una figura concreta de sociedad y de semiosis. Esto es así hasta tal punto que Echeverría afirmará que no se trata sólo de que a la producción/consumo de objetos se le “añada” aquí una dimensión semiótica y social, sino que “entre el proceso de producción/consumo de objetos prácticos y el proceso de producción/consumo de significaciones hay una identidad esencial” (2010, p. 85).

Es posible establecer, de acuerdo con lo anterior, que en las formaciones sociales precapitalistas, la dimensión que de manera provisoria podemos denominar como “cultural”, “simbólica” o “semiótica”, no sólo es, desde el punto de vista histórico-concreto en que ella se da, irreductible a una causa puramente “económica” o “material”, sino que, y de un modo que aún tendremos que precisar más, ésta juega de diversas maneras un rol determinante en el proceso global de reproducción social. Y es que si la producción presupone, en un determinado momento, la división del trabajo y las relaciones de

“reciprocidad” que se dan al interior de la unidad doméstica, la pertenencia “natural” de los individuos a una entidad comunitaria o incluso la pertenencia “natural” de la misma entidad comunitaria a un territorio habitado por determinados espíritus, resulta importante para la realización del proceso productivo no sólo la existencia de dichas entidades, sino también los mecanismos de reproducción simbólica (alianzas políticas, ofrendas, festividades y ceremonias, etc.) mediante los cuales dichas entidades se dan una existencia en primer lugar en la experiencia concreta de los individuos. Esto concuerda con la tesis de Godelier, que explica el predominio del parentesco y de las relaciones que él denomina “político-religiosas”¹³ en las sociedades premodernas precisamente por la capacidad que tienen de operar a la vez como “relaciones de producción”, como “marco y sostén social del proceso de apropiación de la naturaleza” (1989, p. 40). Se podría afirmar que incluso en sociedades donde la reproducción se lleva a cabo en gran parte gracias a la esclavitud o la servidumbre, el “trabajo” no existe sino como “presupuesto natural” o “condición inorgánica” de la producción bajo la forma naturalizada del esclavo o del siervo (Marx, 2007, p. 86), y por lo mismo la producción “en cuanto tal” sigue estando subsumida en las relaciones políticas, domésticas, jurídicas y/o religiosas que definen las relaciones de servidumbre en un determinado momento histórico.

Arte como sedimento de la praxis ritual

El lugar que en las formaciones precapitalistas ocupan las relaciones “político-religiosas”, y con ellas el plano “simbólico”, “semiótico” o “cultural” como algo tiende a predominar sobre lo meramente “material”, sirve de modelo para pensar el lugar de la praxis que hoy

¹³ Un ejemplo de esta dimensión “político-religiosa” se puede encontrar en el análisis que Godelier realiza de los ritos de iniciación en la sociedad de los Baruya (cazadores, Nueva Guinea): las relaciones que estos ritos ponen de manifiesto son “«Religiosas», porque en el curso de las iniciaciones los dioses, los espíritus de la naturaleza y los ancestros están presentes y cooperan con los detentores de los objetos sagrados para iniciar a las nuevas generaciones”, y la vez “«Políticas», porque los ritos imponen y legitiman un régimen de poder, un orden en el seno de la sociedad que reserva el gobierno a los hombres” (2010, p. 18). Por lo tanto, se trata de relaciones en donde, de diversos modos, y a pesar de las múltiples tensiones que se puedan presentar, lo político y lo religioso no se encuentran plenamente diferenciados.

entendemos como “artística” en las relaciones sociales de producción. Como han sostenido tanto Adorno como Benjamin, el “arte” constituye un resultado histórico y diferenciado de un ámbito que en otras sociedades y épocas históricas perteneció por entero a las prácticas mágico-rituales, y de algún modo u otro conserva siempre en sí las huellas de dicho estrato, al que cada producción “artística” le debe, por lo pronto y en primer lugar, su carácter “único” que la diferencia de otros objetos u acontecimientos en cuanto “obra” o “performance” singular. Al respecto sostendrá Adorno que la obra de arte “posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana” (1998, p. 73), o de manera más enfática, afirmará Benjamin:

“El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición. Y esta tradición, por cierto, es ella misma algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante. Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sino embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura. El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: el valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual. Esto puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un rito secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza” (2003, p. 49-50)

Con esto queda establecido que el lugar de la praxis artística en las relaciones de producción hay que pensarlo, en primer lugar, a partir del *modelo de la función ritual*: del lugar que ésta práctica ocupa en la reproducción de las relaciones “político-religiosas” y, con ello, de la sociedad en su conjunto como totalidad simbólica en el marco de la “forma social-natural” de producción. Esto no significa, como iremos viendo, que este marco ritual,

originalmente función de la reproducción de la sociedad como entidad “político-religiosa”, no admita otras mediaciones sociales de la producción estética, como la inmediatamente “económica” que Adorno analiza y critica en su conocido texto sobre la industria cultural (1998), o una, por ejemplo, de tipo “burocrático-estatal” (piénsese en las censuras de la URSS, o en la lógica actual de los fondos concursables). Tampoco significa que este marco ritual no pueda adquirir diversas configuraciones a lo largo del tiempo (no es lo mismo hacer música para una misa medieval, para la corte del rey, para un teatro burgués o para el contexto de movilización política de la Nueva Canción Chilena en los 60’), o incluso que no pueda él mismo ser desplazado a la larga como marco de integración social de los elementos “estéticos” primarios (las imágenes, la sensibilidad, los afectos, etc.), como pareciera indicar el diagnóstico benjaminiano, que aquí sólo podremos tratar tangencialmente, sobre el lugar del arte a propósito de las profundas transformaciones desencadenadas en el plano de la técnica por el modo de producción capitalista (2003). No se trata, entonces, para una perspectiva que, siguiendo a Adorno, intenta pensar el arte como “algo devenido” (2004, p. 38), de agotar su definición en lo que sería su génesis histórica, sino de comprender esta última como uno de los momentos que componen la “constelación históricamente cambiante” de su concepto (p 21.): tan importante como lo que el arte “alguna vez fue”, es la legitimidad que esto puede o no adquirir “por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizás pueda ser” (p. 21).

No obstante, y a pesar de no agotar su definición, la constelación histórica del ritual sigue siendo un estrato fundamental a la hora de comprender el *proceso acumulado* que la praxis artística lleva consigo, prefigurando no sólo los materiales con los que esta trabaja, sino su *forma* misma en cuanto actividad productora de “obras”, esto es, objetos provistos de una cierta “unicidad” y que se presentan como objetos separados en un contexto que guarda conexión con el culto. Incluso en un contexto como el de hoy, donde tanto desde el llamado “arte contemporáneo” como desde la pluralidad de prácticas y usos que proliferan en un contexto de nuevas tecnologías y autogestión el estatuto del arte como “obra” ha sido puesto radicalmente en cuestión, este estrato ritual sigue siendo fundamental para comprender no sólo el carácter inmediato de estas transformaciones, sino también cuáles

son los estratos profundos de la “forma social-natural” que se remecen o sobreviven de manera inconsciente con ellas¹⁴.

El Marx de Adorno y Benjamin: dialéctica entre mito e historia

Así, y por lo pronto, la remisión del arte a este estrato profundo de la forma social-natural que es la praxis ritual nos permitirá adelantar una hipótesis, que iremos profundizando en lo sucesivo: que en las imágenes, procedimientos, signos, etc., desplegados por el ritual, y luego reelaborados en el marco del arte, lo que está en juego es una esfera que, de acuerdo a la lectura del materialismo histórico de Marx que aquí queremos proponer, pertenece por entero, tal como el proceso de desarrollo de las formaciones económico-sociales, al ámbito de la *historia natural*. Esto no significa una simple reducción naturalista de lo histórico, sino un cuestionamiento de la distinción misma entre historia y naturaleza, que deben ser pensados en realidad como los extremos opuestos de una única línea o corriente sumamente tensa.

Es Adorno mismo el que ha planteado de este modo, ya en una conferencia temprana de 1932, e inspirado por lo demás en la lectura de los escritos tempranos de Benjamin¹⁵, su propia “interpretación de ciertos elementos fundamentales de la dialéctica materialista” (1991, p. 134): a saber, un planteamiento que busca realizar “en sí mismo la unidad concreta de naturaleza e historia”, captando al “ser histórico como ser natural en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórica”, y a la vez “a la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí mismo hasta lo más hondo

¹⁴ En ese sentido, resulta interesante por ejemplo la tesis de G. Agamben de que el arte contemporáneo, a pesar de cuestionar el estatuto de obra y de perseguir otras configuraciones como la “performance”, sigue reproduciendo, por ejemplo mediante su estrecha vinculación con el dispositivo “museo”, un modo de proceder que encuentra su paradigma en la liturgia cristiana, concebida inicialmente por los sacerdotes medievales como un acto que no “representa” simplemente el acontecimiento salvífico, sino que *efectúa* su presencia mediante una operación que funciona *ex opere operato*, es decir, “por el mismo hecho de ser cumplida en aquel momento y en aquel lugar, independiente de las cualidades morales del celebrante” (2019, p. 18)

¹⁵ Fundamentalmente, Adorno se inspira por un lado en la caracterización que hace Benjamin en “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” (2006) de la obra de arte como algo que surge del fondo caótico vivo del mito, y por otro, en la conceptualización de la alegoría en “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán” (2006) como una forma de leer la naturaleza en la historia y la historia en la naturaleza a partir de las figuras de la ruina y el cadáver

como naturaleza” (p. 118-119)¹⁶. La “naturaleza” es entendida aquí por Adorno no al modo de las ciencias naturales, sino como lo *mítico* en el sentido de “lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta a la historia humana y aparece en ella como Ser dado de antemano” (p. 103), y uno podría pensar que es precisamente en esos términos como se podría concebir el pensamiento de Marx: como un planteamiento que, poniendo de relieve la “necesidad natural y eterna” de mediar el intercambio metabólico, pretende disolver la dimensión de lo *siempre ya dado*, esto es, del *mito* -los “presupuestos naturales” de la producción y la coacción que esta misma ejerce como un “poder ciego” sobre los individuos- en la praxis histórica. Míticos, esto es, *siempre ya dados* y prácticamente indistinguibles de lo que ha sido hasta ahora para nosotros la “naturaleza”, son en ese sentido los materiales con los que trabajan la praxis ritual y el arte¹⁷, y de ahí que quizás pueda afirmarse que una de las contribuciones originales tanto de la teoría de Adorno como de Benjamin es la de plantear, a través de un examen atento de los fenómenos estéticos y las imágenes, la concepción marxiana de la historia en los términos de una “construcción dialéctica de la relación entre mito e historia” o una “autodisolución dialéctica del mito” (como aparece expresado en su correspondencia durante la década de los 30’¹⁸): en correspondencia con lo que el examen marxista de las formaciones precapitalistas sugiere, acá las imágenes y la praxis ritual/artística merecen un tratamiento diferenciado.

¹⁶ Del mismo modo, en sus notas preparatorias a los *Passagen-Werk*, Benjamin anotaba: “Ninguna categoría histórica sin sustancia natural; ninguna sustancia natural sin su filtro histórico” (Benjamin, 1972; en Buck-Morss, 2001, p. 77).

¹⁷ No se trata, como deja en claro Adorno en su ponencia de 1932, de que el arte tenga que aludir necesariamente a motivos mitológicos explícitos (como el uso que hace Wagner de la mitología germano-medieval), sino que ya en la dimensión crucial del arte que es la *apariencia* (*Schein*), por ejemplo, se reproduce un elemento propio del mito.

¹⁸ Carta de Adorno a Benjamin, enviada el 18 de marzo de 1936. Ver Adorno & Benjamin (1998). *Correspondencia (1928-1949)*. Editorial Trotta: Madrid

2. Autoconservación social y cultura

Valor de cambio como “forma general” del nexo social

Hasta ahora hemos afirmado el carácter determinante que tiene la producción, entendida como necesidad de mediar el intercambio metabólico con la naturaleza, precisando que este proceso se encuentra siempre mediado simbólicamente en las sociedades precapitalistas. Así, por ejemplo, sin dudas la esfera del intercambio mercantil conoce diversos grados de desarrollo con anterioridad al capitalismo, pero una esfera puramente “económica” sólo puede llegar a constituirse, y lo mismo el individuo “libre” que compra y vende mercancías o el sujeto que se define como “trabajador” en tanto vende su “fuerza de trabajo”, una vez que todos los presupuestos histórico-naturales de la producción (la tierra como condición natural de la producción y su correspondiente forma comunitaria de propiedad, las relaciones en las que el trabajador está en posesión de los instrumentos y de los medios de consumo para vivir como productor, etc.) han sido disueltos y reconfigurados como relación entre capital y trabajo (2007, p. 97). Y sin duda siempre han existido valores uso concretos producidos por actividades específicas (el albañil que construye casas, el agricultor que cultiva la tierra, etc.), pero el “trabajo en general” sólo llega a existir como tal en la “forma valor”: en el valor de cambio como expresión de la cantidad de “trabajo socialmente necesario” que cada mercancía contiene¹⁹. Pero incluso aquí, como se ha afirmado (Adorno, 1976; Jape, 2016; Postone, 2006), la producción no es simplemente “material”, sino que sigue estando mediada por un elemento “ideal” o “simbólico”: precisamente la *forma* de la mercancía mediante la cual los objetos *aparentan* “contener” en sí mismos una cierta cantidad de “valor” o de “trabajo socialmente necesario”.

El “fetichismo” de la mercancía, que para Marx constituye la “forma celular económica” (2010, p. 6) de la formación capitalista, entonces, no es un mero hecho de conciencia, sino que expresa él mismo un vínculo social: como dice Marx, se trata de “objetos físicamente

¹⁹ Marx no deja de subrayar el hecho de que los objetos, en cuanto mercancías, son indiferentes a sus formas corpóreas y sus cualidades concretas, ya que lo que los vuelve intercambiables entre sí es precisamente la reducción de los diversos tipos de trabajos socialmente necesarios contenidos en ellos a un “gasto de fuerza humana de trabajo en un sentido fisiológico”, a un “trabajo abstractamente humano” (2010, p. 57).

metafísicos” u “objetos sociales” (p. 38). Por lo mismo, la esfera del intercambio no es para la sociedad capitalista una dimensión meramente “económica”, sino su vínculo social constitutivo: el valor de cambio expresa el “nexo social” en cuanto “dependencia mutua y generalizada de los individuos recíprocamente indiferentes”, y por lo mismo en él “el carácter social de la actividad, así como la forma social del producto y la participación del individuo en la producción” se presentan como “algo ajeno y con carácter de cosa frente a los individuos” (2007, p. 84). De alguna manera, lo que el individuo tiene ante sí en el valor de cambio o el dinero es la *forma general*²⁰ del propio vínculo social que en otras sociedades aparecía revestido bajo la forma de vínculos personales de interdependencia, y de ahí que las relaciones mediadas por el valor de cambio y las relaciones precapitalistas sean hasta cierto punto mutuamente excluyentes, así como sus respectivos pesos relativos en una determinada formación social se encuentren en una relación de proporción inversa²¹.

Sociedad como nexo de autoconservación

El nexo social, latente en todas las formaciones precapitalistas, que el valor de cambio expresa de forma abstracta no es otro que el trabajo socialmente necesario para la reproducción. De esto se desprende que en Marx “sociedad” designa ante todo un nexo instituido -inconscientemente, podría agregarse- en función de la autoconservación, similar en esto al concepto de “sociedad” en Adorno por ejemplo, que “abarca precisamente la unidad de lo general y lo particular en la correlación total y autoreproductiva de los hombres” (1969, p. 37). Consideramos que esta posición, que se puede plasmar en la idea de que “la vida de los seres humanos ha estado determinada hasta ahora por relaciones sociales impuestas de manera externa por la necesidad productiva”, resulta útil para distinguir el concepto de arte y cultura que queremos elaborar de posiciones que tienden a sustantivar estas últimas esferas, concibiéndolas como autónomas y, por lo mismo, muchas veces de manera demasiado estática.

²⁰ Estas relaciones mediadas por el valor de cambio “son ante todo la elaboración del principio general de las relaciones de dependencia personales”, constituyen “la reducción de éstas a una forma general” (2007, p. 92)

²¹ “Cuanto menor es la fuerza social del medio de cambio, cuando más está ligado todavía a la naturaleza del producto inmediato del trabajo y a las necesidades de aquellos que intercambian, tanto mayor debe ser la fuerza de la comunidad que vincula a los individuos, la relación patriarcal, la comunidad antigua, el feudalismo y la corporación” (2007, p. 85)

Como lo muestra la concepción que hemos expuesto de Bolívar Echeverría a propósito de la “forma social-natural”, pensar los fenómenos culturales y/o estéticos teniendo lugar al interior de un nexo social de autoconservación que define la totalidad autoreproductiva de los seres humanos no significa, necesariamente, pensarlos bajo el modelo de relación causal entre “base” y “superestructura”: si en las formaciones precapitalistas las relaciones “político-religiosas” y la reproducción simbólica son inherentes al proceso de reproducción material de la sociedad (así como en el capitalismo lo es la mediación simbólica de “grado cero” del valor de cambio como expresión del “trabajo social abstracto”), la determinación social de los fenómenos “culturales” al interior de una totalidad constituida en función de la necesidad de autoconservación posee una complejidad que no es reducible a una causalidad simple y lineal²². Por el contrario, si nos interesa poner en conexión los fenómenos culturales con el proceso de reproducción “material” de la sociedad no es para reducirlos a este último de manera unilateral, sino para concebirlos de manera dinámica, esto es, como sugería ya Marx en la cuarta tesis sobre Feuerbach, como producto de “la contradicción de esta base terrenal consigo misma”. De este modo, en la cultura también se expresarían, como nos parece que muestran los enfoques de Benjamin y Adorno, las tensiones de una totalidad social que, impuesta rígidamente sobre los vivientes humanos por la necesidad de autoconservación, estaría en contradicción consigo misma, así como las fuerzas excluidas que presionan desde adentro para ir más allá de la estrechez de dichos límites. Por lo mismo, nos parece que el horizonte tanto teórico como práctico de una concepción de este tipo sería, como sostenía enfáticamente Marx en sus primeros escritos y como recuerda Jape (2008) pensar, más que en las relaciones entre una “base” y una “superestructura” como entidades independientes, en la praxis unitaria que se ha escindido en esos dos polos. En última instancia, como sostiene Adorno, habría un horizonte en Marx que apuntaría

²² Un modo de entender esta determinación compleja la ofrece, por más que no estemos de acuerdo con la totalidad de su pensamiento, Althusser con su concepto de “sobredeterminación”, esto es, de una situación en donde la “acumulación de determinaciones eficaces” en la superestructura no es algo accidental, sino que es inherente a la complejidad misma de la estructura que causa la determinación del todo y que sólo se deja aprehender en sus efectos (1968). Por otro lado, Benjamin en su proyecto de una historia materialista del siglo XIX sustituirá el modelo de relación causal entre base y superestructura por el de “expresión”, en donde la superestructura “expresa” determinados contenidos de la base del mismo modo que en los sueños se “expresa” la digestión del estómago, de un modo que no es el reflejo ni la relación causal simple.

utópicamente, pero también críticamente, “más allá de la dicotomía de materialismo e idealismo” (1976, p. 207).

3. Arte y sociedad: festejo ritual, gasto improductivo, aparición

Festejo ritual y reproducción del nexo de autoconservación

Para dar cuenta de lo anterior, intentaremos observar más de cerca el lugar que ocuparían, como paradigma de lo que modernamente entendemos como “arte”, las ceremonias y festejos rituales en el ciclo global de producción y consumo mediante el cual se reproduce, en el marco de autoconservación de la “forma social-natural”, la totalidad del mundo del valor de uso. Si el proceso de reproducción material implica en este marco, como hemos afirmado siguiendo a Echeverría, la reproducción de una figura concreta de socialidad y semiosis, la esfera del ritual y del culto está orientada sobre todo a asegurar la consistencia de esta última, posibilitando como ha sostenido Durkheim que la comunidad se actualice en el plano simbólico mediante su proyección en determinadas representaciones colectivas consideradas sagradas (Durkheim, 1982). En los términos planteados por Echeverría, quien postula una identidad entre el proceso global de producción/consumo de objetos y el proceso de comunicación tal como ha sido elaborado por Jakobson, la ceremonia ritual condensa en el marco de la forma social-natural la dimensión *metalingüística* del proceso (2010, p. 83-84), en la medida en que en ella se pone en juego ante todo la posibilidad de actualizar o de poner en cuestión la consistencia misma del *código* que, en su forma concreta, determina como subcodificación particular el *modo singular* que tiene cada formación social de apropiarse de lo Otro (la “naturaleza”, etc.), apropiación que, según la doble modalidad de producción de objetos prácticos y significaciones, sería a la vez semiótica y técnico/instrumental (p. 89).

Para poder realizar esto, la esfera de la ceremonia ritual se constituye como una instancia que aloja en sí dos tendencias de algún modo contradictorias. Por un lado, la actualización del código que mediante diversos procedimientos el ritual pone en escena tiene la función de reafirmar un modo específico de socialización constituido el marco de la

autoconservación. Esto no sólo implica el hecho, sin duda no menor, de que mediante la proyección de determinadas representaciones sagradas se afirme a la vez un determinado orden social estructurado jerárquicamente, en el que predomina el interés de determinados grupos/clases sociales²³, etc., sino también una suerte de “violencia originaria” que estaría a la base de la propia conformación de la sociedad en torno a la praxis ritual. Para que sea posible llevar a cabo el proceso de reproducción material mediante la reproducción de una forma concreta de socialidad en todos sus niveles, sostiene Echeverría, es necesario que en algún punto el sustrato “animal” de la vida humana sea “abolido y conservado”, esto es, refuncionalizado de manera radical para los fines de la reproducción social en un plano de absoluta *discontinuidad* con el anterior como lo son el lenguaje y la significación: de este modo, al reafirmar una determinada forma de socialidad mediante la actualización del código heredado en su nivel metalingüístico, la praxis ritual no hace más que trazar constantemente los límites entre:

“aquello de la animalidad humana que recibió efectivamente un sentido humano, aquello que es considerado parte constitutiva de la forma de la socialidad del sujeto, y aquello que quedó fuera, que fue rechazado, que no fue funcionalizado en el proceso de la reproducción social y, por tanto, fue reprimido.” (2010, p. 157)

De lo anterior queda claro cómo la praxis ritual no es la mera expresión de una esfera “cultural”, sino un momento decisivo en la constitución del proceso de reproducción social, determinando mediante la conservación de un determinado “código semiótico” un modo específico de apropiación de la naturaleza tanto interna como externa. Este lugar de la praxis ritual en el proceso de reproducción social es un claro ejemplo de lo que Benjamin denominará “primera técnica” o también “primera naturaleza”, esto es, una articulación de las relaciones entre humanidad y naturaleza en función de la dominación de la segunda por

²³ Ver, por ejemplo, la lectura que Adorno y Horkheimer hacen de Durkheim en este punto: “Los procesos naturales, eternamente iguales y recurrentes, son inculcados a los súbditos, bien por tribus extranjeras, bien por las propias camarillas dirigentes, como ritmo de trabajo al compás de las porras y el garrote, que resuena en todo tambor bárbaro, en todo ritual monótono. Los símbolos toman el aspecto de fetiches. Su contenido, la repetición de la naturaleza, se revela a continuación siempre como la permanencia, por ellos representada, de la coacción social.” (1998, p. 75)

medio de la *apariencia*, y cuyo límite y paradigma es el sacrificio humano²⁴. Es este marco, constitutivo de la “forma social-natural”, lo que explica que en esta última la determinación productivista de las relaciones sociales no implique en modo alguno una alusión directa a la “economía” o el “trabajo” como esferas separadas: esta determinación se expresa, más bien, en la sacralización y ritualización de ciertos contenidos simbólicos, síntoma de la “impotencia” en que esta forma “está para fomentar el momento autocrítico de su semiosis”, momento que cada comunidad por consiguiente “reprime en la medida de lo posible” puesto que “la debilitaría en su guerra a muerte con lo Otro (con la “Naturaleza”)” (Echeverría, 2010, p. 123). Esto será puesto de relieve también por Adorno en la “Dialéctica de la Ilustración”, afirmando que los ritos, que de este modo participan en la “racionalidad de autoconservación” con vistas a la dominación de la naturaleza, reflejan el elemento coactivo de la autoconservación en cuanto su verdadero contenido y significado sería “la naturaleza que se repite” (1998, p. 71), elevándose en ellos “el curso natural” a “norma que exige sumisión” (p. 75).

Más allá de la autoconservación: gasto improductivo, mana, liminalidad

Esta capacidad del ritual de poner determinadas representaciones y símbolos al servicio de la autoconservación de la totalidad social, sin embargo, sólo es posible porque en él la sociedad es capaz de experimentar un cierto límite. La actualización del código semiótico vigente sólo es posible en la medida en que el orden que este código instaure sea capaz de hacer experiencia del *caos* que lo precede para volver a surgir de él. Como afirma Echeverría, la ceremonia ritual constituye, respecto a la rutina habitual, una “ruptura” que “destruye y reconstruye en el plano de la imaginación todo el edificio del valor de uso”, impugnando y ratificando “en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del

²⁴ Más adelante tendremos la ocasión de desarrollar mejor el tratamiento benjaminiano del problema de la técnica. Por lo pronto, baste indicar que a esta “primera técnica”, basada en la captura de la apariencia, Benjamin opone el desarrollo, contemporáneo pero sólo visible paulatinamente hasta manifestarse con claridad en la modernidad, de una “segunda técnica” y una “segunda naturaleza”, basada en el experimento y el juego (2003). Si la modernidad no ha aprovechado el potencial emancipador de esta segunda técnica, es porque ella sigue encadenada en el marco de las relaciones de producción capitalista a la primera técnica y a una apropiación de la naturaleza que tiene como paradigma el sacrificio.

mundo de la vida” (2010, p. 179). Por lo mismo, en ella se ponen en juego elementos que exceden el plano de la mera autoconservación.

Esto último se expresa en diversos niveles. En un nivel económico, se da lo que podríamos denominar siguiendo a Bataille (1933) un “gasto improductivo” de las energías y los recursos: si se consumen alimentos y bebidas durante una festividad, no es simplemente para satisfacer el hambre y la sed; si el cuerpo pone en movimiento sus fuerzas, por ejemplo mediante la danza o la gestualidad dramática, no es para realizar algún objetivo práctico; si se fabrican objetos, se hace en orden a exhibirlos o a dilapidarlos sin tener en consideración su utilidad productiva²⁵. En un nivel semiótico, los objetos, las personas y las acciones son portadores de una particular eficacia simbólica, de la que suelen carecer en situaciones ordinarias: el “mana”, nombre que recibe en algunas culturas polinésicas aquella “fuerza especial” atribuida a las cosas, y a partir del cual elabora Mauss su teoría sobre la magia (1978). En los términos planteados por Levi-Strauss (1979), el “mana” remite a “significantes flotantes” de “valor simbólico cero”, cuya función semántica en cualquier sistema es precisamente la de permitir que se ejerza la significación y el pensamiento simbólico, cubriendo la brecha estructural entre el significante y el exceso de significados que es posible atribuirle en cada ocasión. Es significativo que, tal como estos “significantes flotantes” no son ajenos al proceso de significación lingüística sino que constituyen más bien su “grado cero”, de algún modo el “gasto improductivo” no es simplemente ajeno al “valor de uso”, sino más bien el “grado cero” en que el “uso” se desliga de cualquier “valor práctico” específico: como si al proceso de producción/consumo de objetos y significaciones le fuera inherente para su *consumación como tal* su suspensión en el festejo ritual²⁶. Este “grado cero” puede rastrearse también, por último, en el nivel de

²⁵ En este punto estamos, a pesar del tono quizás un tanto idealista de su formulación, de acuerdo con Morandé, quien recurre a Bataille y también a Mauss para sostener, en contra de una “racionalidad desarrollista” que reduciría su análisis siempre a la “funcionalidad de las estructuras”, que en las sociedades precapitalistas “se trabaja para poder realizar la celebración ritual; se produce para que haya ofrendas disponibles a la consagración religiosa” (1987, p. 105).

²⁶ A esto pareciera aludir Echeverría cuando afirma que: “Tal vez lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser humano alcanza la percepción “verdadera” de la objetividad del objeto y la “vivencia” más radical de la subjetividad del sujeto. Parecería que, para estar plenamente en el mundo —para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto

las estructuras sociales, mediante lo que Turner ha identificado siguiendo a Van Gennep como la “fase liminal” inherente a todo proceso ritual. Turner distingue en el ritual dos momentos o “modelos de interacción humana” cuya dialéctica sería inherente a lo social como proceso: por un lado, estaría la sociedad como sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico, y por otro lado la *communitas* “sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada” (1988, p. 103). La fase liminal o de “umbral”, que designa en todo rito el tránsito desde un estado previo de la estructura social a otro posterior, implicaría siempre un contacto con este momento “anti-estructural” de la *communitas*, “sin el cual no podría existir ninguna sociedad” (p. 104): la inversión jerarquías entre amo y esclavo o el travestimiento de lo femenino y masculino, humano y animal en diversas festividades como las Saturnales o el carnaval medieval, la pobreza y humillación a la que se someten en algunos ritos los nuevos jefes de una tribu antes de asumir definitivamente su status, el “cuerpo de Cristo” que los creyentes se reparten en la misa católica o el alimento compartido por quienes se sientan en una misma mesa, son todos ejemplos de cómo diversas sociedades dan lugar, mediante diversas configuraciones rituales y de un modo absolutamente diverso también, a esta suerte de vínculo “genérico” que, por más fugaz, oculto o indiferenciado que sea, compartirían todos los individuos al interior de una estructura social jerárquica y segmentada.

El ritual como lugar de inscripción de contradicciones sociales

Estas tendencias contradictorias que conviven al interior de la praxis ritual permiten entender el hecho de que la “forma social-natural” no se instituye simplemente para satisfacer una necesidad de autoconservación, sino que, *en el marco impuesto por la coacción* de dicha necesidad, ella da lugar, de manera sin duda distorsionada y limitada, a lo que sería una praxis humana reconciliada, a una vida lo más plena y consumada posible

y para ganarse a sí mismo al ser puesto por el otro como objeto—, el ser humano de la historia que vivimos requiere de la experiencia de lo “sagrado” o, dicho en otros términos, del traslado al escenario de la imaginación, del “paso al otro lado de las cosas” (2010, p. 178)

en términos cualitativos²⁷. Como sostiene Echeverría, la “experiencia traumática” de la “constitución del cosmos a partir del caos” queda inscrita, mediante los símbolos míticos y rituales, en el código con un sentido ambivalente: también en ellos todo lo que ha sido negado por la determinación productivista presiona desde dentro de la forma para ir más allá, expresando la añoranza de un momento de refundación o reconfiguración de dicha forma social (2010, p. 157). Así, nuestra hipótesis es que la dimensión del ritual expresa *en su propio plano* las contradicciones inherentes a la constitución sacrificial de la forma social-natural y, *al mismo tiempo*, ofrece una solución *imaginaria* a dichas contradicciones: imaginaria pero *real*, esto es, inherente al modo en como la sociedad introyecta el “principio de realidad” impuesto por la producción²⁸. Hasta tal punto esta configuración, suplementaria e inestable, está a la base de lo que entendemos por “realidad”, que quizás la vida y el sentido humano sólo han sido posibles hasta ahora gracias a la función que según Geertz sería ante todo propia de los símbolos culturales/religiosos: establecer “la convicción de que los valores que uno mantiene se hallan conectados con la estructura inherente de la realidad” (1994, p. 27). Planteado en términos afines al marxismo, diremos siguiendo a Benjamin que la vida sólo ha sido posible hasta ahora porque todas las sociedades han *podido* imaginar, cada una a su modo, la *sociedad sin clases*²⁹: ella vive en

²⁷ En ese sentido, dirá Marx que muchas veces, precisamente porque en ellas la producción se orienta en la estrechez de su marco simbólico a la dimensión cualitativa del valor de uso y no al valor de cambio, las sociedades premodernas pueden aparecer muchas veces más “ricas” que la sociedad moderna: “Por eso, la concepción antigua según la cual el hombre, cualquiera que sea la limitada determinación nacional, religiosa o política en que se presente, aparece siempre, igualmente, como objetivo de la producción, parece muy excelsa frente al mundo moderno donde la producción aparece como objetivo del hombre y la riqueza como objetivo de la producción. Pero, in fact, si se despoja la riqueza de su limitada forma burguesa, ¿qué es la riqueza sino la universalidad de las necesidades, capacidades, goces, fuerzas productivas, etc. , de los individuos, creada en el intercambio universal? (...) Por eso el infantil mundo antiguo aparece, por un lado, como superior. Por otro lado, lo es en todo aquello en que se busque configuración cerrada, forma y limitación dada. Es satisfacción desde un punto de vista limitado, mientras que el mundo moderno deja insatisfecho o allí donde aparece satisfecho consigo mismo es *vulgar*” (2009, p. 86-87)

²⁸ Hasta donde alcanzamos a entender, esta relativa autonomía que atribuimos a lo imaginario coincide con los planteamientos de Castoriadis (2007) sobre un imaginario social instituyente.

²⁹ Esta idea la desarrolla Benjamin sobre todo a propósito de las imágenes onírico-desiderativas de la modernidad capitalista: “Estas imágenes son imágenes de deseo, y en estas el colectivo busca tanto superar como transfigurar lo inacabado del producto social así como las carencias del orden social de producción (...) En el sueño en que a cada época se le presenta ante los ojos la siguiente [*esto es, la de los nuevos medios de producción*], aparece esta última enlazada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases.” (2012, p. 47). Esto se puede aplicar a otras sociedades en la medida en que, para Benjamin, la validez del pensamiento de Marx radicaría en su capacidad de *traducción*, en un plano materialista, de una esfera que, hasta entonces, había estado reservada al ámbito del mito y la religión: “en la representación de la sociedad sin clases, Marx ha secularizado la representación del tiempo mesiánico (...) La sociedad sin clases no es la

las fechas del culto festivo, que no son “fechas históricas” sino de la “proto-historia” (2012, p. 224), una proto-historia que no remite tanto a una datación cronológica específica como a una memoria de las posibilidades que no han sido consumadas y que permanecen latentes en la experiencia de los pueblos.

Arte como despliegue de las contradicciones sociales inherentes al ritual

Llegados a este punto, es posible entender el arte como un lugar de contradicciones sociales homólogas a las que tienen lugar en el ritual. Como ya hemos afirmado, y siguiendo en esto a Adorno y Benjamin, hay que pensar la historia acumulada del arte como un largo proceso de diferenciación respecto de las prácticas culturales, sin llegar nunca a separarse del todo de ellas. Esto se expresa en diversos niveles. En su constitución como una esfera autónoma desde la modernidad, el arte no sólo hereda materiales que, si bien sumamente heterogéneos en lo que respecta a su configuración técnica (danza, música, relatos, mímicas, plástica, etc.) tienen todos en común el hecho de haber servido al culto, sino que también hereda el *a priori* de la apariencia socialmente necesaria. Y esto se da tanto en el sentido ideológico de ser un momento afirmativo de la totalidad de autoconservación³⁰, como en el sentido utópico de la reconciliación de sujeto y objeto, individuo y sociedad, naturaleza y cultura, etc., en la imagen³¹. La operación que la praxis ritual llevaba a cabo permitiendo, al mismo tiempo, la imposición del nexo social de autoconservación sobre los individuos particulares y una experiencia de virtual reconciliación con lo que dichos

meta final del progreso en la historia, sino su interrupción tantas veces fallida, y por fin llevada a efecto” (2009, p. 58). El ideal mesiánico de traducción de Benjamin, lejos de reducir la multiplicidad cultural a un “universalismo judeo-cristiano” abstracto, posee un potencial aún por explorar: hay tantas historias como lenguas existen, y la “historia universal” no consistiría en el “esperanto” que ella es hoy, sino en la relación que cada una de estas lenguas guarda, en su propia particularidad, con lo que sería el equivalente lingüístico de la “sociedad sin clases”: la “lengua pura” como “lo mentado común a todas las lenguas”, que “no quiere decir ya nada y no expresa ya nada” (2010, p. 81). Por supuesto, se trata aquí de una mención sumaria, con el fin de aclarar ciertos puntos, de temas que no pueden desarrollarse más en el marco de esta investigación.

³⁰ “La aprioridad de lo afirmativo es el lado oscuro ideológico del arte”. (Adorno, 2004, p. 266). En la misma dirección: “Formalmente, con independencia de lo que digan, [*las obras de arte*] son ideología en tanto que ponen a priori lo espiritual como algo independiente y superior respecto de las condiciones de su producción material” (2004, p. 372)

³¹ “Utopía es cada obra de arte en la medida en que anticipa mediante su forma lo que finalmente ella misma sería, y esto coincide con la exigencia de anular el hechizo de la mismidad que el sujeto difunde”, (p. 180.) En ese sentido, Adorno también habla de “la utopía siempre quebradiza de la reconciliación en la imagen” (p. 266)

individuos han tenido que reprimir, el arte busca repetirla en cada obra, pero ya no “desde arriba” sino desde el sujeto o individuo singular. Esto es posible en términos sociales porque, como ha sostenido Adorno, el sujeto individual sólo se constituye y escapa a la constitución sacrificial de lo social a condición de introyectar en sí mismo el sacrificio (1998, p. 106): la individuación que disuelve los vínculos sociales tradicionales constituye, como Marx ya sabía, el principio de *socialización* mismo de la modernidad capitalista (2009). Ya en la tragedia griega, por ejemplo, y de la cual se podría según Adorno “inferir la idea de autonomía estética” (2004, p. 17), es posible observar cómo se abre una brecha entre el mito y el *agón* mudo del héroe trágico sacrificado (Benjamin, 2006), brecha que coincide con la consolidación de la *polis* como un espacio común de disputa agonal entre individuos³².

La obra de arte como “mónada sin ventanas”

Por lo mismo, lejos de constituir una “expresión” de la “interioridad” del individuo frente a la “exterioridad” social, el arte constituye en sí mismo una configuración específica del ser social en su totalidad: la de la “forma social-natural” individuada, o mejor dicho, actualizada en un marco donde el individuo constituye, *en cuanto individuo*, una instancia mediadora de la reproducción social. En estricto rigor, la “forma social-natural” es ya una individuación concreta en el sentido de que su código semiótico/instrumental es siempre una subcodificación específica generada por acontecimientos históricos singulares y desarrollada a lo largo de los años por seres humanos también singulares: pero mientras aquí tiende a primar en la actualización del código la repetición por parte de cada nueva generación de los patrones previamente objetivados en el ritual³³ (una repetición que sin duda admite variaciones individuales y espontáneas, pero en las que el ritmo de las

³² En ese sentido, destaca Patocka la transformación radical que suponen la filosofía, el arte y la política en la Grecia antigua, posibilitando la apertura de la polis frente a un mundo mítico hechizado en el círculo de labor forzada y celebración orgiástica (2016, p. 150)

³³ En ese sentido, dirá Levi-Strauss que el sistema mítico-ritual tiene como función transformar los acontecimientos en estructuras (1997). Lejos de ser sociedades “sin historia”, las sociedades donde predomina el ritual serían “sociedades frías”, esto es, simplemente sociedades en donde la dimensión diacrónica del acontecimiento, inherente a la experiencia humana, tiende a subordinarse a la dimensión sincrónica de la estructura.

transformaciones desencadenadas sigue siendo muy lento), en el arte la actualización del código colectivo en cuanto tal está abierta a la capacidad de cada individuo para reconstruirlo y transformarlo a partir de las modificaciones que introduce su propia experiencia singular³⁴.

Es posible entender esto, como lo hace Adorno, en los términos de una “dialéctica” entre fuerzas productivas y relaciones de producción en un nivel “intraestético”, invadido por lo que sucede en el plano extra-estético³⁵. Latente ya en la tensión entre orden de autoconservación y caos que el ritual intenta conciliar, esta dialéctica conocería varios niveles. El marco general, correspondiente a lo que podríamos entender como la relación más “invariable” del arte con lo social, remite a la introyección que ya hemos mencionado del sacrificio, lo que Adorno denomina la “ley formal” del arte³⁶: esta designa el modo en que, de manera siempre renovada, cada obra de arte se constituye como una esfera separada de la “realidad empírica” precisamente separando los contenidos en esta última de su “principio de realidad” -la institución sacrificial del nexo de autoconservación-, que incorpora como forma suya o *a priori* estético. Esto significa que el arte no tiene que asemejarse a la “realidad” en sus contenidos, pero sí igualarla en *densidad* (de lo contrario sería sólo una ensoñación privada, una evasión del mundo). Esta densidad es en principio la del festejo ritual, que contiene y consume en el plano *intensivo* de su realización todas las tensiones generadas por la presión de la autoconservación³⁷. Mediante esta densificación en el plano de la intensidad la obra de arte tiende hacia una constitución *monadológica*, capaz de reflejar en todos los detalles del proceso que ella ha objetivado lo que sucede en su

³⁴ Para Adorno, no es necesario que el arte aluda de manera directa a contenidos supuestamente “colectivos” (“el pueblo”, símbolos nacionales, etc.); más bien debe alcanzar lo colectivo por medio de su propia individuación: “la producción, al abandonarse a su materia, conduce en medio de la individuación extrema a algo general” (p. 278)

³⁵ “La fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción.” (Adorno, 2004, p. 26)

³⁶ “En las obras más auténticas, la autoridad que en otros tiempos las obras culturales debían ejercer sobre la gente se ha convertido en una ley formal inmanente” (Adorno, 2004. p. 47)

³⁷ Como ha sostenido también Echeverría, el sistema de las artes encontraría su unidad virtual en la totalidad del festejo ritual. Cada uno de los momentos y elementos del recinto y la consumación de este último contendrían el germen de desarrollo de una proto-forma artística (2010, p. 182)

exterior, pero “sin ventanas”³⁸. En el marco de dicha ley formal, el arte tiene la “libertad” de “deformar” los contenidos de la realidad empírica: el mundo social y la red de relaciones que constituyen la experiencia del artista entran en la obra, pero de una manera “no literal, sino modificada, recortada, borrosa” (Adorno, 2004, p. 481), mediante un procedimiento que Adorno reconoce análogo al “trabajo del sueño” freudiano, esto es, mediante mecanismos inconscientes de condensación (metonimia) y desplazamiento (metáfora) (Freud, 1991). Lo que de este modo la obra busca producir, en última instancia, es una apariencia, o más aún, una *aparición* análoga a la de las divinidades o las fuerzas invocadas en el rito³⁹: el estremecimiento del *mana*, la donación pura del acontecimiento renovado de sentido. Habría que precisar, por lo mismo, que las “fuerzas de producción estética”, en la medida en que “producen” como Adorno reconoce un objeto “separado de objetivos de acción” y optan, de este modo, “por una praxis más allá del trabajo” (2004, p. 36), son fuerzas que no se orientan al simple “valor de uso”, sino a un “gasto improductivo” análogo al de la praxis ritual (y, de manera homóloga, tampoco producen “significados”, sino que reelaboran la experiencia de los significantes de “grado cero” que están a la base del sentido). Por lo mismo, la experiencia del arte sería en su núcleo tan sólo un “estremecimiento” en el cual la subjetividad “se agita sin ser todavía” (p. 55), y va más allá del interés de autoconservación: se trataría del “modelo de un estado de la conciencia en el que el yo ya no tiene su felicidad en sus intereses, en su reproducción” (p. 524).

Este marco general de “ley formal” es un primer nivel que requeriría, como la “producción en general” en Marx, ser especificado en por un análisis de la situación histórico-concreta en que esta “dialéctica” se despliega en cada caso. A rasgos muy generales, el

³⁸ “El resultado del proceso y el proceso mismo detenido es la obra de arte. La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, una mónada: centro de fuerza y cosa a la vez. Las obras están cerradas unas frente a otras, son ciegas entre sí, y sin embargo representan lo que está fuera” (Adorno, 2004, p. 301). Ver también: “El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una «representación» de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, posee la misma esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla.” (p. 26).

³⁹ “Las obras de arte son epifanías neutralizadas y, de este modo, cambiadas cualitativamente. Así como las divinidades antiguas aparecen fugazmente (o al menos aparecieron tiempo atrás) en sus lugares de culto, esta aparición se ha convertido en la ley de la permanencia de las obras de arte a costa de la presencia física de lo que aparece.” (Adorno, 2004, p. 147)

“desencadenamiento” de las fuerzas “productivas” estéticas -las potencias sensibles, deseantes, lingüístico-expresivas, técnicas, etc., de las que dispone el sujeto- ha sido posibilitado en gran medida por factores “individuales” tanto en la cultura (el agón de los griegos, el cristianismo, etc.) como en la división del trabajo (la especialización artesanal), de modo tal que, aún en un marco tradicionalista donde los contenidos mítico-religiosos siguen teniendo peso, el código semiótico colectivo ha conocido reelaboraciones extremadamente diferenciadas mediante el arte: piénsese, por ejemplo, en “La Divina comedia” de Dante o en las obras musicales que Bach compuso en un marco ceremonial-religioso. Sin embargo, sería un error pensar que el individuo constituiría el “sustrato último” de esta tensión entre el nexo de autoconservación y la “otredad” reprimida que el ritual y luego el arte intentan conciliar: en la modernidad, en la misma medida en que el arte tiende a agudizar su antítesis respecto a un nexo social constituido ahora en términos puramente “económicos”, el individuo, que forma parte como tal de este nexo económico, tenderá a entrar en contradicción consigo mismo, como lo muestran los análisis de Adorno de la música atonal, o incluso a liberar fuerzas caóticas pre-individuales, como la pintura de Klee. Se podría sostener que el individuo es sólo la ocasión, el “trabajo vivo” se podría decir con Marx, que pone en marcha el proceso de transformación de unos materiales cuyo sustrato último es una experiencia potencialmente colectiva⁴⁰.

⁴⁰ “Ese conjunto de fuerzas insertadas en la obra de arte, en apariencia algo meramente subjetivo, es la presencia potencial de lo colectivo en la obra, de acuerdo con la medida de las fuerzas productivas disponibles” (Adorno, 2004a, p. 87)

Recapitulación

A modo de síntesis, podemos enunciar en forma de tesis algunos avances provisorios en nuestra investigación:

1. Abordar el arte desde la premisa histórico-materialista de Marx implica comprender el surgimiento y desarrollo de esta esfera diferenciada de la actividad humana en el marco de unas relaciones sociales históricamente determinadas por la necesidad de mediar el intercambio metabólico con la naturaleza.
2. Esto implica una concepción dinámica de los fenómenos “artísticos”, que pueden surgir en determinadas circunstancias históricas, cambiar su forma y su función a lo largo del tiempo e incluso eventualmente desaparecer como tales.
3. Para comprender el lugar de la dimensión artística o estética en las relaciones sociales de producción hay que dejar de lado el esquema rígido y dual de “base” y “superestructura”. Como lo muestra el propio análisis marxista de las formaciones sociales precapitalistas, en ellas las instituciones que podrían entenderse como “culturales” (el parentesco, los lazos comunitarios, el culto a entidades divinas, etc.) forman parte de la organización misma de la producción, y constituyen como tal unos “presupuestos naturales” de los que ésta sólo llegará, y nunca de manera completa y definitiva, a diferenciarse lenta y paulatinamente.
4. En el marco de esta producción mediada cultural o simbólicamente, la dimensión “estética” aparece incrustada ante todo en las prácticas de culto mágico o religioso, orientadas de diversas maneras a asegurar la reproducción de los “presupuestos naturales” (comunidad, divinidades naturales, ancestros familiares, etc.) de la producción en un plano simbólico. Lo que desde la modernidad entendemos como “arte”, recuerdan tanto Adorno como Benjamin, es un producto histórico diferenciado de estas prácticas de culto, que sigue conservando en diversos grados y

de manera más o menos latente las funciones y las contradicciones sociales de estas últimas.

5. Como ha mostrado Bolívar Echeverría, las prácticas de culto y de festejo ritual expresan en su propio ámbito la constitución antagónica de las relaciones de producción en las formaciones sociales precapitalistas. En cuanto cumplen la función de reproducir, en un nivel metalingüístico, la dimensión simbólica o semiótica inherente al proceso de apropiación de la naturaleza en dichas sociedades, las prácticas rituales reafirman los límites sociales (jerarquías, división del trabajo, represión instintiva, etc.) rígidamente impuestos por la necesidad de autoconservación. Por otro lado, estas prácticas intentan resolver, en el plano de la satisfacción imaginaria del deseo, las contradicciones sociales generadas por la misma formación social, dando lugar de diversas maneras (gasto improductivo, suspensión momentánea de las jerarquías y roles sociales, etc.) a lo que el nexo de autoconservación ha tenido que reprimir.
6. La relación de la obra de arte con la sociedad, así como el despliegue inmanente en ella de sus antagonismos, se puede comprender a partir de este modelo de la praxis ritual (punto 5). El factor dinámico que subyace a la tensión entre la totalidad de autoconservación y las posibilidades reprimidas, y que permanece subordinada en la praxis ritual a la actualización del factor estático de la estructura social, es desplegado en la obra de arte a partir de las posibilidades que cada individuo singular es capaz de actualizar en la simbolización colectiva, transformándola.
7. En la praxis ritual se condensa el mundo de definiciones cualitativas que están a la base de la experiencia de las sociedades precapitalistas, cuya estructura orientada a la reproducción del valor de uso en un marco simbólico específico es denominada por Echeverría, a partir de su lectura de Marx, “forma social-natural”. Lo señalado en el punto 6 resulta posible si se comprende que la obra de arte no sólo incorpora en su forma la presión social ejercida por la praxis ritual, sino que registra el estado de supervivencia histórica de este mundo de definiciones cualitativas colectivas en

la experiencia del individuo en las sociedades capitalistas, supervivencias que serían el único fundamento concreto y el único contenido histórico de dicha experiencia.

8. Las diferencias y las continuidades entre la obra de arte y la experiencia del culto mágico-religioso en las sociedades precapitalistas se pueden esbozar de manera aproximada en un cuadro como el que sigue:

Grados de diferenciación Dimensiones Forma social-natural	Praxis ritual	Obra de arte
Relaciones sociales de producción	“Presupuestos naturales” de la producción (comunidad tradicional, culto religioso, etc.)	Individuo “liberado” de los vínculos sociales tradicionales
	Sacralización de las representaciones colectivas como proyección de la coacción social.	Introyección del sacrificio (principio de realidad) como ley formal de la apariencia estética
Función social específica	Reproducción de la articulación simbólica del nexo de autoconservación.	Antítesis social de la sociedad como totalidad de autoconservación (capitalismo)
Contenido de la representación	Imágenes, ornamentos y símbolos mítico-religiosos	Sedimentaciones históricas de la praxis ritual
		Elementos “deformados” (desplazamiento/condensación) de la realidad social empírica.

Estatuto empírico de la representación	Drama cósmico constitutivo del mundo social	Mónada “sin ventanas” del proceso histórico social
Temporalidad	Actualización cíclica del acontecimiento mítico	Historia como desencantamiento inmanente (“crítica y salvación”) de los contenidos mítico-religiosos
Excedente “improductivo”	Mana / Significante “valor simbólico cero” / Don	Belleza / apariencia estética / “aura”

Capítulo II: Sobre la técnica artística: ¿de qué producción se trata?

1. Técnica e historicidad de los sentidos

Actividad sensible e historicidad de los sentidos

El arte no sólo puede estudiarse en el marco del materialismo histórico de Marx en función de su lugar en las relaciones de producción y del potencial que esta actividad posee para pensar una praxis humana que vaya más allá de la presión por la autoconservación. También es materialista en el sentido de que remite a la dimensión sensible, y no meramente ideológica, de la experiencia humana: la actividad humana, sostiene Marx, es ante todo “actividad sensible”⁴¹. Es más, la dimensión “estética” guarda una afinidad especial con lo que en el pensamiento de Marx se puede denominar, siguiendo a Casanova (2012), una “historicidad de los sentidos”. Por medio de la producción el ser humano transforma la naturaleza tanto en términos objetivos como subjetivos, y en ello se incluye también la sensibilidad y los modos de percibir:

“Es evidente que el ojo humano goza de modo distinto que el ojo bruto, no humano, que el oído humano goza de manera distinta que el bruto (...) así como sólo la música despierta el sentido musical del hombre, así como la más bella música no tiene sentido alguno para el oído no musical, no es objeto, porque mi objeto sólo puede ser la afirmación de una de mis fuerzas esenciales, (...) así también son los sentidos del hombre social distintos de los del no social (...) Sólo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano es, en parte cultivada, en parte creada, la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma (...) La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días” (Marx, 1980, p. 149-150).

⁴¹ Ver Tesis sobre Feuerbach.

Técnica y transformación de la naturaleza

Este registro de posibilidades efectivas de transformación de la naturaleza está dado, más que por la producción en sí, por la relación que esta guarda con la *técnica*: sostiene Marx que, así como no hay producción sin sociedad, tampoco hay producción sin instrumento⁴². Se trata de lo que Bolívar Echeverría (2010) entiende como el “campo instrumental”, la totalidad de posibilidades de las que una determinada sociedad dispone para transformar la naturaleza, posibilidades que están, por supuesto, al mismo tiempo desplegadas y limitadas en el marco de unas determinadas relaciones de producción. Esta determinación técnica de las relaciones humanas con la naturaleza se expresa en diversos niveles. En un nivel básico y primario, tal vez no haya ningún uso del cuerpo perdurable en el tiempo que no haya sido articulado previamente, en su sustrato *tecnológico*, en el contexto de su función para cumplir los fines de apropiación de la naturaleza, como lo muestran por ejemplo los análisis de Lukács respecto a las articulaciones rítmicas y posturales que, desplegadas en un contexto de caza o recolección, servirían como condición de posibilidad de la danza (1965). En un sentido parecido, afirma Benjamin que “el hombre que vivió en la Edad de Piedra dibuja al alce de modo incomparable porque la mano que guio la espiga todavía recuerda el arco que abatiera al animal” (2017, p. 165). Por otro lado, incluso cuando no lo hace de manera inmediata, la técnica determina a los sujetos por medio de las transformaciones operadas en el mundo objetivo que ellos han de utilizar o consumir después. Si hay una dimensión en el arte irreductible a las intenciones subjetivas, como insiste Adorno⁴³, ésta se fundaría en la primacía de la objetualidad sobre el sujeto de la que la producción da cuenta según Marx:

“Pero no es solamente el objeto lo que la producción crea para el consumo. Ella da también al consumo su carácter determinado (...) En suma, el objeto no es un objeto en general,

⁴² “Ninguna producción es posible sin un instrumento de producción, aunque este instrumento sea sólo la mano. Ninguna es posible sin trabajo pasado, acumulado, aunque este trabajo sea solamente la destreza que el ejercicio repetido ha desarrollado y concentrado en la mano del salvaje” (Marx, 2007, p. 5)

⁴³ “La posición de la subjetividad ante el objeto no es, como Kant suponía, la de la manera de reaccionar ante las obras, sino primariamente el momento de su propia objetividad, mediante el cual los objetos del arte se diferencian de las otras cosas. El sujeto está en la forma y en el contenido de las obras de arte; sólo secundariamente y atiborrado de contingencia, en cómo los seres humanos reaccionan ante ellas.” (Adorno, 2004, p. 533)

sino un objeto determinado, que debe ser consumido de una manera determinada, que a su vez debe ser mediada por la producción misma. El hambre es hambre, pero el hambre que se satisface con carne guisada, comida con cuchillo y tenedor, es un hambre distinta del que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y dientes. No es únicamente el objeto del consumo, sino también el modo de consumo, lo que la producción produce no sólo objetiva sino también subjetivamente. La producción crea, pues, el consumidor (...) La producción no solamente provee un material a la necesidad, sino también una necesidad al material(...) El objeto de arte –de igual modo que cualquier otro producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético (...) De modo que la producción no produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto (...) el objeto del consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo” (2007, p. 12-13)

De este modo, el arte se inscribiría en una historia materialista de los sentidos de una manera que quizás sea sólo en apariencia doble: por un lado, y si como hemos afirmado ya, no hay nada en el arte que no haya pertenecido alguna vez a la realidad empírica, éste expresaría -mediante mecanismos de desplazamiento y condensación- configuraciones de una sensibilidad producida históricamente; por otro lado, el arte mismo se inscribe, en su dimensión constructiva y objetivante, dentro del conjunto de posibilidades abiertas por el campo instrumental⁴⁴. Queda por determinar, sin embargo, cuál es el carácter específico de esta naturaleza transformada no sólo en términos sociales sino también técnicamente que el arte expresa y de la que al mismo tiempo forma parte. Y es que esta dimensión técnica, que en apariencia acercaría el arte al trabajo modernamente entendido, hay que entenderla -y quizás esto sea válido para todo el mundo tradicional de la producción artesanal- de una manera que no coincide sin más con el ámbito de la acción instrumental o racionalidad de medio-fines con el que habitualmente se identifica. Si, como hemos sostenido, el arte en su configuración más tradicional de “obra” pertenece a una configuración social específica

⁴⁴ En este último caso, se trata de lo que Deotte ha elaborado, a partir de su lectura de Benjamin, en los términos de que toda representación está siempre inscrita en un régimen de “aparatos”. Estos “aparatos” son, en cuanto instrumentos, modos de configuración del “aparecer”: la narración y las marcas rituales sobre el cuerpo o los utensilios, la escritura, la perspectiva, la fotografía, etc., constuirían, en ese sentido, diversos modos técnicos de registrar y de configurar el “aparecer” del acontecimiento (Deotte, 2012)

que hemos denominado siguiendo a Echeverría la “forma social-natural”, habría que reparar en el hecho señalado también por este último autor de que en dicho marco el “campo instrumental” acumulado coincide punto por punto con el código semiótico, con las posibilidades de donación de forma y significado⁴⁵. En ese sentido, la relación del arte con la “materia” habría que buscarla en un ámbito de estrecha conexión, como han mostrado las investigaciones de Leroi-Gourhan (1971), entre técnica y lenguaje, o como han mostrado tanto las investigaciones de Mauss (1979) como los mismos planteamientos de Adorno (1998) o Benjamin (2003), de relativa indiferenciación entre técnica y magia.

2. Techné y acción instrumental

¿Es la técnica necesariamente “acción instrumental”?

Suele entenderse la estructura básica del trabajo, como lo hace Marx, en los términos de una actividad que se sirve de determinados medios para realizar un fin que el sujeto, individual o social, ha proyectado sobre el mundo exterior objetivo (2010). La posibilidad de que los medios sean adecuados a los fines que se quieren realizar estaría dada en este contexto por la dimensión técnica de dicha actividad. El que Marx haya pensado la praxis humana a partir de este modelo de acción ha sido criticado por autores como Habermas, quien le reprocha haber reducido toda actividad humana al modelo de acción racional con arreglo a fines (1989). A su vez, Marx es defendido de esta crítica por quienes ven, en el hecho de que el trabajo sea sólo la realización de fines que el ser humano ha tenido que concebir previamente en su conciencia, ya el elemento político, comunicativo e incluso “creativo” que la crítica de la racionalidad con arreglo a fines echa en falta. Tal es el caso de Lukács (2007), quien entiende que el trabajo “funda” el ser social sólo en el sentido de que posibilita un ámbito de conexión de medios y fines al interior del cual pueden tener

⁴⁵ “Como habíamos visto en la equiparación término a término que hacíamos entre el esquema de la reproducción social de Marx y el esquema del proceso de comunicación de Jakobson, el campo instrumental en el primero se corresponde con lo que sería el código en el segundo. El código no es sino el campo instrumental de que dispone el sujeto social para producir/consumir el conjunto de los objetos prácticos que le sirven para su reproducción. Este campo instrumental contiene, así, en potencia, todas las posibilidades de donación/recepción de forma que el sujeto puede imaginar para el objeto.” (Echeverría, 2010, p 112)

lugar otras actividades cualitativamente diferenciadas como el lenguaje o la política. También el planteamiento de Echeverría (2010), según el cual el proceso de producción material orientado técnicamente está inserto, al menos en el marco de la “forma social-natural” destinada al valor de uso, en un proceso análogo de producción de significaciones, apunta a subrayar esta dimensión cualitativa que estaría implícita en el planteamiento de Marx.

El caso de la techné griega

Sin embargo, resulta útil contrastar esta concepción de acción racional con arreglo a fines que sería inherente al sustrato técnico del trabajo con el estudio llevado a cabo por J.P. Vernant (1973) sobre la *techné* y el modo de producción artesanal en la Grecia antigua. Señala el autor que, así como no existe en griego una palabra para designar el “trabajo” en sentido moderno, tampoco la *techné*, esto es, el arte o el oficio de cada artesano, posee una noción del “instrumento” como algo independiente de la obra concreta que en cada caso se debe realizar, ni menos persigue un cálculo de medio-fines. Tampoco se puede hablar, respecto a la forma del producto, de algo que haya sido inventado o modificado por el artesano: está dada de antemano, y pertenece al valor de uso al modo de una realidad natural (p. 299). El saber que cada oficio comporta no es de carácter científico ni sistematizable, consistiendo más bien en una serie de reglas prácticas heredadas de la tradición, y a las cuales el artesano debe mantenerse fiel si no quiere enfrentarse desarmado al azar: por lo mismo, no puede haber cálculo ni experimentación científica, limitándose la intervención del artesano al “olfato” y el “tacto” con el que es capaz de adecuarse a lo que la materia sobre la que trabaja encierra siempre de imprevisible o casual (p. 296). De todo esto resulta una situación en la que, lejos de “transformar” la naturaleza, el artesano tiene más bien la sensación de plegarse a ella: cada arte está, en ese sentido, “bloqueado desde el principio en un sistema fijo de esencias y de poderes” (p. 270). Y así como la fabricación de obras de arte es aquí una *techné* más entre las otras, la concepción griega no logrará nunca tampoco separar completamente el logro técnico del éxito mágico: ambos ámbitos se designan incluso en un comienzo -por ejemplo en Homero- con la misma palabra (p. 281).

La escisión moderna entre medios y fines

Con esto no se trata de negar, por supuesto, que la técnica constituya un ámbito diferenciado de la realidad con sus propias lógicas y distinto de la magia y lo simbólico. Pero este ámbito, que en la actualidad se suele comprender bajo el modelo de acción con arreglo afines, si se mira retrospectivamente en otras configuraciones históricas no responde inmediatamente a dicho modelo. En ese sentido, Agamben ha mostrado cómo la conceptualización de una “instrumentalidad” que, como tal, “puede ser dirigida a cualquier fin” (2017, p. 146), surge recién en el marco de la escolástica medieval. Es importante destacar que estas reflexiones, que respondían a su modo a los profundos cambios tecnológicos desarrollados a lo largo de la edad media (los molinos, por ej.), desarrollan la idea de una “causa instrumental”⁴⁶ antes que todo en el marco de una conceptualización de la esfera “mágica” del sacramento: es así como el utensilio, por ejemplo el hacha, pasa a concebirse como una operación autónoma escindida en un fin propio (cortar la madera) y una finalidad extrínseca (por ej., fabricar una cama), del mismo modo que el agua del bautismo lava el cuerpo según su propia virtud, y al mismo tiempo, obra como *instrumento* de la virtud divina (p. 143-147). En un sentido similar, Sohn Rethel ha sostenido que la producción comandada por “fines” intelectualmente concebidos y su cálculo correspondiente de medios no sólo supone un largo proceso histórico de separación entre “mente” y “mano”, sino también la proyección de una serie de supuestos (tiempo y espacio abstractos, cuantificables) cuya aplicación sólo pudo concretarse a partir de unos problemas prácticos completamente extraños a la producción artesanal como los que comenzó a suscitar el desarrollo de armas de fuego: calcular la relación entre la fuerza explosiva, el peso de cañón y el alcance de tiro; entre la longitud, el grosor y el material del cañón, etc. (2001, p. 112).

La técnica artística

⁴⁶ Recuerda Agamben que Aristóteles, en su formulación de la teoría de las cuatro causas, cuando mencionaba utensilios artesanales era para ejemplificar la causa final en la que estos estaban subsumidos (“la “salud” como causa final de los utensilios médicos, etc.). La idea de una causalidad específica del instrumento es en ese sentido una innovación introducida por la escolástica. (2017, p. 142).

Como se ve, lo que intentamos poner en cuestión no es tanto la capacidad de la esfera “técnica” de descubrir una legalidad realmente existente en la “naturaleza”, sino de que esto coincida sin más con un modelo de “acción con arreglo a fines” que la modernidad habría autonomizado en esferas como la producción y la gestión gubernamental. Porque sin duda el arte posee, al igual que la artesanía en general, una técnica que permite una adecuación entre lo que serían sus “medios” y sus “fines” específicos. Pero trata de una adecuación teleológica que sólo se puede fijar retrospectivamente: como afirma Sennet, quien en su libro dedicado a la artesanía subraya la importancia que tienen el elemento “táctil” y la “capacidad de aprehensión” en el desarrollo del proceso, “debemos pensar la adaptación a una finalidad más como un logro que como un punto de partida” (2009, p. 107). En un mismo sentido, Adorno no niega que el proceso de la obra de arte tenga una teleología y una necesidad, pero afirma que ésta se “busca a tientas en la oscuridad” (2004, p. 198). Esto se vuelve inteligible si, siguiendo a Leroi-Gourhan, concebimos el desarrollo de la técnica como una prolongación de gestos humanos, esto es, como la materialización, atada siempre a las necesidades de cada grupo y sus peculiaridades ético/estéticas, de tendencias provenientes de un “medio interior vivo” al entrar en contacto con un medio exterior geográfico (1971).

De este modo, podemos pensar el desarrollo histórico de las técnicas artesanales, incluidas las “obras de arte”, como la sucesiva materialización, bajo la forma de utensilios y reglas heredadas (por ejemplo, las diversas reglas tradicionales de composición a las que todo desarrollo artístico debía ceñirse antes de la modernidad), de diversas tendencias exitosamente dirigidas hacia el exterior, tendencias en las cuales no habría sido posible separar unos “medios” como algo extrínseco y separado al “fin” al que servían. Lejos de esto, la idea de una acción racional con arreglo a fines supone un mundo que ha sido reducido a las coordenadas de cálculo de un sujeto⁴⁷, que con total independencia proyecta unos fines e investiga los medios más adecuados como condición previa a la realización de

⁴⁷ Este modo de concebir la relación con el mundo será propio de la modernidad. Heidegger, en este sentido, entenderá a esta última como la “época de la imagen del mundo”: “El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. En ella, el hombre lucha por alcanzar la posición en que puede llegar a ser aquel ente que da la medida a todo ente y pone todas las normas” (1996, p. 77)

dicha acción, y de este modo hace de la adecuación que antes era punto de llegada el punto de partida de un nuevo modo de actuar. Por lo mismo, nos parece importante separar la técnica artística de cualquier representación que la ligue, ya sea a un sujeto que se sirve de unos medios para realizar unos fines previamente ideados, ya sea a un dualismo rígido entre materia y forma donde la naturaleza es un sustrato meramente receptor de una forma concebida por el sujeto.

3. El material artístico como historia sedimentada

Analizando el material: la sedimentación de los estratos

Afirmar, como lo hemos hecho en el primer capítulo, que el arte ocupa un lugar determinado en las relaciones sociales de producción, y que este lugar se enmarca dentro lo que podríamos entender como la “praxis ritual” de la “forma social-natural”, no basta para analizar las producciones artísticas específicas: hay identificar los procesos concretos que en ellas se han sedimentado⁴⁸. Este análisis se lleva a cabo en el nivel de la técnica artística, en el conjunto de formas, procedimientos y elementos (las palabras, los sonidos, etc.) que la praxis artística ha objetivado y acumulado históricamente como materiales suyos. La hipótesis implícita aquí es que todo lo que aparece sedimentado como “material” formal al interior de la mónada artística, formó parte alguna vez del “contenido” de la realidad empírica, ya sea que se trate de “antiguas” prácticas animistas o de los ritmos del moderno proceso de trabajo. Como sostiene Adorno, la “materia” con la que trabaja el arte -en el caso de la cita, el material musical-, nunca es una materia “meramente natural”, sino que contiene en sí misma todas las mediaciones sociales:

“En general, el concepto de material musical en la Filosofía de la nueva música no debía circunscribir un material natural, posibilidades absoluta e intemporalmente disponibles física y tecnológicamente, sino que se pensó de modo por completo mediado: en cualquier material musical se halla toda la historia musical, en último término la sociedad entera”

⁴⁸ “Se puede llamar historia al contenido de las obras de arte. Analizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas.” (Adorno, 2004, p. 154).

(2006, p. 152)

El estrato “expresivo”: el comportamiento mágico-mimético

Habría que partir, en ese sentido, por considerar qué es lo que todas esas mediaciones intentan “objetivar”, materializar en una forma. A este respecto, Adorno es enfático en subrayar que todas las mediaciones de la técnica artística sólo tienen sentido en relación a algo que no ha sido hecho por seres humanos⁴⁹, que se sustrae a las intenciones de un sujeto que proyecta sus fines⁵⁰. Esto remite a un modo específico de relación con lo “otro” (la “naturaleza”), cuyas huellas rastrea Adorno en lo que denomina el “comportamiento mimético” de prácticas en un comienzo animistas: se trata de un modo de comportamiento que no busca “aprehender” el mundo mediante la distancia conceptual, sino que, haciendo caso omiso de la separación entre sujeto y objeto⁵¹, busca asemejarse a determinados rasgos del objeto para aproximarse a él, como el chamán o el cazador que mediante gestos y fórmulas buscan atraer hacia sí o entrar en comunión con determinadas fuerzas de la naturaleza (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 65-66). Lo que la técnica artística busca materializar, en ese sentido, no es tanto una “interioridad” del sujeto como una expresión de este tipo, que el sujeto sólo encuentra en su aproximación mimética a la alteridad:

“También la expresión apenas es algo primario, sino que ha llegado a ser. La expresión parece haber surgido del animismo. Donde el miembro del clan imita al animal del tótem o a una divinidad temida, donde se convierte en ella, la expresión se forma: es algo diferente de lo que el individuo es para sí (Adorno, 2004, p. 503)

La expresión mimética como un “lenguaje mudo”

El sustrato básico de la “materia” artística consistiría en una relación sensible con el mundo de este tipo, relación mediada por un componente no sólo “mágico” sino también

⁴⁹ “Hecha por seres humanos, la obra de arte se encuentra frente a la naturaleza, que en apariencia no está hecha. Pero ambas están remitidas la una a la otra en tanto que antítesis puras: la naturaleza, a la experiencia de un mundo mediado, objetualizado; la obra de arte, a la naturaleza, al lugarteniente mediado de la inmediatez” (Adorno, 2004, p. 117)

⁵⁰ “lo que el arte busca es eso otro para lo que la razón que pone la identidad (y que lo redujo a material) emplea la palabra naturaleza. Eso otro no es unidad y concepto, sino algo plural” (p. 226).

⁵¹ Para Adorno, la mimesis consiste en una “posición ante la realidad más acá de la contraposición fija de sujeto y objeto” (2004, p. 191),

lingüístico. Tanto Benjamin como Adorno serán enfáticos en subrayar el carácter lingüístico de la expresión en el arte, aclarando al mismo tiempo que se trata de un lenguaje *no significativo*. Adorno, siguiendo los planteamientos tempranos de Benjamin sobre el lenguaje⁵², dirá que se trata de “un lenguaje mudo”: una jarra se aproxima al lenguaje cuando pareciera decir con su pura gestualidad “aquí esto yo”, un rinoceronte cuando su figura muda pareciera expresar “soy un rinoceronte” (p. 194). La formulación paradigmática de este lenguaje “mudo” la da Benjamin con una de sus definiciones del “aura”: experimentar el aura de un fenómeno, sea una persona, un animal o algo inanimado, “significa investirlo con la capacidad de levantar la mirada” (2012, p. 233)⁵³. Se trataría de un tipo de *percepción onírica* en la que, como dice Benjamin, la mirada del objeto arrastra con su lejanía a quien se siente por ella correspondido: “la mirada de la naturaleza, así despertada, sueña y arrastra al poeta a su sueño” (p. 234). El autor da también aquí una pista respecto al fundamento, por así decirlo, “interaccional” que tendría dicho fenómeno: se trataría de una trasposición de una “forma de reacción corriente en la sociedad humana” a la relación con lo inanimado o la naturaleza (p. 234). Lejos de constituir, en ese sentido, un añadido secundario a una relación “directa” y previamente existente con la naturaleza, la memoria de los vínculos humanos sería, de un modo más afectivo e inconsciente de lo que el concepto habermasiano de “intersubjetividad” alcanza a sugerir, un modo primario de experimentar las manifestaciones de esta última⁵⁴.

La supervivencia de la expresión o del “aura”: compromisos históricos

Es importante, sin embargo, dar un paso más y especificar en qué residiría la posibilidad de

⁵² En “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, Benjamin (2007) plantea, entre varias otras ideas, que los “lenguajes artísticos” podrían entenderse como traducción, en un plano de mayor densidad, de ciertos lenguajes “mudos” presentes en las cosas.

⁵³ También en este punto Adorno seguirá de cerca el planteamiento benjaminiano, sosteniendo que “la expresión es la mirada de las obras de arte” (2004, p. 194).

⁵⁴ Resulta útil ver el desarrollo más rico de este componente en otras culturas. Vivieros de Castro, en ese sentido, destaca el hecho de que ciertos indígenas del Amazonas conciban también a las entidades no-humanas, esto es, las piedras, las plantas, los animales, etc., como “personas”: así, por ejemplo, el chamán procedería en su comunicación con otras entidades “esculpiendo sujetos en las piedras, esculpiendo conceptualmente una forma humana, esto es, sustrayendo de la piedra todo aquello que no deja ver la forma humana ahí contenida” (2008, p. 28). Lejos de una mera “antropomorfización” de la naturaleza, esta perspectiva implica también lo contrario, una “des-antropomorfización” de lo humano.

que determinadas formas perceptibles sean investidas o no en una sociedad con este carácter lingüístico-expresivo o “aurático”, que en la experiencia individual puede presentarse de múltiples y dispersas maneras: mirando un paisaje, siendo asaltado de pronto por el recuerdo de una experiencia olvidada, enamorándose, etc. La pregunta que está en juego es, en el fondo, por qué cada grupo humano atribuye a determinadas imágenes, figuras, materiales, utensilios, un valor “especial”, “auténtico” o “aurático”, no sólo a las obras de arte⁵⁵. Bolívar Echeverría ha dado una formulación interesante a este problema, recordando que, si bien no es posible pasar por alto la “arbitrariedad del signo” establecida por la lingüística estructural, algunos autores como Levi-Strauss o Jakobson han subrayado que esto no significa una completa aleatoriedad, en la medida en que cada universo semiótico tiende a preferir determinadas formas perceptibles y a rechazar otras, así como a preferir determinados aspectos del material conceptual y a rechazar también otros (2010, p. 116)⁵⁶. Si existen, continúa Echeverría recurriendo en este punto también a Gourhan, grupos humanos que rinden culto al maíz, a determinados animales, plantas, objetos, figuras, etc., es porque las sociedades no son una creación “ex nihilo”, sino que guardan siempre una huella, borrosa e inmemorial, del episodio de *transnaturalización* en el que el sustrato animal inmerso en un determinado ambiente natural pasó a ser radicalmente refuncionalizado el plano social (p. 118). Para denominar este “nexo profundo” en el que una determinada fuerza y necesidad “proto-semiótica” (“proto-histórica”, podría decirse también) tendería a ligarse más a determinadas formas semióticas que a otras, y que mantendría de este modo a cada grupo humano conectado a lo largo de las generaciones con “el tipo peculiar de animal que hubiera podido seguir siendo” (p. 118), Echeverría toma

⁵⁵ Las botas de campesino pintadas por Van Gogh, a las que Heidegger (2010) dedica un análisis que al menos en líneas generales no se distancia mucho del aspecto que aquí nos interesa subrayar del concepto benjaminiano de “aura”, son un buen ejemplo de esto.

⁵⁶ Esto lo ilustra Echeverría con la diversidad etimológica. “Cometer un error” se dice, y se hace por lo mismo, de distinta manera en inglés, en español, en francés o en alemán: “En inglés la significación “mistake” tiene su origen en una experiencia técnica, la de emplear una cosa en lugar de otra. En castellano, la significación “equivocar” sale de la experiencia del estar confundido en el habla y tomar dos palabras diferentes por iguales. En alemán, la significación “irrtum” proviene de una experiencia en la que el error está cargado del sentido moral de culpa. En el francés, la experiencia modelo de la significación “être trompé” está en cambio en el mercado, donde uno suele ser víctima de engaños”. Concluye el autor que “este hecho de que al decir “lo mismo” en diferentes idiomas se dice sin embargo también “otra cosa” (...) sólo puede explicarse si la causa de esa diferencia de universos está en el contenido del “drama” que compromete a los hablantes de cada uno de esos distintos idiomas y que da concreción a sus vidas, en la historia singular de esta concreción y en el episodio de esa historia en el que ella se juega a sí misma actualmente” (2010, p. 119)

explícitamente la idea de un “compromiso (*verabredung*) histórico entre generaciones” de la tesis II de Benjamin sobre el concepto de historia. En dicha tesis, se lee lo siguiente:

“El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? (...) Si es así, entonces existe un secreto acuerdo [*verabredung*] entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho” (2009, p. 40)

El “aura” que envuelve a los materiales de las prácticas mágicas, de culto o a las obras de arte, entonces, no es más que un puro tejido histórico en el que algo de lo experimentado ante un determinado acontecimiento por generaciones pasadas es transmitido a las generaciones que siguen: el “aura”, o como sostiene también Benjamin, la “autenticidad” de un cosa, es “la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio” (2003, p. 44). ¿Cómo es esto posible? De algún modo, para Benjamin esto sólo puede darse si es que el pasado *individual*, en sus capas más profundas, llega a coincidir en algún punto con el pasado *colectivo*: esta función del sistema de la tradición la llevan a cabo sobre todo las fechas del culto, sus ceremonias y fiestas que, conjugando ambos contenidos, realizan o realizaban renovando siempre “la fusión entre estas dos materias de la memoria” (2012, p. 191). Dicho de otra forma, habría algo de ese pasado arcaico transmitido por la tradición que, lejos de permanecer alejado como “pasado” en el tiempo cronológico, sería el índice de un nivel *infantil* de la experiencia colectiva nunca superado: como si cada nueva infancia fuera esa “proto-historia” a la que refieren los materiales simbólicos del culto⁵⁷. Cada época tendría, sostiene Benjamin, “un lado dirigido hacia los sueños, el lado infantil” (2007, p. 393), y la función histórica de la tradición habría sido siempre la de ofrecer una

⁵⁷ Como sostiene Buck-Morss respecto a este punto: “Desde la mirada del niño, todo el arco de la historia, desde los tiempos antiguos hasta el pasado más reciente, tiene lugar en el tiempo mítico. Ninguna historia registra su experiencia vivida. Todo el pasado reposa en el dominio arcaico de la ur-historia” (2001, p. 301)

interpretación a cada generación de dichos sueños⁵⁸.

La dimensión lingüística y “expresiva” inherente al material artístico, entonces, no tiene que ver con un “significado oculto” sino más bien con su inserción en una red de reciprocidades y de compromisos históricos de larga duración que lo conecta con las experiencias fundamentales de un colectivo, experiencias que remiten a simbolizaciones elementales de la naturaleza en un plano mimético, infantil y onírico. Hay una *vida histórica* de las formas culturales y artísticas (Benjamin, 2006; 2010), y que propicia el marco para el despliegue inmanente de lo que hemos denominado en el primer apartado siguiendo a Adorno la “dialéctica” entre mito e historia. Esta estaría fundamentada, por un lado, en el compromiso histórico singular de larga duración que cada formación social mantiene consigo misma, y por mor del cual ninguna producción cultural o artística es una “creación desde la nada”, sino una “deformación disolvente” de una “forma ya-ahí” (Benjamin, 2001; en Deotté, 2012, p. 78).). Por otro lado, el desarrollo de las formas culturales y artísticas no sólo es múltiple como múltiples y singulares son los diversos compromisos históricos, sino también múltiple en cuanto a la diversidad de los sentidos humanos y de las técnicas a partir de las cuales se originan las diversas artes (técnicas de la palabra, de la mímica gestual, del sonido, de los colores, etc.)⁵⁹.

Irrupción de nuevos estratos en el material: transformaciones sociales y tecnológicas

Cada operación artística opera en primer lugar sobre este estrato básico, y de este modo se va desencadenando la inscripción en el material de diversos procesos histórico-sociales. Por ejemplo, si bien la novela se encuentra ya como posibilidad, según Benjamin, contenida en el elemento “musaico” del recuerdo, común a todas las formas “épicas” o narrativas, ésta sólo florece plenamente, y más allá de algunos ejemplares aislados en la antigüedad, en las condiciones posibilitadas, por un lado, por la difusión de la imprenta (ya que a la forma-novela le sería esencial el formato escrito), y por otro, por las condiciones sociales del individuo solitario que, segregándose del resto de las formas narrativas (la leyenda, la

⁵⁸ “La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica. Su figura histórica es una figura onírica (...) la educación de las generaciones anteriores en la tradición y en el adoctrinamiento religioso interpretó para ellas esos sueños (...)” (Benjamin, 2007, p. 394) [K 1, 1]

⁵⁹ “las artes no pueden ser incluidas en la identidad sin fisuras del Arte en cuanto tal” (Adorno, 2004, p. 21)

fábula, el cuento, etc.) que se entretajan todas en torno a una experiencia y una sabiduría común heredadas, busca enmarcar mediante su relato ya no este u otro suceso sino el “sentido de la vida” en cuanto tal (2008)⁶⁰. En otro ámbito, la pintura renacentista muestra por un lado cómo en ella la imagen “humanista” del mundo surge a partir de una confrontación de la cultura cristiana con ciertos elementos “supervivientes” de la antigüedad pagana (Warburg, 2005), y por otro, cómo en la incorporación de la perspectiva geométrica en los cuadros se encontrarían condensados ya elementos decisivos de la modernidad como el instante temporal concebido como un punto en el espacio, o la relación proyectiva con el mundo propia del cogito cartesiano (Deotte, 2013).

Hasta los detalles más mínimos de una nueva técnica artística se encontrarían inervadas por transformaciones correspondientes en las relaciones sociales y el mundo histórico sensible: según Benjamin la pintura impresionista, que “obtiene una imagen del tumulto de las manchas de colores”, sería el resultado de un ojo que tuvo que acostumbrarse durante el siglo XIX a la diaria visión de grandes tumultos de gente en la ciudad (2012, p. 211). El tratamiento del material musical en Adorno ofrece también varios ejemplos. En su “Filosofía de la nueva música” (1966), mientras por un lado señala el autor el aspecto crítico de la música “atonal” de Schönberg, quien, liberando las disonancias del “sistema cerrado de la tonalidad” (homólogo, dirá Adorno, a las expresiones ocasionales del lenguaje y al dinero de la economía por la fungibilidad de todos sus elementos), introducirá “shocks” de angustia y de “dolor no transfigurado” capaces de expresar musicalmente el carácter social de la soledad en la sociedad burguesa de comienzos del siglo XX, por otro lado señalará como problemática la tendencia en las composiciones de Stravinsky del mismo período a “espacializar la música”, síntoma junto con la compulsión rítmica a la repetición del sometimiento del individuo al ritmo mecánico de los procesos de trabajo y a la creciente coacción de la sociedad capitalista.

Cabe destacar cómo para este enfoque el problema de la recepción es secundario a las posibilidades objetivas -aunque virtuales- de recepción que estarían inscritas antes que todo

⁶⁰ Y aún así, se ha sugerido que este colocar al lector frente a la vida como ante un misterio que no debe analizarse sino tan sólo contemplarse (o “narrarse”), emparentaría a la forma-novela con los antiguos ritos eleusinos de iniciación mística (Garchia, 1983; en Agamben, 2014).

en el objeto mismo, en la configuración técnica (que es al mismo tiempo lingüística) de su material. También, frente a esto, la subjetividad del artista es completamente secundaria: éste sólo constituye la instancia, si bien singular, contingente y decisiva, que despliega la transformación objetiva del material acorde a ciertas posibilidades colectivas existentes⁶¹. En otras palabras, el artista es sólo la instancia a través de la cual una obra de arte singular realiza lo que debe estar ya inscrito como posibilidad en lo que hemos identificado, siguiendo a Echeverría, como la dimensión metalingüística que reúne a la vez al campo instrumental y al código semiótico acumulado por una determinada sociedad. Lo que este enfoque vuelve posible, así, es por lo pronto una indagación en los procesos de constitución social de la subjetividad en un nivel pre-discursivo, el de la materialidad “mimética” del lenguaje. Hasta qué punto la teoría de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica abre una posibilidad de análisis que, yendo más allá de la idea tradicional y modernista de “obra de arte”, va también más allá de un análisis del arte en los términos de la constitución de una “subjetividad”, es algo que quedará por ahora pendiente. Por lo pronto, nos parece interesante, sea cual sea el caso, rescatar el hecho de que el análisis de estos estratos pre-discursivos del material artístico remiten a un análisis de lo social en los términos de un “desencantamiento” inmanente del mito: no hay un “afuera” de las imágenes y los materiales legados por la tradición, y de este modo, cada obra de arte es a la vez un desencantamiento de dichas imágenes y configuraciones, exponiendo lo que en ellas puede haber de vacío o ideológico, como una actualización, acorde a las condiciones sociales y técnicas imperantes, de la “promesa de felicidad” que ellas contienen. El arte y la praxis teórica que de él se desprende serían, desde el punto de vista de Adorno y Benjamin, un proceso de “crítica y salvación” del mito (Adorno, 2004, p. 205).

⁶¹ Ver: “En el proceso de producción, [*el artista*] se ve confrontado con una tarea de la que resulta difícil decir si el solo se planteó ésta; el bloque de mármol en el que una escultura, las teclas de un piano en las que una composición espera a que la saquen a la luz, probablemente sean para esa tarea más que metáforas. Las tareas llevan su solución objetiva en sí mismas, al menos dentro de un espectro de variaciones, aunque no posean la univocidad de las ecuaciones. La *Tathandlung* del artista es lo mínimo para mediar entre el problema con el que se ve confrontado (y que ya está trazado) y la solución (que está potencialmente en el material)” (Adorno, 2004, p. 277). También: “Los procesos latentes en las obras de arte y que irrumpen en el instante son su historicidad interior, la historia exterior sedimentada. El carácter vinculante de su objetivación y las experiencias de las que viven son colectivos. El lenguaje de las obras de arte está constituido, como cualquier otro lenguaje, por la corriente subterránea colectiva” (p. 155)

Recapitulación

Enunciamos a modo de síntesis también para este capítulo algunos avances provisorios:

1. El proceso de producción social, al mismo tiempo que sirve a la necesidad de mediar el intercambio metabólico con la naturaleza, transforma esta naturaleza. Tanto el mundo exterior físico como la dimensión subjetiva de la sensibilidad humana constituyen en Marx una naturaleza desde siempre transformada por medio de la técnica y las relaciones sociales.
2. El arte se vincula con esta naturaleza transformada técnicamente en un doble sentido: como expresión de una sensibilidad transformada históricamente, y a la vez como procedimiento de objetivación inscrito previamente como posibilidad en el campo técnico/instrumental del que dispone una determinada sociedad.
3. Tal como hemos caracterizado el despliegue del proceso de producción en el marco de las sociedades precapitalistas como un proceso mediado simbólicamente, el desarrollo histórico de la técnica en el marco tradicional de la producción artesanal de valores de uso hay que pensarlo en estrecha conexión con el desarrollo del lenguaje (Leroi-Gourhan) y la producción semiótica (Echeverría), y por lo tanto en un régimen de relaciones con la otredad/naturaleza donde las operaciones efectivamente técnicas no logran nunca una completa diferenciación de un elemento mágico siempre más o menos presente (Adorno y Horkheimer, Benjamin, Mauss).
4. La técnica propiamente artística constituiría una variante de la “producción” artesanal cuyo estrato primario estaría dado por un modo de relación

eminentemente mágico con la naturaleza, que se puede rastrear filogenéticamente en prácticas animistas de imitación de animales, objetos y fuerzas espirituales de la naturaleza, y ontogenéticamente en el juego infantil. Este estrato primario constituye la dimensión lingüístico-expresiva y mágico-“aurática” del material artístico, sobre el cual los cambios en las relaciones sociales y posibilidades técnicas pueden operar sucesivas transformaciones y sedimentar nuevos estratos.

5. La capacidad de esta dimensión “aurática” de actualizarse en el marco de nuevas relaciones sociales, desplazamientos de sentido y configuraciones tecnológicas, constituye la vida histórica específica de los diversos materiales artísticos. Esta “vida histórica”, que podría extenderse al conjunto de formas y expresiones culturales, obedece a “compromisos históricos” de larga duración (Echeverría, Benjamin) en los que cada formación social se mantiene conectada a lo largo de las generaciones con ciertas experiencias fundantes del colectivo, y que remiten a simbolizaciones elementales de la naturaleza/otredad en un nivel mimético, infantil y onírico. La transformación de las condiciones de actualización de dicha vida histórica acorde, según el esquema clásico marxista, a las relaciones sociales y fuerzas productivas disponibles, coincide con un proceso de desencantamiento inmanente del mito del cual el pensamiento y la praxis tienen que luego o paralelamente hacerse cargo.

Capítulo III: Para una epistemología materialista del arte

1. Trabajo intelectual y abstracción

Los conceptos sociológicos ante la obra de arte

La dificultad para estudiar los fenómenos estéticos desde la sociología surge apenas se plantea el problema epistemológico de la construcción de su objeto de estudio. Heinich (2002) tiene razón en su crítica que caracteriza como problemáticos la mayoría de los intentos de la sociología por abordar directamente las obras de arte, que transitarían irremediabilmente entre una idealización de lo estético y un reduccionismo según el cual las obras serían meros ejemplos de procesos sociales, “representantes” de intereses colectivos o “ilusiones” producidas por mecanismos sociales externos. Lejos de concernir sólo a la sociología, intentaremos sostener que esta dificultad concierne al problema, de carácter más general, de la inadecuación entre el objeto artístico concreto y el pensamiento conceptual. En ese sentido, el “tabú” autoimpuesto de la sociología de las últimas décadas de no acercarse a “la obra misma” y de centrarse en otros procesos, que sin duda revisten interés, como la recepción (Esquenazi, 2007), las redes de cooperación (Becker, 2008) o incluso la descripción de los procedimientos mediante los cuales los actores se apropian de la experiencia estética (DeNora, 1986; Hennion, 2002), obedece a un problema real.

Crítica al sujeto cognoscente: formas sociales y dominio de la naturaleza

Se trata de un problema que conoce varios niveles, aunque estrechamente conectados, y la manera en que las teorías de Adorno y Benjamin logran movilizar este problema en apariencia puramente gnoseológico-epistemológico en el plano histórico-social constituye

quizás una de las contribuciones más interesantes de sus particulares lecturas del materialismo-histórico. Ha sido Adorno quien sobre todo ha puesto énfasis en el proceso social que sería inherente al conocimiento mismo, no sólo práctico sino también el abstracto y conceptual. La tesis es radical, en la medida en que no afirma simplemente que el conocimiento estaría “condicionado” desde afuera por la sociedad, sino que cuestiona la naturalidad misma del conocimiento, que en sí mismo no sería nada más que una función del proceso social de apropiación de la naturaleza. Retomando la tesis durkheimiana sobre la génesis social del pensamiento lógico, según la cual tanto las categorías clasificatorias simbólicas (los animales totémicos, por ej.) como las categorías modernas de tiempo, de espacio, de totalidad, de sujeto y de objeto, etc., serían en primer lugar dimensiones de la vida social proyectadas cognitivamente hacia la realidad exterior (Durkheim, 1971; 1982), Adorno no sólo realiza en la “Dialéctica de la Ilustración” (1998) una “protohistoria” del sujeto cognoscente (1984, p. 186) que va desde las prácticas mágicas y los símbolos mítico-religiosos a las categorías abstractas de pensamiento, sino que comprende esta génesis social en el marco de un proceso de dominio o apropiación de la naturaleza:

“La misma forma deductiva de la ciencia refleja jerarquía y coacción. Lo mismo que las primeras categorías representaban la tribu organizada y su poder sobre el individuo singular, así el entero orden lógico —dependencia, conexión, extensión y combinación de los conceptos— está fundado en las correspondientes relaciones de la realidad social, en la división del trabajo. Ahora bien, este carácter social de las formas de pensamiento no es, como enseña Durkheim, expresión de solidaridad social, sino signo de la impenetrable unidad de sociedad y dominio. El dominio confiere a la totalidad social en la que se establece mayor fuerza y consistencia. La división del trabajo, a la que conduce el dominio en el plano social, sirve a la totalidad dominada para su autoconservación” (1998, p. 75)

Esta lectura de la tesis durkheimiana en clave “dominio de la naturaleza” o de desarrollo de una “racionalidad de autoconservación” no implica necesariamente, como han sostenido algunos autores (Jay, 1974), un distanciamiento de Frankfurt -en este caso Adorno- respecto a Marx para adoptar una interpretación más weberiana de la sociedad en clave “racionalización”, aunque haya algo de eso sin duda. Como recuerda Jameson (2010), aquí

la idea de “dominación” de la naturaleza sigue siendo una forma de leer la premisa marxista del desarrollo de las formas de producción, y en ese mismo sentido Echeverría (2010) ha puesto énfasis, probablemente también a partir de sus lecturas de Frankfurt, en cómo la determinación productivista de la sociedad marcaría una tendencia al predominio, en el plano de la mediación simbólica que le sería inherente, de la función referencial del lenguaje orientada a la apropiación cognitiva de lo “otro”⁶², sea esto “otro” la “naturaleza” externa o el propio trabajo vivo de los seres humanos (que como Marx no se cansaba de recordar, es también una fuerza de la naturaleza).

División del trabajo y forma-mercancía como prefiguración la abstracción conceptual

Por otro lado, si las formas del pensamiento conceptual ya se encuentran dadas en las formas de la vida social, aquí la lectura de Adorno va más allá de Durkheim también en cuanto introduce la pregunta marxiana por las condiciones bajo las cuales estas formas o relaciones sociales han podido duplicarse y desarrollarse en el pensamiento como una esfera separada y autónoma: como afirma Marx, es sólo gracias a la división entre trabajo manual y trabajo intelectual que la conciencia puede “imaginarse realmente que es algo más y algo distinto que la conciencia de la práctica existente, que representa realmente algo sin representar algo real” (1974, p. 32). La apropiación del estremecimiento colectivo del “mana” por parte de un estamento chamánico/sacerdotal a través de la manipulación de símbolos, la mediación que el esclavo introduce en la relación entre el amo y la naturaleza posibilitando la abstracción de un objeto separado frente a un sujeto que permanecería idéntico a sí mismo⁶³, son en la “Dialéctica de la Ilustración” momentos que en ese sentido

⁶² Como queda esbozado también en la “Dialéctica de la ilustración”, aquí los conceptos y las formas del pensamiento abstracto pueden entenderse como el equivalente “ideal”, e igualmente indispensable para el proceso de producción, de lo que los instrumentos representan en el plano “material”: “Mediante el pensamiento los hombres se distancian de la naturaleza para ponerla frente a sí de tal modo que pueda ser dominada. Como la cosa o el instrumento material, que se mantiene idéntico en diversas situaciones y así separa el mundo —como lo caótico, multiforme y disparatado— de lo conocido, uno e idéntico, el concepto es el instrumento ideal que se ajusta a cada cosa en el lugar donde se las puede aferrar” (1998, p. 96)

⁶³ “La distancia del sujeto frente al objeto, presupuesto de la abstracción, se funda en la distancia frente a la cosa que el señor logra mediante el siervo. La universalidad de las ideas, tal como la desarrolla la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se eleva sobre el fundamento del dominio en la realidad. En la sustitución de la herencia mágica, de las viejas y difusas representaciones, por la unidad conceptual se expresa la organización de la vida ordenada mediante el comando y determinada por los hombres libres. El sí

prefiguradas en el plano de las relaciones sociales reales las condiciones y las formas del pensamiento abstracto. Pero el punto decisivo para nuestro argumento está ahí donde Adorno sigue la tesis de su contemporáneo Alfred Sohn-Rethel⁶⁴, quien en su libro “Trabajo intelectual y trabajo manual” postula que el desarrollo de un pensamiento conceptual “puro”, expresado primero en la filosofía griega y luego en el sujeto trascendental kantiano y en la ciencia moderna, coincidiría punto por punto con el desarrollo de la función del dinero como síntesis social en cuanto “equivalente universal” (2001, p. 15-16). En otras palabras, las formas de la abstracción conceptual estarían prefiguradas en la *abstracción real* del intercambio mercantil, que puede describirse como:

“un movimiento abstracto en un tiempo y un espacio abstractos (homogéneos, continuos y vacíos) de unas sustancias abstractas (materialmente reales, pero carentes de cualidades sensibles) que no sufren, por consiguiente, cambios materiales, sino sólo una diferenciación cuantitativa (diferenciación en abstracto, no dimensional)” (p. 57)

Como sostiene el mismo Sohn-Rethel, su tesis se plantea como un desarrollo en el plano gnoseológico-epistemológico de los problemas esbozados por Marx en su análisis de la mercancía⁶⁵. Por más que aquí Adorno sea más cauto que Sohn-Rethel al hablar más bien de una mutua imbricación entre la esfera social del intercambio y la esfera conceptual⁶⁶, las

mismo, que aprendió el orden y la subordinación en el sometimiento del mundo, identificó muy pronto la verdad en cuanto tal con el pensamiento ordenador, sin cuyas firmes distinciones aquélla no podía subsistir”. (1998, p. 68-69)

⁶⁴ En una carta fechada el 28 de Noviembre de 1936, escribe Adorno a Benjamin: “El evento más relevante de las últimas semanas ha sido una visita de Alfred Sohn-Rethel, que primero me escribió una carta de lo más estimulante sobre su proyecto y ahora me ha hablado largamente de él. Llega desde un ángulo totalmente distinto a resultados curiosamente similares a los de mi actual intento” (1998, p. 165)

⁶⁵ Para Marx, el problema fundamental de la mercancía era el mismo que ya había dejado perplejo a Aristóteles: cómo es posible que dos objetos distintos sean intercambiados como si tuvieran algo en común. Lo que constituye la forma misma de la lógica, que subsume la heterogeneidad de lo particular en clasificaciones generales, tendría así su escena inconsciente en el intercambio de mercancías gracias a la síntesis del trabajo socialmente necesario que Aristóteles era incapaz de ver.

⁶⁶ “el concepto es una condición del trabajo social como, a la inversa, un producto de la abstracción del trabajo social, sin que pueda realmente resolverse la cuestión de qué sea en esa complicada relación la gallina o el huevo” (Adorno, 1973, p. 233).

consecuencias que se desprenden para nuestro análisis no son menores: en primer lugar y sobre todo, se trata de que el objeto de estudio científico, y en este caso sociológico, se encontraría prefigurado de antemano, e independiente de su contenido específico, por la mediación de la abstracción del intercambio que define la totalidad social al interior de la cual dicha práctica científica tiene lugar⁶⁷. Hay que subrayar la indiferencia que esta consideración guarda frente a los “contenidos” explícitos de los enfoques, teorías e investigaciones: la crítica de Adorno es ante todo una crítica a la *forma* misma del pensamiento⁶⁸, que independiente de sus contenidos proyecta identidad, conmensurabilidad y unidad en lo que le es heterogéneo y reproduce de este modo en el plano intelectual el dominio de la sociedad sobre la naturaleza y sobre los individuos particulares. En ese sentido, lo que estaría puesto en cuestión con el desfundamiento del idealismo llevado a cabo por Marx sería para Adorno, como sostenía ya en una conferencia de 1932, la ilusión “de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento” (1991, p. 71). Esto no concierne sólo al pensamiento puramente teórico, sino a los supuestos mismos con los que opera la investigación experimental en las ciencias naturales⁶⁹ y, más en general, a cualquier pretensión investigativa de agotar su objeto en una suma de principios.

Identificación conceptual y no-identidad del objeto

⁶⁷ “La primera abstracción objetiva tiene lugar no tanto en el pensamiento científico como en el desarrollo universal del sistema de intercambio mismo (...) El carácter abstracto del valor de cambio confluye, previamente a cualquier estratificación social concreta, con el dominio de lo general sobre lo particular, de la sociedad sobre quienes son sus miembros a la fuerza” (Adorno, 2004b, p. 13)

⁶⁸ “La apariencia de identidad es sin embargo inherente al pensar mismo de su forma pura. Pensar significa identificar. El orden conceptual se desliza satisfecho ante lo que el pensamiento quiere concebir” (Adorno, 1984, p. 17)

⁶⁹ La utilización de la “naturaleza” como objeto de experimentación, como ha insistido Adorno en la “Dialéctica de la ilustración” (1998), no es sólo un asunto tecnológico: requiere ante todo un dominio firmemente establecido en el plano social que permita proyectar, en el plano cognitivo/espiritual, dicha unidad presupuesta sobre lo “otro” y subsumirlo bajo categorías como “naturaleza” o “materia”. Sohn-Rethel hace hincapié en el mismo punto: la naturaleza sobre la que opera experimentalmente la ciencia moderna es en realidad una “segunda naturaleza” producida a partir de premisas totalmente abstractas prefiguradas por la “abstracción real” del intercambio de mercancías. Uno de los ejemplos desarrollados en su libro es el del concepto físico de “inercia”, cuyos presupuestos (la posibilidad de aislar un cuerpo de su entorno físico, una concepción del espacio idéntica a la del espacio infinito y homogéneo de la geometría de Euclides y una concepción del movimiento y el reposo que los considera ambos como estados y los sitúa en un mismo nivel ontológico) no se corresponden con ningún objeto empírico, sino con la propia estructura del movimiento contenido en el intercambio de mercancías (2001, p. 125)

En cuanto a la sociología, esta dificultad se expresa para Adorno entre otras cosas en el hecho de que cuando intenta agotar su objeto, la “sociedad”, en una suma de principios o definiciones conceptuales termina topándose con antinomias irresolubles. Esto lo ilustran las teorías de Weber y Durkheim: si bien el enfoque neokantiano de Weber pone efectivamente un límite a la totalización conceptual al delimitar un ámbito nouménico de “incomprensibilidad”, su *identificación* de los valores y las formas subjetivas de “comprensión” con el objeto de la sociología deja sin pensar el modo en que esta comprensión se encontraría prefigurada por un cierto ámbito de la objetividad que el autor descarta como incomprensible, y que Adorno identifica con la propia incomprensibilidad del proceso social real; por otro lado, la teoría de Durkheim tiene como condición de poder registrar la coacción cuasi-objetiva del hecho social, que se ha convertido de este modo en “segunda naturaleza”, una renuncia a la comprensión subjetiva (Adorno, 2004b). El punto aquí es que para Adorno no se trataría de encontrar conceptualmente un “punto intermedio” o una “reconciliación” entre sujeto y objeto, individuo y sociedad, particular y universal, sino de entender esta fractura y esta contradicción como algo inherente a la realidad social, surgida de la no-coincidencia del objeto real con su concepto y con las representaciones que éste puede hacerse de sí mismo.

Hay que ser enfáticos aquí en que Adorno no está abogando por un pensamiento que prescinda de los conceptos. Los conceptos y la identificación no sólo son inherentes al pensamiento, sino que forman parte ellos mismos de una dimensión de lo real: precisamente el de la racionalidad de autoconservación⁷⁰ que estaría a la base según esta concepción de la constitución de lo social. Es decir, para Adorno los conceptos no serían meras construcciones arbitrarias de un sujeto individual proyectadas sobre una realidad incognoscible, sino sedimentaciones de un proceso objetivo llevado a cabo por un sujeto

⁷⁰ "En verdad todos los conceptos, incluidos los filosóficos, acaban en lo no-conceptual, pues son por su parte momentos de la realidad, la cual —primariamente con fines de dominio de la naturaleza- necesita de su formación." (Adorno, 1984, p. 22)

*social*⁷¹. Pero el objeto del pensamiento para Adorno es algo que va más allá de la mera identidad consigo mismo del objeto *en cuanto* objeto, y en ese sentido los conceptos, que identifican y objetivan dimensiones de lo real, se agotan en una mera reconstrucción y reproducción del orden existente si es que no se mantienen en contacto con una dimensión que, yendo más allá de aquello que la racionalidad social de autoconservación y por medio de ella las intenciones subjetivas han identificado y objetivado en cuanto “objeto”, Adorno denomina lo “no-idéntico”. Esto “no-idéntico” es todo lo que ha quedado fuera del proceso social de dominio de naturaleza por no servir a los fines de la autoconservación ni ajustarse a la presión identificadora de las categorías sociales de pensamiento⁷², y que por lo mismo no puede pensarse “en sí mismo”, sino tan sólo en su diferencia respecto de lo conceptual.

Materialismo y no-identidad

En ese sentido, para Adorno el materialismo de Marx guardaría, a diferencia de otras teorías sobre lo social, una afinidad especial con esta dimensión de lo “no-idéntico”. Habría que entender así la crítica marxiana de la economía política como un intento por desenmascarar la apariencia de *sistema* cerrado o de *totalidad* de la economía burguesa, cuyas categorías como hemos visto prefiguran las del pensamiento abstracto, exhibiendo el punto en que éstas no coinciden con la realidad: el intercambio por parte del obrero del valor de uso de su fuerza de trabajo por su valor de cambio, medido en la cantidad de trabajo socialmente necesario para su reproducción, se muestra así como un encubrimiento

⁷¹ Buck-Morss resalta en ese sentido la particularidad del enfoque de Adorno, que siguiendo en esto a Benjamin, trataba los objetos “culturales” (el lenguaje, los conceptos, las teorías, las producciones artísticas) como si fueran materiales con vida y muerte propias (1981, p. 154). Resulta ilustrativo, en ese sentido, el siguiente pasaje de la introducción de “Dialéctica negativa”: “El introvertido arquitecto de los pensamientos vive en la luna confiscada por los extrovertidos técnicos. Las cápsulas conceptuales que, según costumbre filosófica, debían poder acoger al todo, a la vista de la sociedad desmesuradamente expandida y de los progresos del conocimiento positivo de la naturaleza, parecen reliquias de la primitiva economía mercantil en medio del tardocapitalismo industrial.” (Adorno, 1984, p. 15-16)

⁷² A. Wellmer, en su lectura de la “Dialéctica la ilustración”, resalta de manera clara este punto: que el pensamiento objetivador trate “cada presente como mero caso de lo eternamente idéntico” significa entre otras cosas que “la naturaleza muerta se torna paradigma de la realidad”, de modo tal que “la vida humana se convierte en proceso químico” y “el cuerpo humano «un cuerpo»” (1993, p. 143).

de la explotación, y con ello lo que se pone en crisis es el sistema del intercambio económico en su totalidad. Como sostiene Adorno:

“Marx se ha opuesto así a los filósofos que intentan explicar el mundo desde el espíritu; pero, sin embargo, se ha valido de una estructura sistemática. (...) Muestra que en esta sociedad todo acontece como es debido, que realmente se intercambian los equivalentes, pero que en un punto decisivo, a saber, cuando se trata de la mercancía fuerza de trabajo, mientras acontecen cosas como es debido, acontecen al mismo tiempo cosas que no deben acontecer (...) Se puede por tanto denominar al sistema marxiano sistema negativo o crítico, teoría absolutamente crítica. El mundo es ciertamente un sistema, pero es el sistema que se impone a los hombres de modo heterónimo como algo extraño. Es un sistema en cuanto apariencia y no tiene nada que ver con su libertad. Es un sistema como ideología, y el todo, que según Hegel debe ser la verdad, sería en la teoría marxiana la falsedad” (1976, p. 196)

La dimensión materialista del pensamiento de Marx estribaría en ese sentido para Adorno precisamente en aquellos fenómenos donde tanto el pensamiento como aquello que en la realidad hay de sistemático se ve dislocado: primero y ante todo, en la no-coincidencia entre el valor de uso concreto de la fuerza de trabajo empleada y su valorización como mercancía, lo que se expresa “económicamente” en la plusvalía de la que el capitalista se apropia. A diferencia de las formas idealistas de pensamiento, para Adorno el materialismo no puede plantearse como un “sistema”: en ese sentido, las formas más ortodoxas del materialismo histórico que plantean la “materia” o la “producción material” o la “necesidad histórica” como un *principio* a partir del cual se derivaría deductivamente todo un sistema de explicación de lo real, así como el sistema teórico de las ciencias naturales que toma como fundamento una “naturaleza” unitaria y mensurable, serían paradójicamente idealistas⁷³. Por el contrario, para Adorno “materia” caracterizaría “aquello que

⁷³ “Incluso el concepto de materia (...) tan pronto se pone como principio total, está mediado, y supone la subjetividad gracias a la síntesis en sí, bajo la que aparece lo múltiple. Pero tan pronto como el materialismo se convierte en tesis metafísica (...) en la afirmación según la cual todo ser es material, se hace también idéntico según la forma. Este materialismo puro, monístico, metafísico, equipara los fenómenos de conciencia a los procesos cerebrales, mientras que la experiencia, que tiene que ser necesariamente la fuente de tal

precisamente no es un principio, que no es la figura más general del pensamiento”, sino más bien “lo que no es reducible puramente a pensamiento” (1976, p. 173), de modo tal que la exigencia “sistemática” o “de identidad de lo pensado con el pensamiento” no puede plantearse en este caso (p. 207). Así, el materialismo en Adorno se plantea como la exigencia de un pensamiento enraizado en aquello que la nomenclatura de Marx denomina “valor de uso”⁷⁴, pero que se podría entender de manera más general como todo aquello que no puede subsumirse en categorías conceptuales: el sufrimiento, el placer, la sensibilidad y en general todo lo *corporal* que la forma misma del pensamiento tiende a obliterar (p. 128-133). Estrechamente afín con esta concepción del materialismo sería también para Adorno, y con esto tocamos el punto decisivo del argumento, el arte:

“Si es exacto que el arte es el abogado, el vocero de la naturaleza oprimida, de lo mutilado por la civilización, muestra el arte, por extraño que parezca dada su fama de idealidad, un punto en que está de acuerdo con el materialismo. Intenta, de un modo muy semejante, comprobar, traer al lenguaje, objetivar lo que se desliza entre las mallas de la civilización” (p. 137)

Arte y materialismo de lo no-idéntico

Llegados a este punto podemos precisar mejor el problema de una sociología del arte. Y es que pareciera que en el arte la sociología se topa con un tipo de experiencia, una “materia”, que se resiste a la pretensión identificadora del conocimiento científico. Esto no significa que no se puedan, tal como se pueden estudiar los efectos del arte en el cerebro, producir conocimientos parciales, objetivar diversos aspectos del fenómeno: las redes interaccionales e institucionales de cooperación entre actores, la recepción de los públicos registrada mediante entrevistas y encuestas, la construcción en situación de experiencias

pensamiento (...) no nos ofrece tal identidad de procesos fisiológicos y de pensamiento (...) Cuando vemos verde, no vemos los procesos cerebrales, sino el color verde, y como precisamente esta diferencia no puede expresarse en el materialismo consecuente, en el metafísico monista, está claro que se argumenta a partir de un principio sintético, abstracto, superior” (Adorno, 1976, p. 63-64)

⁷⁴ “el hecho de que se necesite igualmente de lo no subsumible bajo la identidad -según la terminología marxista, del valor de uso - para que la vida en general, incluso bajo las relaciones de producción dominantes, perdure es lo inefable de la utopía” (Adorno, 1984, p. 22)

artísticas concretas tal como se puede observar y describir etnográficamente. Esta forma de proceder, que puede sin duda ser útil, supone sin embargo una previa reducción de la experiencia artística, que no es propiamente ni un “objeto” ni una mera proyección subjetiva, a ciertas coordenadas objetivables o a los sentidos proyectados por sujetos individuales. Y no obstante, hay que dejar en claro que si aquí intentamos poner de relieve, al menos desde cierto punto de vista, la insuficiencia de este proceder, no es en nombre de un afán de conocimiento o explicación total del objeto, lo que equivaldría al polo sociologista de “explicar el arte por lo social” que critica Heinrich, ni tampoco en nombre de un principio “sagrado” o “inefable” del que el arte sería portador, lo que equivaldría a un polo “esteticista”. Por el contrario, si esta consideración tiene algún interés para la teoría social es por las implicancias sociológicas que ella misma encierra: la objetivación y la identificación en el conocimiento son una función del proceso social de dominio de la naturaleza, y por lo mismo un momento activo en la reproducción de un orden social que tiende, de manera cada vez más hipertrofiada a partir de la modernidad, a oprimir tanto en el conocimiento como en la práctica aquello de la realidad que no encaja en dichas categorías, mientras que prácticas como el arte testimonian precisamente la resistencia de una dimensión de la experiencia concreta de los seres humanos que se opone a dicho proceso de abstracción.

La problemática planteada por Adorno, que como veremos a continuación no puede escindirse de los planteamientos de Benjamin, se puede formular como sigue: ¿cómo puede el arte, cuya dimensión “material” no se deja subsumir en conceptos, concernir de todas formas al pensamiento? Se podría sostener que el marco general de esta problemática lo constituye una reflexión crítica sobre sí mismo del trabajo intelectual, que repara en la prefiguración social de sus propias categorías en el marco de unas determinadas relaciones de dominación sobre la naturaleza y de producción, en este caso capitalista. Ante esta necesidad de criticar su propia participación en la reproducción de la totalidad social, la conciencia teórica no puede abdicar de sí, en tanto que expresa una escisión inscrita en la realidad misma, pero sí puede conectar con el sufrimiento y el deseo corporal de felicidad que *ella misma es* en cuanto “naturaleza olvidada de sí” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 92): el pensamiento, con anterioridad de las formas sociales en las que este se reifica,

incluyendo acá las divisiones disciplinares y con ello a la sociología y sus metodologías, es primero y ante todo para Adorno una experiencia viva e indisciplinada, capaz por lo mismo de tomar contacto con sus propios límites⁷⁵. En este límite se encuentra precisamente la experiencia del arte, que anticipa la experiencia del sujeto en el mundo antes de que éste abstraiga la realidad en un plano conceptual y se identifique a sí mismo como “sujeto” o separe de sí un “objeto” de conocimiento.

Lo que resulta de esto es una estrategia mediante la cual el sujeto teórico, que está necesitado de criticar la propia abstracción de su procedimiento, rastrea en la experiencia no reglamentada y no conceptual del arte las huellas *materiales*, esto es, sensoriales y pre-lingüísticas, del proceso de su propia constitución como sujeto con anterioridad a su abstracción teórica. Este proceso resulta de interés para la teoría social en la medida en que se trata de un proceso histórico-social, no individual ni meramente psicológico. Se podría hablar, sobre todo para el caso de Adorno (en Benjamin hay algunas ligeras pero decisivas variaciones que revisaremos en el tercer apartado de este capítulo), de una *anamnesis* de la génesis materialista y social de la subjetividad moderna, de sus formas sociales de pensar y experimentar la realidad. Lo que sí caracteriza a ambos autores es la particularidad de un pensamiento orientado a lo que excede y es heterogéneo al sujeto y por tanto a su capacidad de identificar “objetos” en el mundo o bien de dotarlo de “sentido”. De ahí la importancia del núcleo de lo no-idéntico en el arte, en cuyo “estremecimiento” el pensamiento toca aunque sea momentáneamente aquello de la realidad histórico-social que la representación conceptual no puede captar. En este proceso de abismarse en lo que le es heterogéneo⁷⁶, el pensamiento debe experimentar en palabras de Benjamin una “muerte de la intención”, esto es, una extinción del deseo de *poseer* un “conocimiento” determinado sobre el objeto (Benjamin, 2006, p. 231). ¿Hasta qué punto puede haber sociología ahí donde no es posible poseer un “saber” o un “conocimiento” sobre el objeto de estudio? Cualquiera sea la respuesta a esto, hay que defender el hecho de que aquí no se trata de una recaída en el

⁷⁵ De este modo, el pensamiento “indisciplinado” es capaz de liberarse del “hechizo de la naturaleza”, esto es, del miedo despertado por la autoconservación, “reconociéndose como el propio temblor de ésta ante sí misma” (1998, p. 93).

⁷⁶ Como dice Adorno a propósito de la filosofía, esta quiere en última instancia “abismarse literalmente en lo heterogéneo a ella, sin reducirlo a categorías prefabricadas” (1984, p. 24)

misticismo, sino de un estricto replanteamiento metodológico que concierne a la forma del pensamiento teórico en cuanto tal, y que se orienta al abordaje de fenómenos sobre los que, significativamente, las ciencias sociales contemporáneas muestran cada vez mayor necesidad de estudiar a pesar de que su “materialidad” señale un límite a la pretensión identificadora de estas últimas: el cuerpo, las emociones, las imágenes, la violencia, la memoria. Este replanteamiento metodológico y epistemológico, como veremos a continuación, pasa en primer lugar por una teoría del lenguaje que presta especial atención a sus aspectos “miméticos” e “infantiles” y al peculiar tipo de experiencia que de ello se deriva, al tiempo que busca, en segundo lugar, neutralizar en el plano de la exposición teórica la verticalidad y la jerarquización del razonamiento deductivo/inductivo por medio de una organización del material empírico en torno a “constelaciones”.

2. Mímesis, o del lenguaje de las cosas

No-identidad y comportamiento mimético

La idea de un materialismo de lo “no-idéntico”, como lo hemos denominado en el punto anterior siguiendo a Adorno, busca ante todo una articulación distinta con esa alteridad que estamos acostumbrados a denominar “naturaleza”, suponiendo que se trataría de un objeto provisto de unidad cuyos principios últimos serían susceptibles de ser determinados con exactitud por la investigación filosófica o científica. Pero esta unidad presupuesta de la naturaleza, como hemos establecido también unas páginas atrás sobre todo a partir de lo señalado por Adorno en la “Dialéctica de la ilustración”, sería ante todo resultado de un proceso, impulsado en principio por la autoconservación, que abarca tanto el desarrollo tecnológico como el despliegue de un pensamiento conceptual “puro” en el marco de unas determinadas relaciones de producción. En paralelo a este proceso, es posible rastrear a lo largo de la historia el desarrollo y la supervivencia luego en las sociedades modernas de otro modo de aproximarse a la “naturaleza” o a la alteridad, para lo cual los autores hablan de un “comportamiento mimético” o incluso de una “facultad mimética”. Es mediante la comprensión del lenguaje artístico como un tipo de “comportamiento mimético” que sería posible comprender de qué manera esta práctica conserva las huellas de una relación “otra”

con la naturaleza, un modo de relación que, al tiempo que no es completamente ajeno al lenguaje, no puede sin embargo subsumirse en conceptos o en la significación lingüística.

Tal como aparece caracterizado principalmente, pero no de manera exclusiva, en los textos precursores de Benjamin “La facultad mimética” y “Doctrina de lo semejante” escritos en 1933, y luego en la “Dialéctica de la ilustración” publicada por Adorno y Horkheimer en 1944, el comportamiento mimético designa un modo de proceder ante la realidad que, a la inversa de la abstracción conceptual, no busca establecer una distancia respecto de su “objeto” sino más bien aproximarse lo más posible a éste, a todo lo que en él hay de concreto y singular. Los paradigmas de este comportamiento serían, desde un punto filogenético, las prácticas mágicas de todo tipo y, ontogenéticamente, el juego infantil (Adorno, 1998; Benjamin, 2007a). Así, el chamán o el mago procedería ante la naturaleza no buscando “ejemplares” o “elementos”, sino dirigiéndose a entidades particulares que exigen formas de comunicación específicas: el viento, la lluvia, la serpiente, el demonio. Del mismo modo, el niño cuando juega a imitar al perro no busca aprehenderlo en cuanto “perro”, es decir, como una especie particular dentro del género “animal” o “viviente”, sobre el cual se pueden predicar ciertos atributos, etc., sino más bien imitar su gestualidad y su comportamiento, asemejarse a los rasgos concretos que muestra *ese* perro en *ese* instante. Como afirma Adorno, lo esencial de esta noción no es la copia de algo en tanto “objeto” u “original”, como se sostendría desde el concepto tradicional de “mímesis”, sino más bien el intento por parte de quien imita de “reproducir a través de su gestualidad y de toda su conducta un estado en el que no existía la diferencia entre sujeto y objeto” (2013, p. 142)⁷⁷. Por lo mismo no cabe hablar ni de evolucionismo ni de etnocentrismo, ya que si se compara las prácticas mágicas de otras culturas con el juego infantil no es para hablar, como lo hacía la etnología decimonónica, de un estadio menos desarrollado en el que se proyectarían de manera “errónea” ciertos contenidos psicológicos sobre la realidad exterior,

⁷⁷ “el arte, por cierto, es imitación, pero no imitación de un objeto, sino un intento de reproducir a través de su gestualidad y de toda su conducta un estado en el que no existía la diferencia entre sujeto y objeto” (...) “la música, en verdad, o el arte en general, dice algo, expresa algo, imita algo -se podría decir-, pero no algo *qua* objeto, no al copiar un objeto, sino al parecerse a él en toda su forma de comportamiento, en su gesto, en su ser (...) Pero, frente a esta concepción, la concepción usual del arte como una imitación de algo -y me parece que esto se sigue obligatoriamente de lo que les dije hoy- es ya una especie de pseudomorfosis” (Adorno, 2013, p. 142-143).

sino de un estadio en el que la distinción entre sujeto y objeto no se halla, producto de un menor grado de dominio social sobre la naturaleza, establecida en la *realidad misma*, y en la cual por lo mismo las imágenes que el mago indígena y el niño evocan en forma de espíritus o de juguetes son un “eco de la superioridad real de la naturaleza” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 69-70).

Lenguaje como médium de las semejanzas

Ahora bien, si seguimos a Benjamin, lo que de este modo los sentidos captan y producen son ante todo semejanzas: una planta que sirve para curar la vista porque su forma se asemeja a la de unos ojos, una danza ritual que establece mediante determinados gestos y movimientos ciertas correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos del cuerpo humano⁷⁸. Esta capacidad de percibir semejanzas y de “leer” correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos se ha atrofiado hasta cierto punto, producto del desarrollo de la técnica y de una racionalidad abstracto-formal, en el individuo occidental, pero para Benjamin no ha desaparecido del todo: es más, sigue siendo en algún punto esencial, toda vez que las semejanzas percibidas y producidas quedarían registradas como huellas en la memoria “involuntaria” o inconsciente de los individuos y las colectividades, operando nada menos que a la base del lenguaje “como el colosal bloque submarino del iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua” (2007a, p. 209). La mimesis entonces, más allá de su inscripción en esta u otra simbología o práctica ritual, estaría a la base de la teoría del lenguaje en Benjamin entendido como *médium* de las semejanzas:

“De este modo, el lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del

⁷⁸ Benjamin tenía en especial estima la siguiente cita del poeta francés Mallarmé por el programa de investigación en torno al lenguaje que ella contenía de manera implícita: “La danzarina no es una mujer, sino una metáfora que expresa un aspecto de formas elementales de nuestra existencia: una espada, una copa, una flor u otros”. (Benjamin, 1972, p. 194)

vidente, sino en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas” (p. 212)

Sigrid Wiegel (1996) ha subrayado los paralelos que esta teoría benjaminiana del lenguaje como un médium en el que las cosas entran en relación unas con otras por medio de sus semejanzas (por más sutiles que estas sean), o como aparece formulado en sus textos de juventud, la idea de un “lenguaje mudo de las cosas”⁷⁹, guardaría desde un punto de vista lingüístico y psicoanalítico con la teoría de Kristeva de una “chôra semiótica”. El concepto de “chôra”, que en Platón designa a rasgos generales el “espacio” o el “lugar”, es acuñado por Kristeva (1984) en el marco de una teoría del lenguaje para referirse a una fase pre-edípica, anterior al lenguaje y al orden simbólico, en la que la relación del infante con el mundo sigue estando mediada ante todo por el cuerpo de la madre. Lejos de estar exenta de actividad, esta fase estaría caracterizada por funciones pre-verbales que organizarían las relaciones del cuerpo consigo mismo y con los objetos y personas del espacio circundante, articulando de manera inestable y provisoria las pulsiones del cuerpo por medio de ritmos, movimientos, gestos, sonidos, colores, etc. Del mismo modo que la mimesis remitiría en Adorno y Benjamin a un estado anterior a la distinción entre sujeto y objeto, la “chôra semiótica” remitirían a un estadio lingüístico en el que el signo aún no se articula como la representación de un objeto ausente (p. 26): concierne, por así decirlo, a la materialidad misma del significante, antes de que este signifique “algo” y que la conciencia sea capaz de identificar “objetos” en el mundo en cuanto tales. La importancia de esta dimensión semiótica para Kristeva radicaría en que, si bien no es idéntica al lenguaje, es esencial para la adquisición de este último. Y, del mismo modo que en Benjamin la mimesis y las semejanzas siguen reverberando como “memoria involuntaria” en el lenguaje, aflorando

⁷⁹ Benjamin se opone con su teoría temprana del lenguaje a lo que él mismo denomina la “concepción burguesa de la lengua”, que concibe al lenguaje como un instrumento del cual los individuos se sirven para comunicarse “contenidos” o “significados”. Por el contrario, para Benjamin los seres humanos no se comunicarían mediante el lenguaje, sino que se comunican “en” el lenguaje, esto es, el lenguaje sería “el «medio» mismo de la comunicación” (2007b, p. 147). Y el núcleo intensivo de este “medio” estaría dado, según el mitologema bíblico que Benjamin toma acá en su texto de 1917 como referencia, por el “nombre” que los seres humanos dan a las cosas, no de manera arbitraria y subjetiva, sino en base el propio “lenguaje mudo” que las cosas comunican desde sí mismas. Consideramos que es este “lenguaje mudo de las cosas” el que, en su reelaboración materialista y secularizada de la década de los 30’, aparecerá bajo la forma de “semejanzas sensoriales” que entran en relación de manera “no sensorial” por medio del lenguaje.

incluso de vez en cuando en la conciencia mediante “percepciones fugaces” (Benjamín, 2007a, p. 210), la “chôra semiótica” no desaparece con la adquisición del lenguaje, sino que sigue operando en el trasfondo de manera *sincrónica* a éste y es esencial para comprender el funcionamiento del sujeto y de la significación como *proceso* (Kristeva, 1984, p. 29).

Si se puede hablar de un “lenguaje” artístico, entonces, se trataría no tanto de un lenguaje que comunica determinados “significados” como del material proto-semiótico, huellas o imágenes sensibles y afectivas de todo tipo, que opera de manera latente y primaria en el proceso de significación lingüística. Como sostiene explícitamente Kristeva, y como sugiere también Benjamin⁸⁰, esta articulación de las huellas por medio de semejanzas coincidiría en gran parte con la lógica descubierta por Freud en los sueños, es decir, con mecanismos de desplazamiento y condensación (o metáfora y metonimia, desde un punto de vista lingüístico), y de ahí que sea en éstos, además del arte, la magia y la experiencia infantil, donde la “chôra semiótica” que ha sido dejada en segundo plano vuelve a aflorar a la superficie. Es decir, a la base del proceso de significación lingüística se encontrarían experiencias como las de la niña que, según el poeta Ezra Pound, realizaba sin saberlo sus primeras exploraciones poéticas acercándose al interruptor y preguntándole a su madre si podía “abrir” la luz (“mamma, can I *open* the light?”)⁸¹. Como sostiene Pound, se trata en este ejemplo de un uso absolutamente “no ornamental” de la metáfora o la imagen, donde “abrir” remite no tanto a la sustitución decorativa de un supuesto término propio que designaría correctamente el gesto de encender la luz como al intento, por parte de la niña, de dar con algo así como la “forma primaria” o el “pigmento primario” mediante el cual la experiencia de la luz que se enciende se le presentó en ese momento.

⁸⁰ Sigrid Wiegel (1996) ha llamado la atención también sobre cómo a partir de la segunda mitad de la década de 1930 Benjamin habría vuelto su atención hacia Freud, incorporando el lenguaje conceptual de este último en su pensamiento. Así, en el texto dedicado a Proust, por ejemplo, la relación del escritor con el recuerdo aparece caracterizada como “la nostalgia por el mundo deformado [*enstellen*] en el estado de la semejanza”, donde *enstellung* es el término técnico utilizado por Freud para caracterizar el proceso de “deformación” o “desfiguración” onírica.

⁸¹ Manifiesto *Vorticism*, publicado en 1914 en la revista *Fortnightly Review*. Recuperado el 15 de marzo de 2020 desde <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/>

Por supuesto, esta “forma primaria” no es sino la percepción de un cierto aspecto de la cosa a la luz de su semejanza con otra impresión sensible previamente registrada (el “abrirse” de una mano, de un ojo, de una flor, etc.). Y sin embargo, hay que insistir en el carácter no subjetivo ni meramente psicológico del *médium* lingüístico en el que esta semejanza se presenta, a pesar de que la niña sea la que percibe y registra las imágenes que luego entran en relación. Acá resulta útil, como lo ha hecho J.L. Delgado (2016), comprender esta concepción benjaminiana de un *médium* de percepción de semejanzas a partir de lo que el Wittgenstein tardío denomina en sus “Investigaciones filosóficas” el “ver como” o la “visión de aspectos”:

“contemplo un rostro, y de repente me percato de su semejanza con otro. Veo que no ha cambiado; y sin embargo, lo veo distinto. A esta experiencia la llamo «observar un aspecto»” (Wittgenstein, 2009, p. 561)

Como recalca Delgado, Wittgenstein está interesado sobre todo en sostener que este “aspecto” nuevo que observo, por ejemplo, en un determinado rostro, no es propiamente dicho ni una propiedad objetiva que se pueda señalar, identificar o reproducir de manera aislada en el rostro percibido, ni *tampoco* una interpretación subjetiva que se añadiría a posteriori sobre esta primera percepción. En palabras de Delgado, “el «ver como» no es la adición de dos procesos”, una percepción objetiva y una interpretación subjetiva, “sino que ambos están presentes simultáneamente” (2016, p. 45). Por lo mismo, según Wittgenstein lo percibido en el “aspecto” es en realidad una “relación interna” (2009, p. 485) entre dos objetos, en donde la segunda imagen no copia a la primera ni la reemplaza, sino que simplemente indica indirectamente, gracias a su semejanza con esta primera imagen, el “aspecto” bajo el cual ella debe ser considerada: un árbol “como” una “mano rígidamente estirada en la conclusión de un ademán”⁸², por ejemplo. Tanto Wittgenstein como Benjamin coinciden, además, en que se trata de una percepción fugaz, similar a un “chispazo” o un “fulgurar”: tras unos instantes, la semejanza se desvanece y sólo me quedo

⁸² Tomado de un poema en prosa titulado “Salmo de otoño”, del poeta chileno Carlos Pezoa Véliz.

con los objetos que puedo identificar mediante el lenguaje, el “árbol” o la “mano”, pero no con la resonancia viva entre ambos.

La mimesis y lo histórico-social

Llegados a este punto, es posible comprender a partir del lugar de estas huellas o imágenes sensoriales en el lenguaje su estatuto *histórico-social*. Y es que, del mismo modo que en el individuo, la mimesis o la *chôra* semiótica designa también en el colectivo una suerte de “proto-historia” del lenguaje, conservando la memoria del *modo concreto* en que el sustrato animal o aún-no-humano de dicho colectivo devino, y sigue deviniendo constantemente, ser hablante y social. Es por medio de dichas huellas e imágenes que las formaciones sociales se mantienen en lo que, siguiendo tanto a Echeverría como a Benjamin, hemos denominado un cierto “compromiso histórico” con una suerte de “proto-historia” y “proto-necesidad semiótica” a lo largo del tiempo (ver cap. II, apartado 3). “Proto-historia” y “proto-semiótica”, en cuanto se trata de experiencias, como las de la fase infantil señalada por Kristeva, de las que no es posible tener un recuerdo consciente o elaborar un relato directo desde el lenguaje, a pesar de que sigan operando sincrónicamente en el presente de un modo latente. Así, la eficacia de los símbolos, mitos, prácticas rituales en las sociedades precapitalistas, o en lo que hemos denominado en capítulos anteriores la “forma social-natural”, radica ante todo en la operación latente de estos “datos de la protohistoria” (Benjamin, 2012, p. 224) que son las semejanzas. Una operación análoga ocurre en cuanto a la experiencia de la belleza artística, que como ya hemos visto ocupa el lugar de transmisión histórica que en otras sociedades ocupaba el culto⁸³. Lo bello es definido así por Benjamin como “el objeto de la experiencia en el estado de la semejanza” (p. 224). Esto significa que la belleza es algo que no está propiamente ni en la objetualidad de la obra de arte ni en la subjetividad de quien la contempla, sino más bien en las semejanzas que, latentes como posibilidad o virtualidad en la materialidad de la obra al modo de un negativo

⁸³ Ver también: “Esta experiencia [*las correspondencias o semejanzas entre cosas*] sólo es posible en el ámbito del culto. Si se sobrepasa este ámbito, se presentará como “lo bello”. En lo bello, el valor cultural aparece como valor del arte” (Benjamin, 2012, p. 223)

fotográfico, son susceptibles de ser evocadas en la experiencia viva y presente de una determinada colectividad que reconoce en ellas su propia “proto-historia”.

Por otro lado, la idea de un médium de las semejanzas permite precisar mejor en qué consistiría aquella “necesidad proto-semiótica” que, según Echeverría, estaría a la base de las preferencias de una colectividad por determinadas formas perceptibles en desmedro de otras. Si el enfoque estructuralista tradicional considera, en oposición a una consideración “esencialista” que tomaría los contenidos y prácticas culturales al pie de la letra, las imágenes y los diversos materiales semióticos como signos arbitrarios que se limitan a cumplir una determinada función en un sistema simbólico, lo que sociológicamente se podría traducir en los términos durkheimianos de unas determinadas imágenes y prácticas que “representan” a “la sociedad” (o determinados intereses de clase/estamento, en su versión bourdiana o marxista ortodoxa), el enfoque que intentamos ensayar aquí no niega en un cierto nivel la arbitrariedad del signo, y por lo tanto no es esencialista, sino que desplaza el foco hacia un estadio lingüístico de las imágenes lógica y cronológicamente anterior al signo⁸⁴. En este estadio, las imágenes importan ante todo en su condición de huellas afectivas, cuya resonancia colectiva reside en las semejanzas con otras huellas afectivas que éstas sean capaces de evocar a lo largo del tiempo. Su estatuto “proto-histórico” y “proto-semiótico” estriba, como la dimensión “histórico-natural” de la praxis que hemos identificado en Marx, en que se trata de una materia que no es propiamente ni

⁸⁴ Esta anterioridad al signo, donde la imagen o huella aún no significa “algo” y se toma, por así decirlo, por la cosa misma, se encuentra no sólo en Kristeva y Benjamin, sino también en la Dialéctica de la ilustración de Adorno y Horkheimer: “En el estadio de la magia, sueño e imagen no eran considerados como meros signos de la cosa, sino como unidos a ésta mediante la semejanza o el nombre. No se trata de una relación de intencionalidad sino de afinidad”. (1998, p. 65). A partir de esta unidad arcaica por medio de la semejanza, “tal como atestiguan los jeroglíficos” (p. 71), la separación probablemente irreversible entre imagen y signo se expresaría modernamente en la consumación de la separación en el lenguaje entre ciencia y arte: “En cuanto signo, la palabra pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como auténtica palabra es repartida entre las diversas artes, sin poderse recuperar ya mediante su adición, su sinestesia o «el arte total». En cuanto signo, el lenguaje debe resignarse a ser cálculo; para conocer la naturaleza ha de renunciar a la pretensión de asemejarse. En cuanto imagen debe resignarse a ser una copia; para ser enteramente naturaleza ha de renunciar a la pretensión de conocerla” (p. 72)

“natural” ni “cultural”, ni “material” ni “ideal”, ni “subjetiva” ni “objetiva”: en cuanto afecciones, son algo que resulta del encuentro sensible y empírico con el mundo exterior (un mundo que no es la “naturaleza” de las ciencias naturales, si no una alteridad que, al tiempo que excede al sujeto, se encuentra mediada en un nivel primigenio por la memoria del vínculo con otros cuerpos y, en primer lugar, con el cuerpo de la madre); en cuanto se trata de semejanzas entre diversas percepciones, se trata de correspondencias “inmateriales” que remiten al ámbito de la temporalidad. En otras palabras, pensar la correspondencia entre diversas imágenes sensibles implica pensar estas últimas como tomando parte en un mismo campo pre-individual de afecciones, como ecos de un mismo “estremecimiento”⁸⁵ en el que cada colectividad es remitida a la singularidad de su propio acontecimiento histórico. Así, por ejemplo, si en ciertas culturas el sol simboliza lo “masculino” y la luna lo “femenino”, habría que pensar que no se trata ni de arquetipos ahistóricos (como en Jung o la astrología) ni de elecciones simplemente arbitrarias, sino de semejanzas que, percibidas en un determinado momento (un pasado inmemorial), establecen correspondencias con vastos ámbitos de la experiencia, y cuya transformación o desplazamiento sólo puede darse en el marco intrahistórico del drama particular que define a cada colectividad.

De este modo, es posible establecer también que la mediación de las relaciones entre humanidad y naturaleza en el proceso de producción es ante todo, en paralelo a la técnica y a las relaciones sociales específicas, la del médium de las semejanzas. La mimesis no es secundaria a la relación con una “naturaleza” unitaria y objetiva, sino primaria y anterior: es más, es el proceso de objetivación de la realidad mediante una racionalidad abstracta y formal lo que habría que pensar como una “mimesis de lo muerto”⁸⁶, que convierte en repetible e idéntica a la naturaleza animada asimilándola a lo que en ella hay ya de muerto e inorgánico (Adorno y Horkheimer, 1998): procesos mecánicos, unidades discretas,

⁸⁵ Inspirado fuertemente en Benjamin y su concepción de las imágenes como cristalizaciones de afectos y de tiempo, un filósofo reciente como Agamben ha intentado pensar una ontología de este tipo, de las “pasiones del ser”, que concibe la existencia misma como una “diseminación trascendental en pasiones” o, como el autor también las denomina, “signaturas” (Agamben, 2010, p. 88)

⁸⁶ “La ratio que reprime a la mimesis no es sólo su contrario. Ella misma es mimesis: mimesis de lo muerto. El espíritu subjetivo, que disuelve la animación de la naturaleza, sólo domina a la naturaleza «desanimada» imitando su rigidez y disolviéndose él mismo en cuanto animado” (1998, p. 109)

magnitudes cuantificables, etc.. Esta mediación primaria de las semejanzas es lo que define el aspecto irreductiblemente semiótico/mágico/lingüístico de la técnica artesanal y de las representaciones sociales, y que está a la base por lo mismo del conjunto de operaciones donadoras de forma que hemos identificado siguiendo Echeverría como el código semiótico/campo instrumental, equivalente a la dimensión “metalingüística” del proceso de producción de objetos/significaciones, en las formaciones sociales precapitalistas. Así, visto desde su componente mimético, las imágenes y marcas semióticas que en las sociedades precapitalistas se expresan no sólo en los símbolos colectivos, sino también en la arquitectura, la forma de los utensilios y en todo el mundo de los valores de uso, definen el modo concreto y singular que tiene cada colectividad de apropiarse de la “naturaleza”: en este nivel, no importa tanto “qué” son las cosas o “qué significan”, como una dimensión anterior y en cierto modo “pre-objetual”, que se pregunta por “cómo” son. En las sociedades modernas, por otro lado, la tendencia es a desplazar este sustrato por la mediación abstracta de la racionalidad formal y la “información”, al tiempo que con el “arte” la mimesis es relegada al ámbito de la mera imaginación. Y sin embargo, si el arte registra capas de la experiencia que, según Adorno, “están a la base de la relación con la realidad, pero que en ella están ocultas como cosas” (2004a, p. 482), es porque este sustrato mimético sigue siendo determinante, de un modo cada vez más inconsciente y con menos capacidad de influir de manera directa en el mundo “objetivo” de la producción social, en la configuración del modo primario que tenemos de experimentar la realidad.

Experiencia “no reglamentada”

Es posible buscar una fundamentación del interés tanto de Adorno como de Benjamin por pensar los procesos histórico-sociales de la modernidad desde el arte y el lenguaje “mimético” en un concepto ampliado de experiencia, el cual de diversas formas ambos autores defendían frente al afán de las ciencias por monopolizar el ámbito de lo “empírico”. Ya en uno de sus escritos tempranos, Benjamin sostenía que la tarea de la filosofía de su época era retomar la crítica kantiana del conocimiento y reelaborarla a partir de un concepto de experiencia ampliado y con mayor densidad en cuanto a su contenido (2007). Para Benjamin, si bien Kant ha sido, junto a Platón, el filósofo que se ha ocupado más

seriamente del problema de la justificación del conocimiento, esta justificación habría tenido como base una experiencia especialmente pobre de contenido: la experiencia matemático-mecánica de la naturaleza propia de la física newtoniana, cuyo único valor y significado, un significado más bien “triste” dirá Benjamin (p. 163), residiría en su certeza. De ahí el interés de Benjamin por la religión, que permanecerá constante incluso hasta en la fase más materialista y “profana” de su pensamiento en la década de los 30’, en la que se encontraría entretejida lingüística e históricamente de la manera más densa posible la experiencia de los seres humanos: su relación con la felicidad, el sufrimiento, la muerte, la justicia, por ejemplo. Por otro lado, también criticará Benjamin la concepción “mitológica” del conocimiento en Kant entendida como la relación entre dos “entes metafísicos” como sería la relación entre un sujeto y un objeto, concepción para la cual buscará un correctivo, como Hamann en los tiempos de Kant, remitiendo el conocimiento al ámbito del lenguaje.

Adorno, a su vez, estaba al tanto de esta problematización benjaminiana del concepto de experiencia (Adorno, 2003), y se pueden detectar aún ecos de esta crítica en su discusión epistemológica con el círculo de Popper en la década de los 60’. Lo que Adorno (2004b) objeta en dicha conferencia, entre otras cosas, a la tendencia predominante en las ciencias sociales de esa época (se podría afirmar que la situación no ha cambiado mucho) es la excesiva reglamentación de la experiencia que sus supuestos metodológicos y epistemológicos exigen: supuestos como los de verificabilidad de las hipótesis o de claridad y univocidad de los resultados, que demandan una reproductibilidad inmediata de los métodos y del conocimiento producido, suponen para Adorno ya una mutilación del sujeto vivo que experimenta⁸⁷. Estas prescripciones, que recaen en primer lugar sobre la subjetividad del investigador, lejos de permanecer fieles al objeto del conocimiento estarían motivadas ante todo por el miedo al error y la necesidad de certeza (por más aséptica y abstracta que ésta sea), dando lugar a un escenario en última instancia tautológico, donde sólo se puede conocer lo que se puede verificar y sólo se puede verificar lo que de algún modo ya se conoce. Por el contrario, para Adorno el conocimiento sólo

⁸⁷ “la experiencia reglamentada que receta el positivismo anula la experiencia misma, desconecta, en su espíritu, al sujeto que experimenta” (2004b, p. 320)

puede mantenerse abierto a la otredad y a lo verdaderamente específico del objeto si es que da cabida en el proceso a lo que el autor denomina una “experiencia no reglamentada”⁸⁸. Si bien Adorno, como suele suceder, no define de manera aislada este concepto, lo utiliza para referirse sobre todo a la receptividad espontánea del sujeto, a las afinidades vivas que permiten a cada uno establecer un contacto específico con la cosa, de carácter mimético⁸⁹. Este tipo de experiencia supondría también un posicionamiento ético, en la medida en que sería estrechamente afín la idea de una “felicidad no reglamentada”, término sobre cuya importancia Adorno y Benjamin parecen coincidir en su correspondencia de la década de los 30’⁹⁰.

Por ahora no nos interesa definir exhaustivamente este concepto ampliado de experiencia, “no reglamentado”, ni tampoco localizar las posibles discrepancias en la forma que tienen Benjamin y Adorno de comprenderlo, sino tan sólo resaltar la importancia que para ambos tienen en éste la mimesis y las semejanzas. Como sostiene Benjamin, estas últimas son “el órgano de la experiencia” (2015, p. 860). Un paradigma de cómo operan estas semejanzas en la configuración de la experiencia es la narración, lo que permite además mostrar que este concepto ampliado de experiencia no remite a una esfera más “elevada” o “excepcional”, sino que, por el contrario, hunde sus raíces en las capas más concretas y a la vez más cotidianas del lenguaje. Sostiene Benjamin (2008) que en la narración, a diferencia de la “información” donde se pretende extraer de lo que acontece el “puro asunto en sí” (p. 71) (exigiendo, como el conocimiento reglamentado, una verificabilidad inmediata), importa sobre todo *cómo* se manifestó y *cómo* fue vivido lo acontecido: quien narra un suceso, por ejemplo la asistencia a una marcha de protesta, se detendrá más en las imágenes y en los detalles cualitativos que le parecieron memorables (“recordé que se cumplía un año

⁸⁸ “Con razón Schelsky ha considerado el concepto de experiencia no reglamentada como uno de los puntos centrales de la controversia entre dialécticos y positivistas” (p. 320)

⁸⁹ Esta idea está presente sobre todo en la “Dialéctica de la ilustración”: el pensamiento reglamentado “ha tabuizado, junto con la magia mimética, el conocimiento que alcanza realmente al objeto” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 69)

⁹⁰ Carta de Benjamin a Adorno, con fecha del 7 de Mayo de 1939: “la gracia infantil es un hecho, y un hecho asumible ante todo como un correctivo de la sociedad; es uno de los signos indicativos que nos han sido dados de la «felicidad no reglamentada»” (p. 316).

desde la muerte de mi amigo”, “la gente inundaba las calles”, “me sentía como ese perro que pasó caminando”) que en datos “objetivos” pero probablemente irrelevantes en el marco de su experiencia (“llegué a las 17:04”, “habían 75.240 personas”, “a esa hora hacían exactamente 26,3 grados”). Esta operación latente de las semejanzas en la experiencia, que un enfoque tradicional buscaría identificar u objetivar desde las ciencias sociales como “narrativas”, “sentidos” o “representaciones” atribuibles a una subjetividad, importa aquí ante todo como *medio* mismo del lenguaje y la experiencia, en el que arte y pensamiento siguen caminos opuestos y, sin embargo, convergentes en algún punto: el arte, mimético, tiende a introducir mediaciones cada vez más abstractas y/o tecnológicas que dan cuenta de las transformaciones de la experiencia en las sociedades modernas; el pensamiento, cuyo medio son los conceptos, busca en el arte por otro lado remontarse desde las dimensiones más abstractas de la realidad social hacia las capas miméticas del lenguaje en el que la teoría conserva aún algún contacto con la experiencia viva de la que se originó en primer lugar⁹¹.

3. Pensar por constelaciones, o el arte como historiografía inconsciente.

El problema de la representación teórica

De las premisas presentes en los dos apartados anteriores, que critican la posición de la conciencia teórica ante la realidad para después buscar un antídoto en las capas miméticas del lenguaje que el arte registra, resulta la articulación de un particular modo de pensamiento y de exposición teórica. Si la situación de la conciencia ante la realidad empírica en las sociedades modernas es, como sostenía Adorno en su temprana conferencia “La actualidad de la filosofía” (Adorno, 1991), la de una crisis del sentido y la experiencia, en donde frente a la creciente fragmentación de los materiales empíricos (atomización de

⁹¹ Como sostiene Wellmer a propósito del lugar que arte y filosofía ocupan en el pensamiento de Adorno, se trataría de “dos esferas del espíritu en que éste logra irrumpir a través de la costra de cosificación merced al acoplamiento del elemento racional con el mimético. Ese acoplamiento, desde luego, sucede en cada caso a partir de un polo opuesto: en el arte, lo mimético adopta la figura del espíritu, en Filosofía, el espíritu racional se atenúa convirtiéndose en mimético y conciliador” (1993, p. 151)

los hallazgos científicos, pérdida de la autocomprendibilidad de los lenguajes artísticos, crisis de las representaciones culturales tradicionales, transformaciones urbanas, proliferación de la producción masiva e industrial de mercancías y de información, etc.) ya no resulta posible reunir todos esos bloques de realidad en la experiencia viva o siquiera en una sola representación teórica, entonces la tarea del pensamiento para estos autores ya no puede ser la de proyectar intenciones de significado sobre la realidad, sea este significado subjetivo (fenomenología/hermenéutica) u objetivo (positivismo), sino más bien la de organizar el material que se presenta carente de intenciones en la realidad empírica (imágenes, objetos, discursos, situaciones, gestos, etc.) en torno a determinadas “constelaciones”.

¿Qué es una constelación?

Ahora bien, ¿Qué se entiende desde estos autores por una “constelación”? A continuación intentaremos señalar algunos de los aspectos centrales de esta noción que encuentra su primer y más profundo desarrollo Benjamin, pero que ocupa también un lugar central en el sistema teórico de Adorno (Buck-Morss, 1981; Jameson, 2010). En primer lugar, una “constelación” es un modo de inteligibilidad que, al tiempo que intenta ir más allá de la mera multiplicidad de detalles empíricos, no busca empero subsumirlos en un concepto general: si el concepto “rostro” incluye bajo su jurisdicción todos los rostros particulares, se sitúa sin embargo por encima de la particularidad de cada rostro concreto y no es capaz de dar cuenta de la especificidad de ninguno de ellos. La “constelación”, en cambio, designa un objeto inteligible que no se distingue realmente de los fenómenos particulares que agrupa: es respecto a las cosas, precisamente, “lo que las constelaciones son a las estrellas” (Benjamin, 2006, p. 230), esto es, nada más que las relaciones específicas que se pueden establecer entre un conjunto de entidades singulares. Por cierto, estos elementos singulares y sus afinidades no se encuentran dados en la inmediatez de los fenómenos, en la realidad fáctica: es la exposición teórica la que debe, por medio de conceptos (2006, p. 230),

destacar los elementos aislados que se presentan dispersos en la realidad empírica para reunirlos y exhibirlos, en cuanto elementos singulares, en una configuración específica⁹².

Por otro lado, cabe caracterizar el objeto que la constelación busca inteligir como uno puramente histórico. Si la obra de arte, como hemos establecido, reúne en sí condensando y desplazando diversos elementos de la realidad empírica, entonces el pensamiento teórico que busca exponer mediante una constelación estos elementos que en la realidad empírica se encuentran dispersos lo que busca es inteligir, en última instancia, el proceso histórico-social que ella contiene: como sostiene Adorno, “conocer el objeto con su constelación es saber el proceso que ha acumulado” (1984, p. 166). Y sin embargo, en cuanto la constelación no consiste en algo realmente distinto de los elementos sensibles aislados puestos en relación, no se puede decir que se trate de una “explicación” histórica de la obra de arte como si se tratara de una causa o ley externa: más bien es, como recuerda Buck-Morss, el proceso histórico-social el que, rescatado conceptualmente de la mera inmediatez empírica, aparece finalmente cuajado en una figura, en una imagen irreductible a los términos conceptuales (1981, p. 213). Aquí se muestra la importancia que tiene la mimesis en este tipo de pensamiento, en cuanto la configuración requiere la intervención activa de la imaginación para captar la semejanza, la figura o imagen que destella fugazmente a través de los elementos sensibles⁹³. Esta imagen de pensamiento, si bien requiere, como la percepción mimética de semejanzas, de la experiencia en primera persona del sujeto que se enfrenta a los fragmentos empíricos de la realidad, reclama un estatuto no meramente subjetivo o psicológico, sino histórico social: como recuerda Buck-Morss, se trataría de una manifestación real y material, por medio de la experiencia del sujeto, de la totalidad social (1981, p. 214).

Una constelación: el jazz como imagen histórico-social

⁹² En su texto de 1932, Adorno plantea así también entonces la tarea del pensamiento como la de “interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad” (1991, p. 79).

⁹³ Adorno hablará a este respecto de una “fantasía exacta”, “que se atiene estrictamente al material que las ciencias le ofrecen, y sólo va más allá en los rasgos mínimos de la estructuración que ella establece: rasgos que ciertamente ha de ofrecer de primera mano y a partir de sí misma” (1991, p. 95)

Es posible ilustrar este procedimiento, que podríamos denominar “micrológico” o “fisionómico” (Adorno, 2008; Buck Morss, 1981; Honneth, 2009), con el análisis del jazz llevado a cabo por Adorno en su texto de 1936 “Sobre el Jazz”, donde el autor se proponía leer los rasgos fisionómicos de dicho estilo, altamente popular en la época, como expresión de las tensiones sociales entre el individuo y la sociedad capitalista europea y norteamericana de entonces. Para Adorno, esta tensión se expresaba al interior del jazz como el intento por generar, en los diversos niveles de su construcción musical, una “simultaneidad de lo arrebatado y lo rígido” (2008, p. 84), de producir interferencias entre lo uno y lo otro. Así, el ritmo característico del estilo, que introduce una síncopa en los acentos regulares del tiempo fuerte, tendría su equivalente en un individuo que, por protesta o por torpeza, “cae fuera” de la regularidad dictada por la sociedad; en la misma dirección se dirigiría el uso constante del *vibrato* por parte de los instrumentos, que produce físicamente el fenómeno de interferencia al hacer vibrar las notas rígidamente fijadas en la pieza; estilísticamente, por otro lado, el jazz es caracterizado por Adorno como una mezcla de la música de cabaret, de donde proviene el polo subjetivo “arrebatado” y “contingente”, y las marchas militares, afines al polo coercitivo y “rígido”.

Todo esto da como resultado, para Adorno, una construcción musical en donde la tensión entre ambos polos se resuelve finalmente siempre a favor de la coerción social: los recursos sonoros y estilísticos “añaden emociones subjetivas sin que puedan quebrar la rigidez fundamental” (2008, p. 84). Esto constituye para Adorno una diferencia decisiva del jazz respecto al arte “autónomo”, que queda catalogado así por el autor como una “mercancía” musical: mientras lo característico en el desarrollo “autónomo” del arte es que los elementos subjetivos de la construcción estética adquieran suficiente fuerza para transformar finalmente la estructura del todo en que están insertas, en el jazz los elementos espontáneos -incluidas las secciones de improvisación instrumental que lo caracterizan- estarían en última instancia subordinados a un esquema rígidamente prefijado que no admite transformación, y tienen por tanto un estatuto meramente “ornamental” o “aparente”. En esto, el desarrollo musical del jazz sería para Adorno estrictamente análogo a la temporalidad de una sociedad basada en el intercambio de mercancías: es decir, una pseudo temporalidad, que introduce la agitación y la novedad sólo como “apariencia de lo

dinámico” (p. 93) con el fin de reproducir una instancia estática e inexorable -el principio de intercambio que subsume toda particularidad en la equivalencia universal-, un desencadenamiento de las fuerzas productivas que necesita al mismo tiempo mantenerlas encadenadas.

Por otro lado, para aproximarse al tipo de subjetividad que resulta de esta configuración musical, Adorno se sirve de una serie de paradigmas analógicos. Por un lado, en su tendencia a suplir la rigidez del esquema con rasgos de individualidad meramente aparente, el jazz tendría un equivalente literario en las novelas policiales de la época. Desde una perspectiva teatral o escénica, por otro lado, el modo que tienen los elementos espontáneos de “tambalearse” ante la norma musical, por ejemplo en la síncopa o el “vibrato”, se pueden aprehender mediante la figura del payaso, representada en ese entonces por ejemplo en las películas de Chaplin. Y sin embargo, este rasgo cómico que Adorno considera lo potencialmente más subversivo en el jazz, se encontraría en realidad aquí domesticado por un subtipo específico: el excéntrico, al que no le interesa tanto poner en ridículo a la sociedad como adaptarse a ella (a la estructura musical) en la medida en que ésta le deje especificarse individualmente por medio de la exhibición de su debilidad neurótica (una confirmación contemporánea de esta tesis sería, por ejemplo, la afinidad explícita entre el jazz y las películas de Woody Allen). Aquí aparece también entonces, por último, un uso de la teoría psicoanalítica por parte de Adorno para mostrar los rasgos característicos de esta subjetividad: el sujeto del jazz sería un sujeto “castrado” por la instancia social objetiva, y algunos rasgos musicales, por ejemplo los colores sonoros predominantes del saxo o la trompeta, expresarían una ambigüedad que, oscilante entre el “grito verriundo fingido” y el “grito de angustia parodiado”, daría cuenta de una figura histórica marcada por la “ambivalencia de libido y angustia” (p. 115).

Historiografía inconsciente

El ejemplo del jazz muestra como en este tipo de análisis se conjugan elementos conceptuales, que permiten al sujeto teórico recortar los fenómenos de la inmediatez empírica para ponerlos en relación con dimensiones extremadamente abstractas de la

realidad social (la mediación del intercambio de mercancías como totalidad, o una teoría psicoanalítica del inconsciente, por ejemplo), con elementos particulares y concretos (la síncopa, el quiebre de las secciones, el vibrato, el color sonoro de la trompeta y el saxofón, el payaso, el excéntrico, el “tropiezo” y el “tambaleo”, la rigidez militar, la fórmula de las novelas policiales, etc.). La constelación funciona entonces como un procedimiento en el que, acorde al horizonte de “autodisolución dialéctica del mito” en el que hemos situado a grandes rasgos los proyectos de ambos autores (ver cap. I, apartado 2), la apariencia de los fenómenos es al mismo tiempo “criticada” y “salvada”: “criticada”, en la medida en que el fenómeno del jazz y los objetos afines son sacados de la mera inmediatez empírica y diseccionados a través de conceptos; “salvada”, en cuanto los elementos concretos recortados de la superficie de los fenómenos no desaparecen en la abstracción teórica o en la “explicación”, sino que son expuestos en cuanto tales a través de su constelación como imagen viva y sensible de la vida histórica de un colectivo (en el caso del análisis adorniano del jazz, los elementos aparecen como imagen de una tensión entre individuo y capitalismo donde los elementos potencialmente emancipatorios aparecen casi completamente eclipsados por la coerción de la totalidad capitalista y la mistificación ideológica).

Es importante subrayar el hecho de que en la imagen histórica del jazz construida por Adorno son absolutamente secundarios tanto el origen social del fenómeno en términos, por así decirlo, cronológicos, como la subjetividad de los receptores particulares. En ese sentido, para Adorno que el jazz tenga una de sus raíces históricas en la música de esclavos negros es secundario al lugar que esos elementos “negros” ocupan en la configuración musical específica que él está leyendo: el jazz del período entreguerras en Europa y Norteamérica, en cuyo envase comercial lo “negro” sobreviviría más bien como apariencia de lo “salvaje” y como afinidad de su carácter “encadenado” con la coerción social que experimentan los seres humanos en la sociedad capitalista (p. 92). Y si bien es posible que Adorno haya subvalorado en su análisis los elementos potencialmente emancipatorios, los cuales serán susceptibles de una mayor apropiación en el desarrollo posterior del estilo sobre todo por parte de la comunidad negra (y así la leyenda del bop Charlie Parker ya no sería tanto un payaso “excéntrico” como, según su apodo “Bird”, un pájaro), su análisis

constituye de todos modos una fisonomía bastante precisa de las tensiones sociales que atravesaban al lenguaje musical del jazz en un determinado momento histórico.

Por otro lado, si esta fisonomía prescinde de la subjetividad específica de cada uno los oyentes particulares del jazz es porque, señalando la constelación de rasgos particulares que permiten captar la “imagen” del jazz como fenómeno socio-histórico, lo que se pretende es trazar, en el plano de las capas miméticas que según hemos visto estarían a la base de la experiencia del lenguaje, el ámbito de posibilidad a partir del cual se vuelve susceptible de actualización cada experiencia particular, sin que tengan que coincidir punto por punto con el modelo propuesto. En ese sentido, la constelación señalaría el umbral en el que cada experiencia particular es susceptible de alcanzar un nivel colectivo de comunicabilidad, al interior de cuyo rango la particularidad de cada una puede oscilar entre los extremos de una experiencia tan privada que no captase casi nada del fenómeno (como alguien que estando completamente borracho proyectase tan sólo sus emociones privadas sobre un ruido de fondo) y una experiencia que, igualmente singular, alcanzase un nivel de compenetración tan intensa con el fenómeno que le permitiese eventualmente desplegar y transformar desde adentro su lenguaje (y sin embargo, si la constelación está bien construida esta debería ser capaz de registrar el “grado cero” de intensidad del fenómeno a partir del cual éste puede eventualmente desarrollarse, es decir, de algún modo es partir de las piruetas, malabarismos y juegos de equilibrio en la cuerda floja que el payaso puede eventualmente despegarse del suelo y experimentar aunque sea fugazmente la transfiguración en pájaro).

En este procedimiento está implícita la idea de que el material artístico registra, por medio de su objetivación de las capas miméticas del lenguaje, las transformaciones de la experiencia de los sujetos en un nivel más profundo que el del discurso consciente. La operación de la constelación es en ese sentido una operación de lectura, a través de cual el sujeto teórico busca en la obra de arte las huellas de una escritura inconsciente de la historia: dirá Adorno que todo arte es “historiografía inconsciente, aliado con todo lo que hasta el día de hoy siempre ha sido derrotado” (2004a, p.319). Esto significa que las huellas

mnémicas que el teórico lee en la obra de arte como escritura⁹⁴ son, similar a la escritura de los sueños, registro de lo que el principio de realidad dominante ha reprimido, fuerzas encriptadas que siguen clamando por emerger a la superficie. Para caracterizar esta escritura inconsciente, Adorno se sirve de una serie de imágenes: “sismógrafo” (p. 200), “reloj solar filosófico-histórico” (2009, p. 59), las cuales dan cuenta tanto del carácter oscurecido de esta escritura respecto a la realidad fáctica como del largo alcance de las transformaciones de la experiencia que registra. Aquí se revela, por último, *la afinidad entre esta epistemología del arte y el materialismo histórico*: las teorías estéticas de Adorno y Benjamin son, en gran parte, teorías sobre las transformaciones históricas sufridas por la experiencia a partir de la modernidad industrial, transformaciones “subterráneas” que, desencadenadas en el plano de las nuevas relaciones y medios de producción, tardan por lo general bastante tiempo en aflorar en el plano consciente de la subjetividad y tienden, en general, a recubrirse ideológicamente. En palabras de Adorno:

“El momento de contenido de la modernidad artística extrae su fuerza del hecho de que los procedimientos de producción material y de su organización más avanzados en cada época no se limitan al ámbito en el que surgen inmediatamente. De una manera que la sociología todavía no ha analizado en serio, irradian desde ahí hacia ámbitos de la vida muy lejanos, penetrando en la zona de la experiencia subjetiva, la cual no se da cuenta y protege sus reservas. Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes” (2004a, p. 71)

Sobre el método: algunas discrepancias entre Adorno y Benjamin

⁹⁴ Escritura en última instancia enigmática, más allá de cuyas imágenes el pensamiento no puede ir: “La pregunta con que cada obra deja a quien la atraviesa: ¿Qué es todo esto? retorna infatigablemente y pasa a la pregunta ¿Es verdad?, que es la pregunta por lo absoluto a la que cada obra de arte reacciona quitándose la forma de la respuesta discursiva. La última palabra del pensamiento discursivo es el tabú sobre la respuesta. En tanto que oposición mimética al tabú, el arte intenta dar la respuesta, pero no la da porque no juzga; de este modo, se vuelve enigmático como la época más antigua del mundo, que se transforma, pero no desaparece: todo arte es su sismógrafo. La clave de su enigma falta, igual que la clave de la escritura de algunos pueblos desaparecidos” (2004a, p. 220)

Hasta ahora hemos presentado los rasgos de una posible “epistemología materialista” del arte haciendo énfasis, sobre todo, en los elementos que ambos autores parecieran tener en común. Y sin embargo, es necesario señalar también, aunque sea de manera sucinta y superficial, algunas diferencias importantes entre ambos enfoques. Estas diferencias se presentan sobre todo con relación a la posición del pensamiento teórico frente a la obra de arte y la historia. Y es que si bien en ambos autores hay un énfasis tanto en el carácter “no intencional” de los elementos de la constelación, que deben estar de algún modo ya presentes en la realidad empírica y no deben ser por tanto meras proyecciones subjetivas de quien la “lee”, como en el hecho de que dicha constelación sólo puede alcanzarse y actualizarse en una imagen viva y real por medio de la experiencia en primera persona de un sujeto (que, al mismo tiempo, desaparece en la anamnesis histórico-social contenida en la constelación), en Adorno esto sigue estando ligado a cierto ideal ilustrado de subjetividad y a los supuestos de cierta filosofía de la historia que piensa los procesos en términos de progreso y regresión. De ahí que los minuciosos análisis estéticos de Adorno en el plano micrológico tiendan en general a diluirse en una suerte de meta-relato filosófico previamente fijado, donde por un lado las producciones estéticas vinculadas a la industria cultural son, por su carácter de mercancía, analizadas casi exclusivamente en función de su carácter “regresivo” y de la subjetividad alienada a la que responden, al tiempo que las obras de arte “autónomas” son inscritas casi invariablemente en el marco de un sujeto moderno que, acorde a la “dialéctica negativa” y su “lógica del desmoronamiento” (1984, p. 148) planteada por el autor en uno de sus textos más tardíos y relevantes, no hace más que abismarse en sus propias ruinas y contradicciones registrando su cada vez más acentuada desintegración e impotencia ante la realidad.

En contraposición a esto, el pensamiento de Benjamin no concibe la historia en términos de progresos o de regresiones, tal como se lo hace saber al mismo Adorno en una carta de 1938⁹⁵. A esto se añade que para Benjamin la construcción de las constelaciones no apela a

⁹⁵ En dicha carta, fechada el 19 de Junio, a propósito del ensayo de Adorno sobre Wagner, Benjamin le hace ver que “la perspectiva filosófica-histórica de la salvación se revela, o al menos así me lo parece, como incompatible con la perspectiva crítica de las progresiones y regresiones”, sosteniendo más adelante que “lo determinante en la salvación nunca es - ¿no cree?- algo progresivo; puede parecerse tanto a lo regresivo como el objeto que en Karl Kraus recibe el nombre de origen” (1998, p. 251)

ningún sujeto moderno hipostasiado de tipo hegeliano, sino a la propia inmanencia del lenguaje como *médium* de la experiencia histórica. Esto será también objeto de controversia en la correspondencia sostenida por ambos autores. A propósito del texto de Benjamin “Baudelaire, un poeta lírico en la era del auge del capitalismo”, Adorno le reprochará a este último una falta de mediación teórica que permitiera interpretar los fragmentos empíricos que el texto presentaba, los cuales parecían por consiguiente “embrujados” y situados en “la encrucijada entre magia y positivismo” (1998, p. 273). Para Benjamin en cambio, la presentación adecuada de la constelación implicaba ya la teoría adecuada, sin necesidad de explicitar esta última como algo separado de los fenómenos que presenta⁹⁶. Es por esto que a los reproches de Adorno contestará que lo esencial es construir el objeto en “perspectiva histórica”, donde “las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica” (1998, p. 281). Aquí hay en juego una mirada mucho más caleidoscópica⁹⁷, por así decirlo, de las relaciones entre una producción artística determinada, el acontecer histórico y su legibilidad: es la experiencia dada por una determinada situación histórica la que vuelve accesibles determinadas constelaciones de una obra y deja ocultas otras⁹⁸, de manera tal que la comprensión no se alcanza tanto por medio de una interpretación teórica explícita como por el encuentro, a través del médium lingüístico de las semejanzas, entre un determinado aspecto del pasado y del presente en lo que Benjamin denominará el “ahora de la cognoscibilidad”⁹⁹, el cual determinará a modo

⁹⁶ En las notas metodológicas a su proyecto final inacabado, el “Libro de los Pasajes”, se leen cosas como la siguiente: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” (Benjamin, 2005, p. 462) K [N 1 a, 8]

⁹⁷ Benjamin se sirve de la imagen del “caleidoscopio” para referirse a “las figuras cambiantes de que se compone la verdad” (2010, p. 359). La concepción que tiene Benjamin del pasado histórico, como algo que no está concluido ni presenta una imagen definitiva, está totalmente impregnada también por esta figura: “El curso de la historia, tal como se presenta bajo el concepto de la catástrofe, en realidad no puede ocupar al pensador más que el caleidoscopio en la mano del niño que, con cada giro, derrumba todo lo ordenado haciendo un nuevo orden” (2012, p. 249)

⁹⁸ Esto es así hasta tal punto que, para Benjamin, toda obra de arte (y el pasado histórico en general) es una suerte de “profecía al revés”: “La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede escribirse desde el punto de vista de la actualidad presente, inmediata; pues cada época posee una posibilidad nueva, propia de ella y no heredable, de interpretar profecías que el arte de épocas pasadas tuvo precisamente para ella (...) Para el futuro -en efecto-, y no siempre para el más próximo, nunca para uno que esté determinada del todo. No hay, más bien, nada más cambiante en la obra de arte que este espacio del futuro, oscuro y en ebullición (...) Pero ciertas condiciones deben madurar para que esta profecía se vuelva aprehensible, condiciones a las que la obra de arte se adelantó, a veces siglos enteros, a veces sólo unos cuantos años” (2003, p. 116)

⁹⁹ Para Benjamin, la no intencionalidad de la “verdad” que vale tanto para la obra de arte como para el conocimiento histórico en general implica que no todo puede ser conocido en cualquier momento, que todo

de relámpago las líneas de fuga de la perspectiva histórica “monadológica” que el investigador ha construido. Baste por ahora estas breves indicaciones respecto a un tema que sin duda requeriría de mayor profundización y que, por lo mismo, constituye uno de los límites de esta tesis.

Recapitulación

- 1) Ante las dificultades que presentan muchos de los intentos por estudiar sociológicamente la obra de arte, las tendencias más actuales de la disciplina han optado por elaborar diversas estrategias que, eludiendo o descartando teóricamente el problema del objeto “obra de arte”, se centran en otros fenómenos adyacentes: redes de colaboración (Becker), recepción (Esquenazi), construcción situada de las experiencias estéticas (DeNora, a Hennion), entre otros. En esta investigación, nos interesa explorar una alternativa que no se contrapone necesariamente a las anteriores, pero que se desarrolla a partir de un problema gnoseológico-epistemológico anterior, referente a la relación entre el pensamiento conceptual como prefiguración del conocimiento científico moderno, por un lado, y por otro lado la obra de arte y el tipo de experiencia que ella testimonia.

conocimiento o “legibilidad” están atados a una temporalidad específica: “Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (p. 465) K [N 3, 1]. Hay una cita de Monglond rescatada por Benjamin que ofrece una imagen de cómo operaría este “ahora de la cognoscibilidad”, estrechamente conectado con el punto anterior de la obra de arte como profecía retrospectiva. En dicha cita, las imágenes del pasado son comparadas a las que son fijadas por una plancha fotosensible, respecto a las cuales “sólo el futuro tiene reveladores a su disposición lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos sus detalles” (Benjamin, 2009, p. 67).

- 2) Este problema gnoseológico-epistemológico, tal como lo desarrolla sobre todo Adorno, reviste especial interés en la medida en que es, al mismo tiempo, un problema sociohistórico. Más específicamente, en este autor se lleva a cabo una crítica al sujeto cognoscente y a las formas del pensamiento abstracto cuyo marco está dado por una reelaboración de la sociología durkheimiana de las categorías y formas de clasificación cognitivas en la dirección indicada por ciertas premisas del pensamiento de Marx. En primer lugar, esto implicaría que las categorías de pensamiento tendrían antes que todo su fundamento en la necesidad de proyectar hacia la alteridad radical de la “naturaleza” ciertas dimensiones de la vida social en función de la necesidad social de autoconservación (producción/reproducción). En segundo lugar, se postula que a la consolidación del dominio de la naturaleza tanto externa como interna en el plano cognitivo le correspondería la consolidación de ciertas estructuras de dominio en el plano social, por ejemplo las relaciones de servidumbre (unidad del “sujeto” en el amo, abstracción de una “naturaleza” o un “objeto” unitario gracias a la mediación del esclavo) o la división trabajo manual/trabajo intelectual (desarrollo de la representación y del pensamiento como una esfera autónoma). Por último, se sostiene que la forma de un pensamiento abstracto “puro” tal como aparece consolidado en la modernidad occidental en ámbitos como la filosofía, la matemática y la ciencia, coincide con el principio de “equivalencia universal” que estructura el intercambio de mercancías y que define el nexo social fundamental en las sociedades capitalistas (Sohn-Rethel).
- 3) Del punto anterior se desprende una situación en donde la proyección conceptual de ciertos supuestos (la “naturaleza” o el “objeto” de conocimiento como una entidad unitaria e idéntica a sí misma, la búsqueda de “causas”, de “principios” o de “leyes” que expliquen o fundamenten los fenómenos, etc.) que están a la base no sólo de muchas teorías, sino de todo el marco metodológico/experimental de las ciencias empíricas, coincide con la reproducción de una totalidad social (capitalismo) que subsume la heterogeneidad de lo particular en la equivalencia universal. Esta crítica a la identificación conceptual no cuestiona que el “contenido” de los conocimientos producidos de este modo sea válido dentro de ciertos límites, pero señala la

incapacidad en cuanto a su “forma” de ir más allá de la violencia social que lo prefigura.

- 4) Para Adorno, es Marx mismo quien provee de un paradigma para pensar aquello que ha sido excluido u obliterado de la totalidad social y conceptual: exhibiendo la no-coincidencia entre el valor de uso concreto de la fuerza viva de trabajo empleada por el obrero y su valor de cambio (su reproducción medida en tiempo de trabajo abstracto), su pensamiento pone al descubierto la injusticia y al mismo tiempo la falsedad tanto del sistema de intercambio como del sistema conceptual de la economía política. A partir de esto, Adorno propone entender como “materialista” todo pensamiento enraizado en aquello que, obliterado con violencia de la totalidad social tal como el trabajo concreto del obrero, no es reducible puramente a pensamiento ni a las coordenadas de un sistema social o conceptual. Es en esta brecha abierta de lo que no es reducible a conceptos que se sitúa el análisis que aquí se propone del arte, entendido como un lugar de inscripción de aquello que los seres humanos han tenido que reprimir forzosamente para cumplir con las exigencias de la reproducción social. De este modo, el arte se constituye no tanto en “objeto de investigación” como en un particular tipo de registro que remite, desde su propia materialidad y lenguaje, a una serie de dimensiones que, al tiempo que no se dejan aprehender conceptualmente, las ciencias sociales contemporáneas muestran de manera sintomática cada vez más necesidad de estudiar: el cuerpo, los afectos, las imágenes, la memoria, el sufrimiento, la violencia.

- 5) La posibilidad de relacionarse a través del pensamiento con aquello que en la experiencia del arte no se reduce a conceptos está dado tanto en Adorno como en Benjamin por una teoría del lenguaje que otorga especial importancia a sus componentes pre-rationales, esto es, sensoriales y afectivos. Estos componentes se dan en el marco de lo que ambos autores denominan “comportamiento mimético” o “facultad mimética”, que vincula al arte filogenéticamente con las prácticas mágico-animistas y ontogenéticamente con el juego infantil. Se trataría a grandes rasgos de un modo de relación con el mundo y las cosas anterior a la distinción entre sujeto y objeto, el cual, a diferencia del pensamiento conceptual o la significación

lingüística, no busca por lo mismo identificar “objetos” ni ejemplares de “géneros” o “especies”, sino aproximarse mediante semejanzas a la alteridad: gestos, amuletos, danzas o imágenes que intentan imitar o resaltar un determinado aspecto de *ese* árbol, de *esa* serpiente o de *ese* espíritu en particular, y que no pretenden por tanto validez universal.

- 6) La importancia de esta facultad mimética para el lenguaje radicaría en que las imágenes y huellas afectivas captadas por medio de ella constituirían el archivo de semejanzas que operarían en el trasfondo tanto individual como colectivo del lenguaje. Esta idea encuentra una confirmación, como lo ha hecho ver Wiegel, en la teoría psicoanalítica de Kristeva que postula la existencia de una “chôra semiótica”, la cual, desarrollada durante una etapa infantil anterior a la castración edípica y el orden simbólico, funciona luego de manera sincrónica a la significación lingüística y a los procesos subjetivos en la medida en que estaría a la base, entre otras cosas, de las operaciones de desplazamiento y condensación entre diversas huellas afectivas (“proceso primario” en Freud) que definen las operaciones metafóricas y metonímicas (las “semejanzas”) del lenguaje. A nivel histórico-social, por otro lado, la mimesis estaría tanto a la base de las preferencias de cada colectividad por determinadas imágenes y formas perceptibles, como de las operaciones que determinan las transformaciones y los desplazamientos de este nivel “meta” o más bien “proto” lingüístico del código colectivo.
- 7) Este sustrato mimético, o médium lingüístico de las semejanzas, define también las condiciones de posibilidad de lo que hemos denominado una “experiencia no reglamentada”. Si la experiencia que define el ámbito tradicional de investigación empírica de las ciencias se encuentra sujeta a una serie de reglamentaciones que prefiguran de antemano el conocimiento posible y su objeto dentro de ciertas coordenadas abstractas dictadas por la racionalidad de autoconservación, la idea de una “experiencia no reglamentada” hace referencia a la receptividad espontánea de los sujetos y a su capacidad de permanecer abiertos a lo específico de la alteridad sin tener que fijarla de antemano en alguna categoría conceptual. Se trata de una experiencia, por tanto, que no es susceptible de objetivación ni de comprobación

experimental de hipótesis, pero que está al mismo tiempo a la base del sentido, del modo de experimentar el mundo a través del lenguaje. Es a partir de esta experiencia que el pensamiento teórico, que adolece de todas las limitaciones que ya hemos mostrado en los puntos anteriores, busca no tanto hacerse de un “conocimiento” determinado como abrirse, mediante el lenguaje mimético del arte por ejemplo, a las trazas de una experiencia histórica que la violencia de la abstracción social y conceptual ha obliterado.

- 8) Del encuentro del pensamiento teórico con la experiencia mimética y no-conceptual del arte resulta un particular modo de exposición teórica, denominado tanto en Adorno como en Benjamin “constelaciones”. A diferencia del razonamiento deductivo/inductivo, que se desplaza verticalmente en una jerarquía que va de lo universal a lo particular o de lo particular a lo universal (jerarquía homóloga al dominio social), la constelación supone un desplazamiento que va de singular a singular. En esta operación, el pensamiento teórico cumple la función de recortar los detalles particulares de fenómenos que en la inmediatez empírica se encuentran dispersos, para reunirlos y exponerlos, en cuanto detalles fenoménicos concretos, en una determinada constelación o imagen de pensamiento. De este modo, se propone un modelo de inteligibilidad que, más que “explicar” la obra mediante conceptos o dilucidar su “significado”, es concebido como una anamnesis del proceso histórico-social contenido en ella. Como tal, el teórico busca en el arte las huellas de una escritura inconsciente de la historia, escritura que, a modo de “sismógrafo”, registra las transformaciones históricas sufridas por la experiencia en un plano más imperceptible que el del del discurso subjetivo o los datos “objetivos”.

Capítulo IV: La obra de arte en el capitalismo: el caso de Baudelaire como inscripción de la objetividad histórico-social de la mercancía

“Lo que pretendo es mostrar cómo Baudelaire está encajado en el siglo diecinueve. La huella que allí dejó debe aparecer tan clara e inmaculada como la de una piedra que, tras haber estado decenios enteros en un sitio, un buen día echamos a rodar” W. Benjamin, Libro de los Pasajes. K [J 51 a, 5]

Los dos textos que Benjamin dedicó a Baudelaire, escritos en 1938 y 1939 en el marco más amplio de una investigación histórica sobre el siglo XIX que quedó inconclusa, muestran al poeta francés como un testigo ejemplar de las transformaciones que un capitalismo industrial ya maduro comenzaba a manifestar con fuerza en las sociedades burguesas europeas de mediados del siglo XIX. Es la época en que las “bellas artes” comienzan a ingresar de lleno, de la mano del “folletín” y de la masificación de los periódicos, en el mercado literario. Es la época de la multiplicación de las revueltas obreras y de la publicación del “Manifiesto comunista” por parte de Marx y Engels, que formaban parte de la misma generación que Baudelaire. Es también la época de las primeras “Exposiciones

Universales”, verdaderos templos de la mercancía donde las naciones europeas comenzaron a exhibir en nombre del “progreso”, entre otras cosas, las últimas novedades en cuanto a artículos de producción industrial. Es en este contexto que la obra poética de Baudelaire adquiere importancia en la medida en que representaría uno de los primeros esfuerzos sistemáticos, y sin duda uno de los más firmes y duraderos, por plasmar en el lenguaje artístico las nuevas condiciones a las que se veía sometida la experiencia bajo las relaciones de producción capitalista¹⁰⁰.

En ese sentido, es posible sostener que la obra de Baudelaire adquiere un valor paradigmático en lo que respecta al desarrollo posterior del arte en la modernidad capitalista. Si hubiera que buscar una tendencia general para la variedad de desarrollos artísticos surgidos con la modernidad, los cuales sin duda merecen una atención más diferenciada según el caso, se podría hablar, a riesgo de simplificar un poco, como lo hace Adorno, de una “mímesis de lo endurecido y alienado” (2004a, p. 52)¹⁰¹. Esta particular mímesis define la encrucijada de la obra de arte que, para sobrevivir como tal en la modernidad y no transformarse en mera mercancía, ha de incorporar necesariamente en su propio lenguaje el *shock* de la cosificación que la mercancía imprime a los objetos y a los seres humanos. Uno de los primeros en llevar a fondo este procedimiento fue Baudelaire, procedimiento que se puede rastrear de múltiples maneras en diversas configuraciones y soportes posteriores (el análisis de la disonancia en las músicas de comienzos del siglo XX sigue en Adorno, por ejemplo, este mismo camino).

Los fragmentos que siguen, tomados del análisis mucho más complejo de Benjamin que no es posible reproducir aquí en todos sus pasos, tienen como objetivo exponer algunas dimensiones en las que, producto de las relaciones sociales y las dinámicas impulsadas por la modernidad capitalista, la obra poética de Baudelaire registra importantes

¹⁰⁰ En palabras de Benjamin: “La extraordinaria importancia de Baudelaire radica en que fue quien primero y con más firmeza se hizo cargo, en el doble sentido de la palabra, del hombre alienado de sí mismo: reconociéndolo y blindándolo contra el mundo cosificado” [J 51 a, 6] p. 330

¹⁰¹ Benjamin habla en términos similares de esta tendencia, que Baudelaire habría encontrado en Edgar Allan Poe: “Qué es esto: a un mundo que se hunde en la rigidez cadavérica, hablarle de progreso. Baudelaire encontró plasmada en Poe, con fuerza incomparable, la experiencia de un mundo que entra en la rigidez cadavérica” (p. 275)

transformaciones en la experiencia de los seres humanos. La hipótesis que guía estas consideraciones es que la amplitud del alcance de dichas transformaciones, por más que en el análisis que aquí se presentan estén circunscritas a un contexto muy determinado, se fundamenta en ciertas tendencias propias del modo de producción capitalista que sin duda han mostrado ser de carácter general. En ese sentido, con independencia de la formación social concreta en la que este se despliegue y las estratificaciones particulares que se produzcan en su interior, las relaciones de producción capitalistas se definen en cualquier caso por un vínculo social basado en el intercambio de mercancías (que encubre la explotación de la mercancía “fuerza de trabajo”) y por la penetración cada vez más profunda de este modo de socialización en la forma de vivir de los seres humanos que forman parte de dicha dinámica: es a este nivel que se sitúa el análisis de la obra de Baudelaire. En otras palabras, la obra del poeta francés se presenta en este análisis como una *imagen histórica de la objetividad histórico-social de la mercancía*. Esto, lejos de confinar el análisis a un registro monótono y unidimensional, se muestra en el caso de Benjamin como un abordaje sumamente rico en matices, donde la “mercancía” no constituye simplemente un concepto abstracto que explica de antemano la obra analizada, sino una imagen que hay que encontrar al interior del propio material artístico, con todos los matices y capas de la experiencia que en él se han objetivado. No nos es posible, sin embargo, reproducir aquí toda la riqueza de matices del análisis de Benjamin y el modo en que los motivos se van tejiendo e integrando entre sí, por lo que hemos optado por seleccionar algunos aspectos y dividirlos, no sin cierta arbitrariedad, en cuatro secciones, con vistas a poder vislumbrar de manera más o menos accesible diversas dimensiones del fenómeno: multitud, temporalidad, memoria, alienación del valor de uso.

1. Multitud

El modo en que la experiencia de las grandes masas urbanas quedó registrada en la poesía de Baudelaire la diferencia notablemente de sus contemporáneos. Esta experiencia era reciente, y como tal sólo era propia a mediados del siglo XIX de grandes ciudades como París o Londres. Se trataba de un fenómeno emergente que suscitaba diversos intereses y reacciones, y así como Marx se había propuesto desde temprano, en palabras de Benjamin,

obtener a partir de esa “masa amorfa” la “multitud de hierro del proletariado” (2012, p. 199), la generación literaria de Baudelaire ya conocía hacia 1840 el desarrollo de un género dedicado especialmente al asunto, las “fisiologías”. Se trataba de retratos sumamente anecdóticos e ingenuos de los personajes (“el abogado”, “el vendedor ambulante”, “la cantante de ópera”, etc.) y lugares que poblaban la vida urbana, cuya función señala Benjamin era finalmente la de ofrecer a los lectores burgueses y pequeño-burgueses una imagen de la ciudad depurada de sus aspectos inquietantes (p. 101). Por otro lado, y con un mayor peso artístico, destaca la exitosa obra del escritor y político Victor Hugo, cuyas novelas (“Los miserables”, “Nuestra señora de París”, etc.) no sólo estaban inspiradas por la multitud sino que también encontraron gran resonancia en ella. Aquí conviven según Benjamin dos perspectivas sobre la masa, para las que el autor nunca encontró mediación. En primer lugar, habría en Victor Hugo una “profunda intuición de la vida que se forma en el seno de la naturaleza y del pueblo” (p. 136): esta perspectiva sería la del pensador que, apostado sobre el acantilado, contempla la multitud según el modelo del espectáculo eterno del océano rompiendo contra las rocas (p. 130). En segundo lugar, la visión de la multitud en Victor Hugo se mezcla con el credo político de un “ciudadano”, portador de un optimismo superficial ante el futuro: en cuanto escritor y político exitoso, la multitud seguía siendo para Victor Hugo la multitud de sus lectores y sus masas de votantes (p. 136).

En las obras de Victor Hugo abundan las descripciones de la multitud y la ciudad al modo de una pintura, y aquí reside una diferencia importante con Baudelaire: como recuerda Benjamin citando a uno de sus comentaristas, a Baudelaire le interesaba más “grabar una imagen en la memoria que ornamentarla y pintarla” (2012, p. 201-202). Su experiencia de la multitud llevaba las huellas de la “jaqueca y de mil empujones” que todo transeúnte sufre entre el gentío de una ciudad (p. 130). Esta experiencia lo acerca bastante a un hecho fundamental de la economía de mercado: las masas que transitan por la ciudad son, con anterioridad a los diversos vínculos de solidaridad social o de clase que se pueden generar o no en su interior, nada más que la “masificación de personas privadas, en tanto que tales, por el azar de sus intereses privados” (p. 132). De este entrecruzamiento azaroso y abrupto no sólo de personas, sino también de cosas (las señales de tránsito, los anuncios, las mercancías en venta, los vehículos, etc.) e incluso de impresiones, surge el *shock* como

principio formal de la poesía de Baudelaire. Una imagen acuñada por el poeta habla así del trabajo artístico precisamente como un combate de esgrima donde el artista, antes de ser vencido, grita de horror (p. 195). Hasta tal punto el shock es determinante en Baudelaire, que ante éste la imagen tradicional del poeta lírico como portador de una aureola debe necesariamente sucumbir como algo anticuado. En el texto “Pérdida de una aureola”, resulta notable cómo este peligro de muerte de los shocks, que un habitante de la ciudad hoy en día sabría reconocer en formas mucho más amplificadas, lo representan ya los caballos y los coches:

“«¡Pero cómo! ¿Usted aquí, amigo mío? ¡Usted en un lugar de perdición! ¡Usted, que bebe quintaesencias y que se alimenta de ambrosía! ¡De veras que resulta sorprendente!

-«Ya sabe usted, amigo mío, cuánto me asustan los caballos y los coches. Hace un momento, cuando atravesaba a toda prisa el bulevar, saltando en medio del barro, a través de ese caos en movimiento donde llega la muerte al galope por todos lados a la vez, di un traspie y se me cayó la aureola de la cabeza al fango de la calzada. No tuve el valor para recogerla. Me pareció menos desagradable perder mi insignia que exponerme a que me rompieran los huesos. Además, me dije que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer actos bajos y darme al libertinaje, como los simples mortales (...)” (Baudelaire, 1997, p. 188)

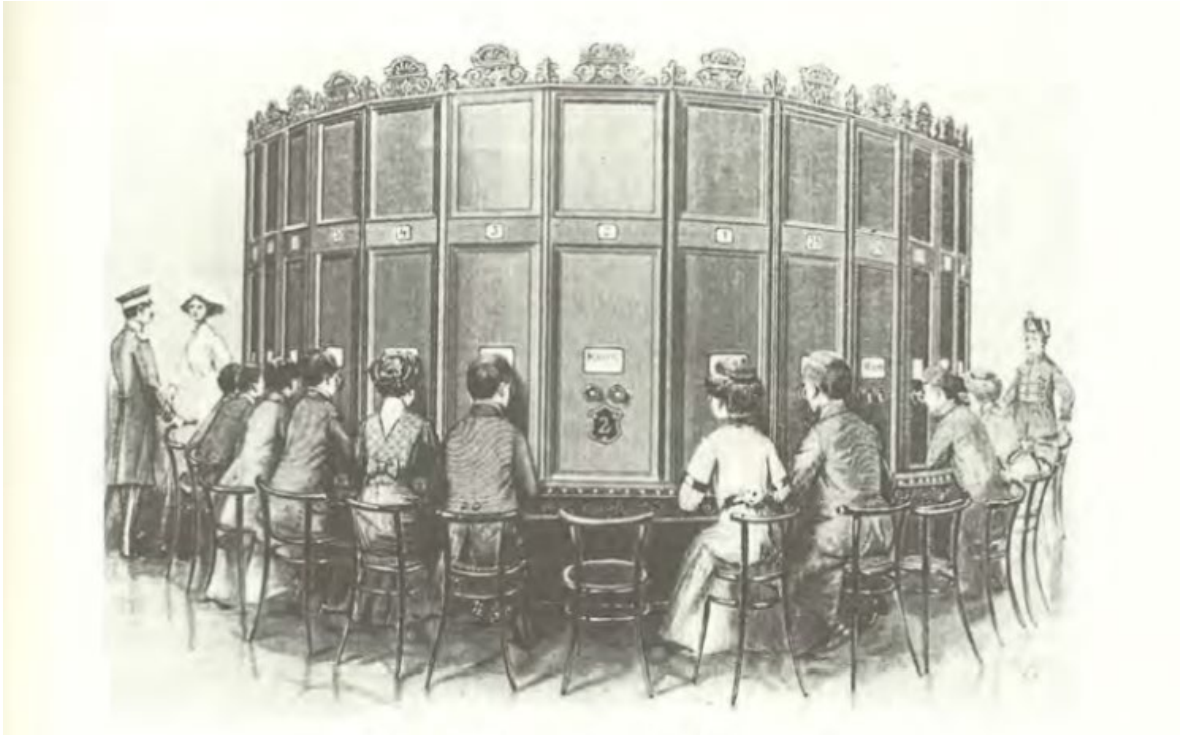
Una visión similar de los aspectos inquietantes de esta multitud se encuentra ya en Edgar Allan Poe, escritor al que Baudelaire tradujo y admiraba. En su cuento “El hombre de la multitud”, el mutuo aislamiento de las personas en sus intereses privados es puesto de manifiesto, como dice Benjamin, a través de una “extraña uniformidad”

“(…) hacían movimientos inquietos, tenían la cara ruborizada, hablaban consigo mismos y gesticulaban, como si se sintieran en soledad precisamente por la innumerable multitud que los rodeaba. Cuando eran detenidos en su marcha, esta gente dejaba pronto de murmurar, pero redoblaba su gesticulación y esperaba, con una sonrisa distraída y exagerada hasta que los otros, que estaban en su camino, pasaran. Si alguien les daba un empujón, hacían una

reverencia profunda a quien los había empujado, y entonces parecían llenos de confusión” (Poe 1970, en Benjamin, 2012, p.119)

En esta descripción, la gente aparece presa en su aislamiento de un comportamiento automático. Tal como sostiene Marx que en la industria son “las condiciones de trabajo quienes emplean al obrero”, de modo tal que éste debe aprender a coordinar el “movimiento propio con el movimiento uniformemente continuo de un autómeta” (Marx 1932, en Benjamin, 2012, p. 214), aquí los movimientos abruptos de los individuos, cuya fisonomía Poe traza recurriendo en cierta forma al repertorio del clown, imitan “tanto la maquinaria que da empujones a la materia, como la coyuntura económica que empuja a la mercancía” (2012, p. 121). A pesar de que parecen medio borrachos, se trata como afirma Poe de “caballeros, comerciantes, abogados y especuladores de la bolsa”, y en su estar poseídos por el mecanismo tienen según Benjamin incluso algo demoníaco (p. 120). De la misma madera serían, en ese sentido, los versos de Baudelaire que en “El anochecer” (“Crepúscule du soir”) hablan de cómo con el crepúsculo despiertan en la atmósfera “demonios malsanos / que, como gente de negocios, groseramente se mueven, / y al volar golpean aleros y postigos” (Baudelaire, 2010, p. 126)

Imagen 1



Espectadores en el panorama

Las anodinas “fisiologías”, género predilecto de los literatos que hacia 1840 deseaban ingresar en el mercado literario, surgen de un modo de proceder en el que el escritor, dice Benjamin, se pasea por la ciudad como mirando al interior de un panorama (2012, p. 97). Estos panoramas eran una atracción del siglo XIX, donde se exhibían mediante un artificio réplicas de escenas históricas y naturales. Incluso la notable obra de Víctor Hugo, con su intento de “retratar” la ciudad y la multitud como si se tratara de una pintura, sigue siendo panorámica en este aspecto. Similar a los pasajes donde por ese entonces habían comenzado a exhibirse mercancías, se trata de una perspectiva de “visión total” donde la burguesía se siente como en casa, haciendo de la ciudad su “interior”. El shock ingresa en la poesía de Baudelaire precisamente como un intento por conjurar y poner de manifiesto los límites de dicho “interior”.

2. Temporalidad

En el acoplamiento de los individuos, por medio de sus intereses privados, a un mecanismo social externo, uniforme y azaroso, se hace patente también una particular estructura temporal. Tal como la gestualidad abrupta y automática de los individuos en la masa

encuentra su modelo en la adaptación forzada del obrero a la máquina, una clara materialización de esta temporalidad aparecía ante los ojos de Benjamin en el trabajo del obrero poco cualificado en la cadena de montaje. Recordando la afirmación de Marx de que en la artesanía la relación entre los distintos momentos del trabajo es fluida, sostendrá Benjamin que la tendencia en el adiestramiento impuesto por la máquina es que esta relación entre los distintos momentos del trabajo se le presente al obrero como autónoma, reificada. Así, por ejemplo, en la cinta continua de la fábrica, la pieza de trabajo llega al radio de acción del obrero independiente de su voluntad, y “también caprichosamente le es sustraída” (Benjamin, 2012, p. 214). Esto significa que este tipo de trabajo no conoce desarrollo temporal ni experiencia alguna, en la medida en que cada movimiento “no tiene relación con la maniobra anterior porque representa su estricta repetición” (p. 217).

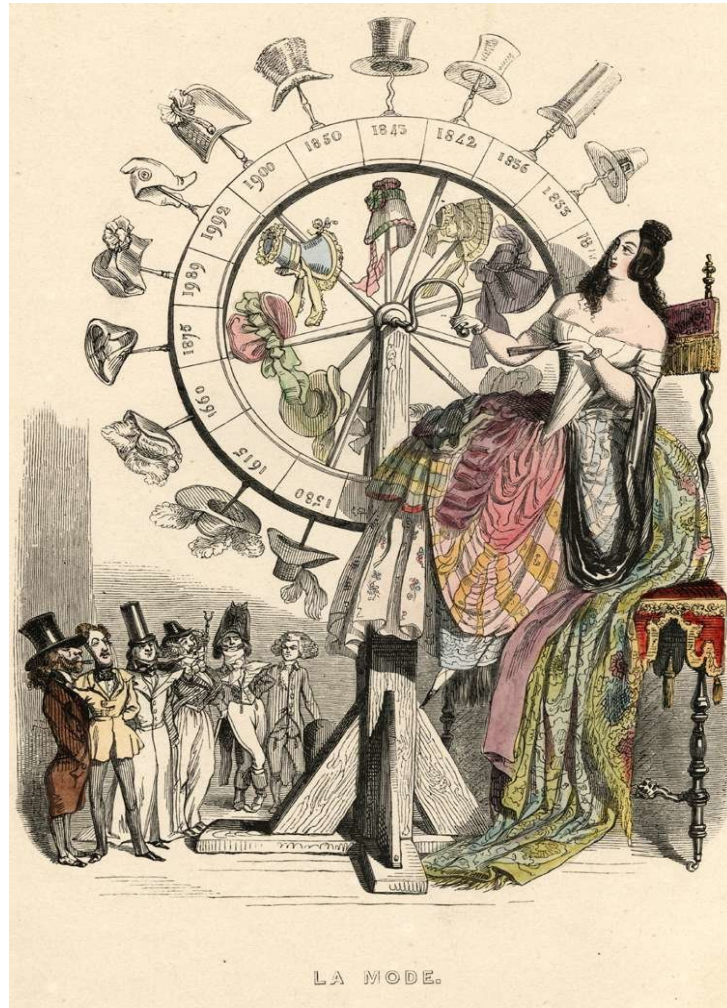
No se puede asegurar que Baudelaire haya estado al tanto de todos los detalles del proceso de producción industrial, pero su obra ha registrado esta particular estructura temporal en la esfera del ocio. Su representación más cabal son los juegos de azar, que por más que posean el matiz de “aventura” del cual el trabajo carece, someten el deseo del jugador al mismo mecanismo inconexo y al mismo tiempo vacío. Esta estructura temporal común a ambos es definida por Benjamin como la del “cada-vez-empezar-de-nuevo”, un tiempo propiamente “infernial” donde no está permitido terminar nada de lo que se ha comenzado (2012, p. 220). Sostiene Benjamin que, si la imagen folclórica de la estrella fugaz a la que se le pide un deseo representa, a través de una imagen de la lejanía espacial, la lejanía temporal en la que tiene lugar propiamente la articulación del deseo en una experiencia que se deja germinar y madurar a lo largo de la vida, entonces la bolita de marfil que rueda hasta la *próxima* casilla o la *próxima* carta que está arriba del mazo son sus verdaderos opuestos (p. 219). El juego de azar es, en ese sentido, un paradigma de cómo la experiencia es susceptible de atrofiarse cuando la temporalidad de la producción basada en el intercambio de mercancías penetra incluso hasta en la esfera del ocio y somete el deseo a la inmediatez de los segundos y el azar de la oferta y demanda. En su poema “El reloj”, Baudelaire hace hablar al *segundero*, que aparece como compañero mortificante del jugador:

“Tres mil seiscientas veces cada hora el Instante [*la Seconde*]

Susurra: «¡Acuérdate!»; y el Ahora proclama
Con su voz de insecto, «soy el Antaño, y nunca cesé
De chuparte la vida con mi trompa inmunda!
(...)
Acuérdate que el tiempo es jugador ávido
Que sin trampas gana siempre, así es la ley
(...)» (Baudelaire, 2010, p. 110)

En otro poema, titulado precisamente “El juego”, el poeta aparece acodado en el rincón de un antro, “frío, callado y envidioso”, viendo como el juego consume a sus participantes: “rostros sin labios,/ labios sin color, mandíbulas sin dientes”. El poeta no participa del juego, y sin embargo los envidia: estos seres que “hacia el abismo corrían con fervor,/seres ebrios de su propia sangre”, preferían en el fondo “el dolor a la muerte y el infierno a la nada”. El correlato exacto del tiempo de trabajo abstracto de la producción capitalista es, para quienes disponen de tiempo “libre”, un tiempo de ocio igualmente abstracto, vacío y sin historia, marcado por el aburrimiento y el tedio (el *spleen*). El narcótico del juego, homólogo aquí al narcótico que toda mercancía en general ofrece mediante el espejismo de lo que Benjamin denomina la “identificación empática con el valor de cambio” (1998, p. 285), es una fantasmagoría que busca precisamente la huida de este tiempo vacío. Baudelaire no se hace ilusiones respecto a este narcótico, pero él tampoco está mucho mejor. La experiencia del shock que marca su poesía también está dada por esa materialización y espacialización que, en el aburrimiento, va descomponiendo el tiempo en segundos. Hasta tal punto el tiempo está materializado en el *spleen*, sostiene Benjamin, que en “El gusto de la nada” los minutos aparecen cubriendo a los seres humanos como copos de nieve: “Y el Tiempo me engulle minuto tras minuto/como la nieve inmensa un cuerpo ya tieso” (Baudelaire, 2010)

Imagen 2



“La rueda de la moda” – Grandville (“Un autre monde”, 1842)

El trabajo de Grandville (1803-1847) despertó, por varias razones, gran interés en Benjamin al momento de investigar el capitalismo del siglo XIX en París. Baudelaire mismo se sentía atraído y a la vez inquietado por sus imágenes. En esta alegoría, la Moda aparece en el lugar que en las ilustraciones medievales correspondía a la diosa Fortuna (y los sombreros de moda, en el lugar de las antiguas jerarquías feudales). Para Benjamin, la moda ejemplifica cómo, al interior de las relaciones de producción capitalista, la “novedad” y lo “siempre igual” son simplemente dos caras de la misma temporalidad vacía, reflejándose la una en la otra “como un espejo en otro espejo” (2012, p. 58). En la ilustración, se puede ver cómo la distribución de los años y las modas al interior de una misma rueda está sucedida cada tanto por saltos aleatorios hacia adelante y atrás en la cronología..

3. Memoria

La destrucción de la experiencia de la que da cuenta el tiempo vacío del *spleen*, se comprende mejor si se toman en cuenta los desplazamientos ocurridos en la estructura misma de la memoria. Tomando como punto de partida algunas hipótesis de Bergson y Freud, Benjamin sostendrá que la experiencia en sentido estricto reina sólo allí donde el “pasado” es susceptible de actualización duradera sin que, a su vez, las huellas mnémicas que este ha impreso sean traídas como tal a la conciencia (2012, p. 191-195). En otras palabras, sólo podemos hacer experiencia de aquello, sea un vínculo, una práctica o un lugar que habitamos, que aún no terminamos de vivir del todo: traer un suceso en su totalidad a la conciencia implica el agotamiento de la huella mnémica y de la capacidad del suceso de seguir afectándonos en el presente. En la modernidad, las dinámicas propias de la industria, la economía de mercado y los shocks de todo tipo a los que el habitante urbano está expuesto han aumentado a tal punto la necesidad de interceptar mediante la conciencia los sucesos, que el ámbito de experiencia posible se ha reducido considerablemente: por norma general, el individuo moderno no se las ve con “experiencias” (*erfahrung*), sino con “vivencias” (*erlebnis*) (p. 194), esto es, con los sucesos esterilizados y liquidados rápidamente por la conciencia, la información de los medios, las técnicas de registro o los artículos de consumo.

A esto se suma el hecho, sumamente importante para Benjamin, de la progresiva desaparición en la modernidad de las formas tradicionales de inscripción, articulación y transmisión de la experiencia a nivel colectivo: a saber, la producción artesanal, por un lado, y los ritos y fiestas de culto por otro. Como hemos visto (cap 1.2, 1.4 y 2.2), ambos elementos formarían en las sociedades precapitalistas un todo cualitativo indisoluble, en el que la reproducción material de la sociedad coincidiría con la reproducción simbólica de un determinado modo de semiosis. En los términos que hemos puesto ahora en juego, lo esencial de estos elementos estribaría en asegurar en la experiencia el contacto con una dimensión viva e inmemorial del pasado que no cesa de actualizarse y desplegarse en el presente. En particular, los ritos permitirían la conservación de determinados datos de la rememoración que, agrupándose en torno a ciertos objetos, prácticas o imágenes de culto, asegurarían así su actualización y transmisión lo largo del tiempo sin llegar a ser del todo

apropiados y agotados en la conciencia (Benjamin, 2012, p. 190). Y si, como hemos visto también (ver cap 1.4 y 2.3), la obra de arte obtiene su particular eficacia de la supervivencia de dichos elementos culturales, entonces ahora tenemos que complementar esta afirmación con la constatación de la siguiente aporía: como lo muestra el caso ejemplar de Baudelaire, la fundación de la obra de arte moderna coincide con su desfondamiento, con la constatación de su imposibilidad. Baudelaire dedicó poemas a estos elementos culturales, pero el hecho de que los haya objetivado directamente (y no simplemente, como se hacía en la poesía anterior, confiarse a su operación latente en los momentos de “inspiración” o de contemplación de lo “bello”) implica el reconocimiento de que estos ya no se actualizan o tienden a dejar de actualizarse de manera duradera en torno a algún objeto de la experiencia:

“La Naturaleza es templo de pilares vivientes
En donde a veces brotan palabras confusas;
En donde el hombre pasa por bosques de símbolos
Que con mirada familiar le observan.

Como difusos ecos que desde lejos se funden
En tenebrosa y profunda unidad
Tan vasta como la noche y la claridad
Los perfumes, colores y sonidos se responden
(...)” (p. 43)

Afirma Benjamin que aquí en el poema “Correspondencias” no se trata, como muchos han querido ver, de una suerte de psicología de las “sinestesias”, sino del *médium* en el cual la rememoración tiene lugar (2015, p. 374). Las “correspondencias” entre diversas huellas afectivas (“perfumes, colores y sonidos se responden”) son los “datos de la rememoración” (2012, p. 224), y el *médium* en el que murmuran no es otro que el lenguaje entendido como médium de las semejanzas (ver cap 3.2). Un índice de la fragmentación a la que estas huellas mnémicas se enfrentan en la modernidad sería su transformación de manera aislada en “recuerdos”: el recuerdo (“souvenir”) sería el complemento de la “vivencia”, y en él los

seres humanos harían “inventario de su pasado como haberes muertos” (p. 273). El “recuerdo” constituye así “el esquema de la transformación de la mercancía en el objeto del coleccionista” (p. 284). En el plano de los objetos, esto se vuelve palpable en una tendencia descrita por Benjamin: a medida que avanzaba el siglo XIX, la burguesía buscó entre sus cuatro paredes un resarcimiento de la pérdida de sus huellas históricas en la multitud (y de su experiencia), transformando su propio hogar en un “estuche” y tomando las “huellas” de sus diversos objetos de uso, por ejemplo, mediante fundas de pana y terciopelo que atesoraran su valor “sentimental” (p. 111-112). En la poesía de Baudelaire, la masa fragmentada de recuerdos aislados y azarosos, homóloga a la masa de mercancías y a la multitud de impresiones en la ciudad, aparece justamente como un peso muerto de objetos acumulados a través de los cuales la inspiración poética se abre paso con dificultad (en este sentido hay que entender también la imagen baudelariana del trabajo artístico como un combate de esgrima: como una lucha que se intenta abrir paso a través de la *multitud* de los recuerdos e impresiones):

“Más recuerdos tengo que si mil años tuviera. [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*]

Una amplia cómoda, con cajones atestados de documentos
y versos y cartas de amor y litigios y canciones
y pesados rizos y trenzas envueltos en recibos,
menos secretos guarda que mi pobre memoria.
Es una pirámide, como panteón enorme,
Con más muertos dentro que una fosa común
(...)” (Baudelaire, 2010, p. 103)

Imagen 3



Interior del siglo XIX, Paris

Baudelaire rara vez tuvo una morada estable. Como recuerda Benjamin, vivía huyendo de sus acreedores, y para el período que va de 1842 a 1858 se cuentan catorce direcciones distintas en las que habitó (2012, p. 113). Algunos observadores de sus primeros años de literato testimonian que ni si quiera tenía mesa de escritorio para trabajar en los lugares donde habitaba. Sin embargo, su poesía registra, en el plano de la memoria y del “recuerdo”, lo que para la burguesía era evidente ya en el plano material del habitar más estable: la acumulación de objetos de la más diversa

procedencia, cuya única ligazón experiencial entre sí estaba en el valor “sentimental” que podían tener para su poseedor privado en la estrechez de sus cuatro paredes.

4. Valor de uso

La actualización de las huellas mnémicas en torno a un determinado objeto de la experiencia es lo que constituye a su vez en Benjamin el “aura” de dicho objeto (2012, p. 230). Es precisamente este “aura” (ver cap 2.3) lo que inviste de lejanía a un determinado fenómeno (un rostro, un paisaje, un objeto de uso o culto), volviéndolo al mismo tiempo inapropiable y susceptible de experiencia a lo largo del tiempo. La crisis de esta estructura de la memoria y la experiencia es, también, una crisis de la “lejanía” en la percepción de las cosas, de la capacidad del pasado contenido en ellas de evocar ensoñaciones. En el mundo precapitalista, los valores de uso artesanales son, en la medida en que portan las huellas de una experiencia y una memoria colectiva, susceptibles de revelar su “aura” en determinadas ocasiones (como las botas de campesino pintadas por Van Gogh que, según Heidegger, hacen destellar a través de ellas el “mundo” en el que están inmersas).

Imagen 4



“Par de botas”, óleo sobre tela – Vincent Van Gogh (1886)

En la mercancía, por otro lado, esta lejanía sobrevive sólo de forma fantasmagórica y desvinculada de la historia, ofreciendo una “novedad” que tiende en seguida al agotamiento: según Benjamin, se trata de la embriaguez de la masa de compradores que se identifican con su valor de cambio (2012). De ahí que en Baudelaire, que como vimos a propósito del juego de azar estaba consciente de la insuficiencia de estos espejismos, la decadencia histórica del aura se exprese como una tendencia a la liquidación de la lejanía. Un ejemplo patente de esto es el lugar absolutamente secundario que ocupan las estrellas en su poesía:

“¡Ay, noche, cuánto me agradarías, pero sin estrellas
Cuya luz expresa un lenguaje ya conocido!
¡Sólo ansío lo vacío, lo oscuro, y lo desnudo!
(...)” (Baudelaire, 2010, p. 105)

La poesía de Baudelaire, en su intento por liquidar la lejanía y de este modo, por así decirlo, lograr hacer una experiencia de la imposibilidad de experiencia, sigue identificándose con la mercancía (y este sería quizás uno de sus límites), pero ya no con la apariencia que seduce al comprador, ni con un presunto valor de uso que ésta conservaría intacto cual objeto incrustado en una experiencia precapitalista del mundo, sino con el carácter alienado de su valor de uso en cuanto objeto que permanece obstinadamente extraño a los seres humanos y su memoria. Su poesía tiende, en otras palabras, a la identificación con la coseidad muerta del objeto, con la materia inorgánica: “-Desde ahora, ¡Oh materia viviente! / sólo serás piedra dura rodeada de inmenso pavor, / piedra adormecida en las arenas del vasto Sahara; / sólo serás esfinge antigua, ignorada de gente indiferente” (Baudelaire, 2010, p. 103). Sostiene Benjamin que la imagen de la esfinge tiene la “belleza lúgubre” de los objetos invendibles, que por entonces se podían encontrar en los pasajes parisinos (2012, p. 124). La profundidad con que se inscribió la decadencia del aura y la consiguiente liquidación de la lejanía ensoñadora en su obra se puede medir, según Benjamin, en el punto en que sus poemas eróticos llegan a evocar ojos que no devuelven la mirada. En ese

sentido, si para Benjamin los versos de Goethe “No hay para ti distancia ni obstáculo, / como en hechizo llegas volando” son el paradigma de la descripción clásica y “aurática” del Eros, su opuesto serían los siguientes versos de Baudelaire:

“Te adoro tanto como a la bóveda nocturna,
Oh foco de tristeza, oh taciturna profunda.
Tanto más te quiero cuanto más me huyes,
Oh querida, y aunque eres adorno de mis noches
Irónicamente parece aumentar las leguas
Que a mis brazos separan de las azules inmensidades” (p. 58)

El procedimiento poético de Baudelaire busca blindar a la obra de arte frente a la mercancía. Para conjurar su cosificación, no tiene otro remedio que imitarla, ponerla de manifiesto. Como recuerda Benjamin, para Baudelaire era problemático que un poeta no comprendiera el importante “trabajo por el cual una ensoñación se convierte en obra de arte” (2012, p. 138). En la época de la producción y reproducción en masa de apariencias, el arte no puede ser ingenuo respecto a su propio carácter de apariencia. Esto determina el uso de las palabras en Baudelaire, que según Benjamin operan como conspiradores, introduciendo calculadas interrupciones y perturbaciones en las ensoñaciones de la persona lírica (p. 177). La obra de Baudelaire es una de las primeras en reducir considerablemente la brecha entre las palabras consideradas “elevadas” y las palabras “bajas”, generalmente remitidas al mundo de los objetos comunes. En su poesía cumplen precisamente la función de introducir la extrañeza del mundo de los objetos tal como se había comenzado a dar con las mercancías. Algunos ejemplos que muestran esto:

“Tus ojos, tan iluminados como las tiendas”

“Densa se volvía la noche, como recio tabique”

“Tu pecho triunfante es un magnífico armario”

“(…) el cielo

Se cierra lentamente cual una gran alcoba”

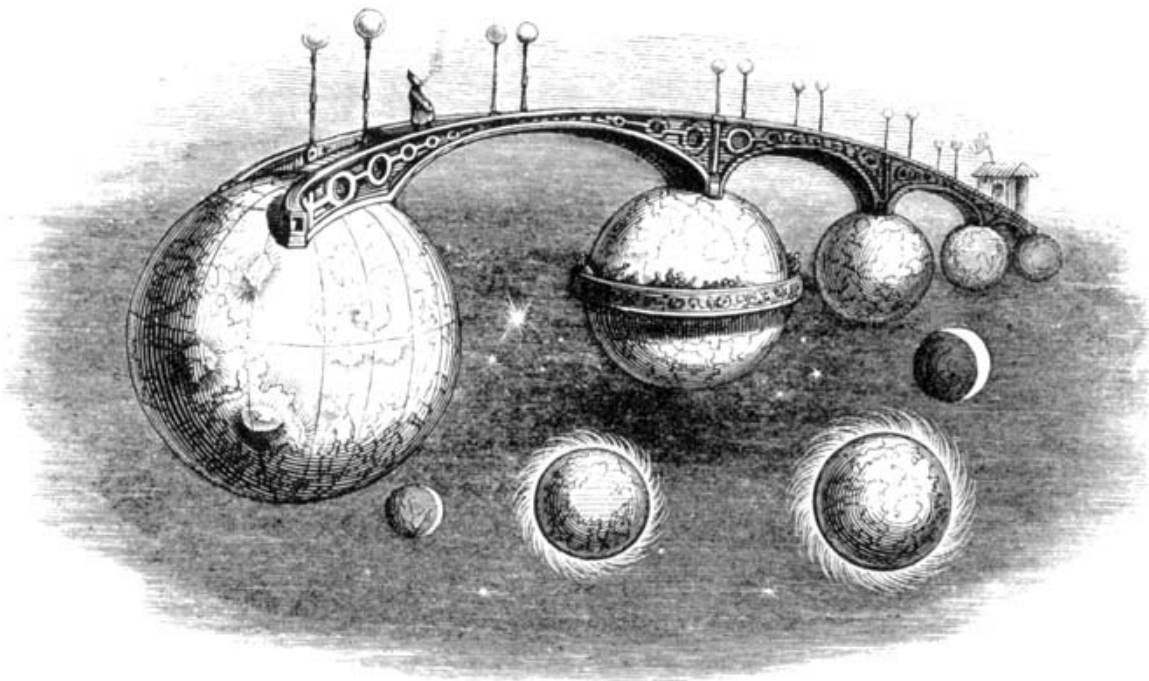
“Sus brazos vencidos, abandonados cual vanas armas”

Imágenes 5 y 6



Precursores en algunos aspectos de la técnica poética baudeleriana son, según Benjamin, las alegorías y los emblemas que llegaron a florecer sobre todo durante la época barroca en el siglo XVII europeo. Lo que caracterizaría a estas composiciones es el modo en que en ellas los objetos de la naturaleza y del mundo histórico son arrancados de su contexto orgánico y “original”. En ellos ya se anuncia el radical desencantamiento de la modernidad desde una perspectiva hasta cierto punto aún cristiana, en la cual los elementos transitorios de la naturaleza (el cadáver primero que todo) aparecen como alegorías de la historia humana, y los objetos del mundo histórico como ruinas de la misma naturaleza (Benjamin, 2006). Este modo “mortificante” y melancólico de contemplar las cosas es lo contrario del “aura”. Según Benjamin, el intento por parte de Baudelaire de proceder “alegóricamente” ante el mundo de la mercancía, arrancando los objetos de su contexto para poner de manifiesto el extrañamiento al mismo tiempo de su coseidad y de la experiencia, encuentra una cierta fundamentación en el proceso mismo de producción capitalista: “La devaluación del mundo de los objetos en la alegoría se realiza dentro del mismo mundo de objetos a través de la mercancía” (Benjamin, 1985; en Buck-Morss, 2001, p. 202).

Imagen 7



El puente de los planetas – Grandville (Un autre monde, 1844)

La inquietud que en Baudelaire despertaban las ilustraciones de Grandville (“Hay superficiales a quienes divierte Grandville. En cuanto a mí, me asusta”) tal vez obedezca a la inquietante proximidad que había entre su experiencia del mundo de las cosas y la de este último. Las caricaturas de Grandville, también alegóricas, llevan hasta el extremo el fetichismo, transfiriendo “el carácter de mercancía al universo” (Benjamin, 2012, p. 53). En sus trabajos, las entidades de la naturaleza aparecen como artículos de moda (plantas y cometas como vestidos, etc.), y los objetos de uso como entidades naturales con vida propia (máquinas que cantan, herramientas de jardinería que asustan a las mujeres-plantas como si fueran animales, etc.). En la ilustración que aquí se muestra, el anillo de uno de los planetas aparece convertido en balcón, y los planetas guardan una cierta afinidad con los faroles lumínicos del puente. No es este el lugar para profundizar en el hecho de que, para Benjamin, la fantasía de Grandville registra un proceso de dos caras, una puramente destructiva, vinculada al acoplamiento fetichista de la naturaleza viva a lo inorgánico tal como lo registra la poesía de Baudelaire, y otra utópica, vinculada a las huellas oníricas que sobreviven en el

producto industrial a pesar de su carácter de mercancía (aquello del anillo de saturno que, efectivamente, sobreviviría como “aura” en la experiencia onírica del balcón de hierro).

V. Conclusiones

A modo de cierre, intentaremos ofrecer una serie de conclusiones que creemos se desprenden de nuestra investigación. Para ello, organizaremos la presentación de este apartado en tres momentos. Primero, sintetizaremos los principales aspectos de lo que, aún de manera claramente insuficiente y exploratoria, constituye a partir de lo desarrollado en los capítulos 1, 2 y 3 un cierto ámbito de coordenadas teóricas dentro del cual situar y volver inteligibles desde un punto de vista histórico-social y epistemológico los análisis del arte en Adorno y Benjamin, coordenadas cuya generalidad y abstracción exige sin duda ulteriores comprobaciones, profundizaciones y rectificaciones de manera más acotada y detallada en futuras investigaciones. En segundo lugar, sopesaremos las posibilidades y limitaciones de este enfoque tal como lo hemos ensayado a propósito del análisis de la poesía de Baudelaire en el capítulo 4. Por último, indicaremos brevemente cuáles son a nuestro juicio los ámbitos en los que un enfoque de este tipo podría seguir desarrollándose con vistas a futuras investigaciones.

Síntesis de la indagación teórica

Hemos comenzado la investigación interrogándonos por algunos de los lugares estratégicos a partir de los cuales se entroncan en los análisis de Adorno y Benjamin la dimensión estética con la dimensión histórico-social, ésta última fuertemente vinculada por lo demás a las premisas teóricas de Marx. Para esto, nos ha interesado primero pensar los vínculos recíprocos entre arte y sociedad a partir de una remisión de tipo arqueológica-genealógica del primero a las prácticas de culto y ritual en las sociedades premodernas. Desde el punto de vista que aquí nos interesa, la importancia del ritual estribaría en su función de actualización vital de la dimensión simbólica inherente, por diversas razones, al proceso de reproducción material en dichas sociedades. De este modo, las prácticas de culto y de festejo ritual expresarían en su propio ámbito la constitución antagónica de las relaciones de producción en las formaciones sociales precapitalistas, reafirmando los límites

rígidamente impuestos por la estructura social y, al mismo tiempo, dando lugar en el plano de la satisfacción imaginaria del deseo a todo lo que ha quedado reprimido por dicha estructura debido a la determinación productivista de las relaciones sociales.

A partir de esto, lo que modernamente denominamos “arte” se puede entender como el resultado de un proceso largo y complejo, que sin duda habría que estudiar más en detalle, a partir del cual ciertos elementos (imágenes, materiales, hábitos, gestos, configuraciones espacio-temporales, etc.) y funciones de la praxis ritual son al mismo tiempo conservados y desplazados en el marco de nuevas condiciones sociales y/o tecnológicas, por ejemplo, los factores individualizantes que en la cultura occidental terminarán finalmente preparando las relaciones sociales de la modernidad capitalista basadas en un individuo desligado de sus vínculos tradicionales. De este modo, si hablando en términos generales el ritual forma parte, en cuanto es capaz de actualizar la totalidad social de autoconservación transfigurándola en el plano de la imaginación, de algo así como el *contenido* de la realidad social empírica en las formaciones sociales precapitalistas, la tendencia en la obra de arte será, en la misma medida en que se pierde paulatinamente su capacidad de formar parte del “contenido” de dicha realidad social, la de incorporar el ritual (y la totalidad social que este implica) tan sólo como ley de su *forma*, la cual determina el a priori de la “apariencia estética” como algo separado de la realidad “empírica”.

Se puede afirmar que, mediante este proceso, la obra de arte opera como una suerte de crítica inmanente de las condiciones sociales de las cuales surge. En ella sobreviven, “deformados” (esto es, desplazados y condensados), los diversos elementos empíricos de la realidad que la circunda: en primer lugar, huellas sedimentadas del ritual (gestos y esquemas ceremoniales en la danza, la música y el teatro, por ej.), pero también huellas de las diversas circunstancias sociales y tecnológicas que se han sedimentado en sus lenguajes y formas desde su origen hasta la actualidad. Es por esto que, como vimos en el capítulo 2, se puede afirmar que en el arte queda registrada la experiencia sensible de un colectivo, esto es, el modo particular que cada colectivo tiene de vincularse con la naturaleza y modificarla, y los desplazamientos y transformaciones que sufre esta experiencia a lo largo del tiempo. En última instancia, las formas perceptibles registradas por el lenguaje artístico

y sus posibilidades de actualización en la experiencia viva, dependen de que este se sitúe en la encrucijada de lo que hemos identificado como determinados “compromisos (*verabredung*) históricos” de larga duración, mediante los cuales un determinado colectivo se mantiene en contacto a lo largo del tiempo con el pasado inmemorial de la antropogénesis, esto es, con las huellas del proceso singular mediante el cual la vida humana se hizo y ha seguido siendo posible para dicho colectivo, en un proceso de apropiación y transformación de la naturaleza que es a la vez semiótico y material. En otras palabras, el arte se sitúa tanto para Adorno como para Benjamin, ofreciendo con ello una particular lectura de Marx, en la encrucijada o la “dialéctica” entre *mito* e *historia*.

Ahora bien, el proceso histórico que las producciones artísticas registran no es algo que se pueda definir desde afuera y de una vez por todas para luego servir de explicación externa y esquemática, sino que es *inmanente a cada obra de arte singular*. Esto significa que a la obra de arte le compete un especial estatuto epistemológico, el cual hemos intentado especificar en el capítulo 3. Esta especificación parte de la constatación de que la obra de arte y la experiencia inherente a ella son necesariamente *opacas* para el conocimiento conceptual: en la modernidad, la consumación de la escisión entre conocimiento teórico-científico y arte correspondería a una absolutización de la separación en el lenguaje entre signo e imagen (mientras que, en las sociedades precapitalistas, lo que desde categorías modernas interpretamos como “signos” o “conceptos” aparecería siempre entremezclado con determinadas imágenes o huellas sensibles). Y sin embargo, en el marco de lo que desde ambos autores se puede entender como una crítica inmanente al sujeto cognoscente moderno, desde la cual se postula que el conocimiento basado en la identificación conceptual correspondería a la reproducción, en el plano cognitivo, de una totalidad social mediada por la “abstracción real” del intercambio de mercancías, es precisamente esta opacidad o *no-identidad* de la experiencia artística algo que permite a la representación teórica tomar contacto con sus límites, con aquello que, de manera análoga a la subsunción del trabajo concreto del obrero en la mercancía “fuerza de trabajo”, es obliterado con violencia de la reproducción de la totalidad social capitalista.

De este modo, mediante su opacidad para el pensamiento conceptual el arte se vuelve susceptible de ser investigado como “historiografía inconsciente”, esto es, como inscripción de una dimensión de la experiencia histórica humana, la de los “compromisos históricos” que definen vitalmente a un colectivo, que tiende paulatinamente a ser olvidada de manera simultánea tanto por el proceso social de una totalidad fundada en el intercambio de mercancías (y la explotación de la fuerza de trabajo) como por las coordenadas abstractas mediante las cuales la representación teórica busca poner a la realidad bajo su dominio. Este estatuto epistemológico del arte exigiría un determinado tipo de representación teórica, orientada no a la subsunción de lo particular en conceptos o principios generales mediante un mecanismo explicativo o descriptivo de tipo inductivo/deductivo, sino a la construcción de “constelaciones”. En estas “constelaciones”, el proceso histórico-social que cada obra de arte inscribe inconscientemente es leído nada más que a través de ciertas *huellas* o *imágenes*, las cuales son recortadas por el teórico desde la *superficie* de los fenómenos artísticos y sociales para ser exhibidas en tanto que tales, es decir, en tanto elementos singulares que conforman en su mutua conexión una determinada imagen del proceso histórico-social. Como tal, se trataría en última instancia de un tipo de pensamiento no *sobre* imágenes, sino *desde y a partir de* imágenes particulares y concretas, y en donde la particular inteligibilidad del fenómeno en cuestión no estaría dada por la posibilidad de que el sujeto cognoscente logre apropiarse de un determinado “conocimiento” sobre el mismo, sino por la capacidad de la imagen histórica construida de *afectar* al sujeto y de suspender momentáneamente la representación, haciendo irrumpir ciertas trazas de la experiencia alojadas en la memoria: se trata de una inteligibilidad, entonces, concebida como *anamnesis* del proceso histórico-social.

Baudelaire como imagen monadológica de la mercancía: límites y posibilidades

Por otro lado, en el capítulo 4 hemos intentado poner en funcionamiento algunos de estas premisas a través de la reconstrucción de algunos elementos presentes en el análisis que Benjamin realiza de la poesía de Baudelaire. Nos ha interesado sobre todo mostrar cómo las constelaciones construidas muestran el modo en que es posible leer a través de ciertas imágenes de la obra de Baudelaire las huellas que ciertas tendencias socio-históricas de la

época dejaron impresos. En las huellas de su poesía sería posible leer ciertos desplazamientos en la estructura de la experiencia, desplazamientos muchas veces no perceptibles y sin embargo acontecidos en sustratos profundos y de largo alcance, como por ejemplo la estructura de la memoria individual y colectiva basada en la actualización de elementos culturales, el modo de experimentar la temporalidad o la relación con los objetos. Nos parecen estas constelaciones puestas de relieve por el análisis de Baudelaire guardan, a pesar del contexto socio-histórico sumamente específico al que se circunscriben (las capas burguesas de la sociedad francesa de mediados del siglo XIX), un cierto nivel de validez de carácter más general. Este nivel de validez estaría dado por el hecho de que se trata en este caso de entender el nivel “social” e “histórico” de la poesía de Baudelaire no en los términos de la expresión de determinados intereses sociales, valores culturales o determinadas circunstancias del tiempo cronológico, sino en cuanto expresión monadológica de *la mercancía como forma que define el vínculo social específicamente capitalista*, constituyendo de este modo una suerte de totalidad histórico-social. Esto, que a mediados del siglo XIX pudo haber estado circunscrito a capas determinadas de las sociedades europeas, sin duda ha penetrado, sobre todo a partir de los procesos de globalización intensiva del capital en la segunda mitad del siglo XX, en capas mucho más extensas de las sociedades, así como en diversas locaciones geográficas y comunidades humanas. No resulta extraño, en ese sentido, que la “imagen monadológica” del mundo que presenta la obra de Baudelaire conozca una variedad casi inabarcable de desarrollos posteriores, tanto en el ámbito de las “obras de arte” como en la así llamada “cultura de masas” (simplemente una hipótesis al vuelo: elementos “baudelerianos”, en el sentido que hemos visto aquí, se encontrarían por ejemplo en el cine de David Lynch, en las novelas de Roberto Bolaño e incluso en el trap).

En cuanto a los límites del análisis, identificamos al menos tres. El primero tiene que ver con el carácter específico de la obra de Baudelaire y hasta cierto punto con la individualidad del artista. Y es que, por más que su obra no se defina por la idiosincrasia del individuo que la produjo sino más bien por la profundidad de las capas de una experiencia potencialmente colectiva que ella inscribe, sin duda no es la *única* forma de inscribir los procesos sociales de la modernidad ni el único horizonte de experiencia

posible: existen, incluso dentro de la misma tradición francesa, otras vertientes que igualmente significativas llevan hacia otros lados y abren hasta cierto punto otros horizontes (Rimbaud y luego los surrealistas, por ejemplo). El segundo límite tiene que ver con los “compromisos históricos” de larga duración en los que una producción artística se inscribe: hay tantas “historias” como compromisos históricos de larga duración, y en ese sentido los horizontes de experiencia inscritos a partir de ciertos elementos comunes que definirían algo así como la “modernidad” pueden variar enormemente, incluso si coinciden en otros aspectos, entre poetas como el norteamericano Walt Whitman, el peruano César Vallejo o la chilena Gabriela Mistral. El tercer límite tiene que ver, por último, con la configuración misma denominada “obra de arte”. Y es que, como hemos visto, la producción de “obras de arte” sólo tiene sentido en el marco de determinados “compromisos históricos”, relaciones sociales y configuraciones tecnológicas, por lo que las posibilidades de analizar otras formas culturales o nuevas formas de inscripción de los elementos estéticos vinculados a nuevas tecnologías y relaciones de producción quedan aquí sin explorar.

Perspectivas para investigaciones futuras

Nuestra investigación ha tenido como propósito profundizar e intentar desarrollar algunos elementos de los enfoques sobre el arte en Adorno y Benjamin que nos parecían útiles a la hora de pensar un enfoque sociológico de las producciones artísticas distinto a las alternativas que conocíamos al momento de elaborar la tesis. Sin duda hay muchos aspectos que se podrían desarrollar mejor, e incluso queda aún sin ser aclarada lo suficiente la pertinencia de un enfoque de este tipo, centrado en el análisis de “obras de arte” y en el desarrollo de ciertas premisas marxistas, para una sociología del arte acorde a la realidad chilena y/o latinoamericana del presente. En nuestra defensa, podemos al menos afirmar por ahora que, como han sostenido ciertos autores (Foucault, 2002; Agamben, 2010), el presente, lejos de ser algo inmediatamente dado a la comprensión, es la mayoría de las veces lo más difícil de asir y requiere, por lo mismo, una previa confrontación con el pasado para volverse accesible. En ese sentido, ante el panorama prácticamente

desconcertante que ofrece el presente en cuanto a proliferación de prácticas, usos, modos de producción y de circulación de las imágenes, etc., hemos optado por llevar a cabo un paso previo: examinar un enfoque que, a pesar de haber sido desarrollado en otro contexto histórico tanto en términos espaciales como cronológicos, nos parece lo suficientemente dinámico y comprensivo como para permitir vislumbrar a partir de las herramientas conceptuales que otorga el devenir del fenómeno estudiado en las décadas posteriores y también otras sociedades o tradiciones históricas.

Nos parece, por lo mismo, que existe una serie de ámbitos en los que las perspectivas y las herramientas esbozadas acá podrían, a pesar de sus problemas y eventuales limitaciones, seguir desarrollándose. El primero remite a la producción artística específicamente latinoamericana y a los “compromisos históricos” de larga duración que en ella se ponen en juego. En otras palabras, Latinoamérica y la sociedad chilena tendrían su propia “dialéctica” entre mito e historia, su propio universo de imágenes, formas perceptibles y configuraciones rituales que sobreviven, se desplazan y condensan, se reifican como “botín” de los vencedores o dislocan las configuraciones hegemónicas. Habría, por así decirlo, una “historiografía inconsciente” de la experiencia latinoamericana de lo moderno (y de lo colonial), que no coincidiría del todo con la escritura convencional de nuestra historia ni tampoco con un “relato” alternativo de ésta, sino que estaría dada más bien por las huellas mnémicas que, inscritas en las producciones estéticas locales, permanecerían susceptibles de actualización en la experiencia presente.

Este abordaje de los procesos histórico-sociales a partir de las huellas afectivas inscritas en las producciones estéticas remite, a su vez, a una forma específica de pensamiento, que tiene como fuerza de gravedad las imágenes y lo singular antes que los conceptos y la dicotomía universal/particular. Se trata de un tipo de pensamiento que tiene como interés lo que, al mismo tiempo que potencialmente colectivo, se presenta como singular en la experiencia, y que por lo mismo no es subsumible en categorías generales ni apropiable por esquemas sociales que busquen reproducir o institucionalizar su contenido de forma vertical y/o unilateral. Si, como vimos en el capítulo 3, la reproducción de la dominación social también tiene un correlato cognitivo en la reproducción de formas abstractas de

pensamiento que obliteran el elemento concreto de la experiencia, entonces buscar modos de replantear no sólo los contenidos de lo que se piensa y se investiga, sino también la *forma* en que esto se hace nos parece de vital importancia.

Hacia un pensamiento en imágenes, por último, nos parece que es hacia donde se dirigían las investigaciones de Benjamin de los años 30 que pretendían culminar en el libro inconcluso de *Los Pasajes*. Si en esta investigación hemos intentado delimitar una suerte de ámbito común entre los planteamientos de Adorno y Benjamin, esto ha significado limitarnos bastante al momento de ahondar en la especificidad de los planteamientos de este último, sobre todo en cuanto a las posibilidades que abren para pensar los fenómenos estéticos más allá del encuadre “obra de arte”. En concreto, nos parece de no poca relevancia el hecho de que, en sus investigaciones sobre el capitalismo del siglo XIX, Benjamin no sólo acudiera a la obra de Baudelaire sino también a la moda, a la arquitectura, a la publicidad, los productos industriales y de la cultura “de masas”, los aparatos precursores del cine, entre otros fenómenos. Más allá de la obra de arte, entonces, en Benjamin se configura toda una investigación sobre las imágenes desiderativas y oníricas que desde diversos ámbitos configuran la modernidad como “fantasmagoría” (en un sentido que va más allá de la crítica marxiana de la ideología y de la crítica frankfurtiana de la industria cultural) como sobre los nuevos aparatos de configuración sensible del mundo (cine, fotografía, etc.) y las transformaciones que traen consigo. Desde esta perspectiva, las imágenes se ponen al centro de una ruptura epistemológica que en última instancia concerniría a la representación de la historia misma: “la historia se descompone en imágenes, no en historias” (Benjamin, 2005, p. 478). Tan lejano como pueda parecernos esto ahora, nos parece que hacia allí se debería encaminar una labor investigativa que por ahora sólo podemos dejar señalada.

5. Bibliografía

Adorno, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Ed. Sur.

_____ (1976). *Terminología Filosófica II*. Madrid: Taurus.

_____ (1984). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus

_____ (1991a). *Actualidad de la filosofía*. En *Actualidad de la filosofía*.
Barcelona: Paidós

_____ (1991b). *La idea de historia natural*. En *Actualidad de la filosofía*.
Barcelona: Paidós

_____ (2004a). *Teoría Estética*. Madrid: Akal

_____ (2004b). *Sociedad*. En *Escritos Sociológicos I*. Madrid: Akal

_____ (2006a). *Ideas sobre la sociología de la música*. En *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal

_____ (2006b). *Sobre la prehistoria de la composición serial*. En *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal

_____ (2006c). *Música y técnica*. En *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal.

_____ (2013). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las cuarenta

Adorno, T.W. & Benjamin, W. (1998). *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta

Adorno, T.W. & Horkheimer, M. (1969). *La sociedad: lecciones de sociología*. Buenos Aires: Proteo

Adorno, T.W. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2017). *Homo Sacer IV: El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

_____ (2019). *Arqueología de la obra de arte*. En *Creación y anarquía: la obra de arte en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Agamben, G. & Ferrado, M. (2014). *La muchacha indecible. Mito y misterio de Koré*. Madrid: Sexto Piso

_____ (2010). *Signatura Rerum: Sobre el método*. Barcelona: Anagrama

Aguilar, O. (1998). *Trabajo e Interacción: La crítica de Habermas a Marx*. *Revista de la Academia*, N° 3, Santiago.

Althusser, L. (1968). *La revolución teórica de Marx*. México D.F.: Siglo XXI

Antunes, R. (2000). La centralidad del trabajo hoy. Papeles de Población, 6() Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11202505>

_____ (2003). Los sentidos del trabajo. Buenos Aires: Herramienta.

Becker, H. (2008). Los mundos del arte. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires.

Benjamin, W. (1934). El autor como productor. Recuperado de <http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/02/Benjamin-Walter-El-autor-como-productor.pdf>

_____ (1967). Sobre la facultad mimética. En Ensayos Escogidos. Buenos Aires: Editorial Sur

_____ (1972). Sobre algunos temas en Baudelaire. En Iluminaciones II. Madrid: Taurus

_____ (1989a). Tesis de Filosofía de la Historia. En Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus

_____ (1989b). Experiencia y pobreza. En Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus.

_____ (1998). El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea . En Iluminaciones I. Madrid: Taurus

_____ (2001). El narrador. En Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid: Taurus.

_____ (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México DF: Itaca.

_____ (2005). Libro de los Pasajes. Madrid: Akal

_____ (2006a). 'Las afinidades electivas' de Goethe. En Obras I. Madrid: Abada

_____ (2006b). El origen del 'Trauerspiel' alemán. En Obras I. Madrid: Abada

_____ (2007a). Sobre la facultad mimética. Obras (libro II, vol. I). Madrid: Abada.

_____ (2007b). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En Obras (II, v. 1). Madrid: Abada

_____ (2007c). Doctrina de lo semejante. En Obras (II, v. 1). Madrid: Abada

_____ (1972) El problema de la sociología del lenguaje. En Iluminaciones I. Madrid: Taurus

_____ (2009). La dialéctica en suspenso. Santiago: LOM ediciones

_____ (2010). La tarea del traductor. En *Obras IV*, vol. 1. Madrid: Abada

_____ (2012). El parís de Baudelaire. Buenos Aires: Eterna Cadencia

Bourdieu, P. (1989). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método. Criterios, n° 25-28, enero-diciembre, pp. 20-42.

_____ (1997). El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo XXI

_____ (2005). Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Siglo XXI, Buenos Aires.

Buck-Morss, S. (1981). Origen de la Dialéctica negativa. México DF: Siglo XXI

_____ (2001). Dialéctica de la Mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid: Visor

Casanova, Carlos (2012). Estética y Producción en Karl Marx (Tesis de Doctorado). Universidad de Chile, Santiago.

Castoriadis, C. (2007). La institución imaginaria de la sociedad. Buenos Aires: Tusquets

Déotte, J.L. (2012). ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago: Metales Pesados.

Echeverría, B. (2010). Definición de cultura. México D.F.: Ítaca

Escuela Cruz, Ch. (2013). El materialismo como anamnesis de la génesis. La influencia de Alfred Sohn-Rethel en la interpretación adorniana del sujeto trascendental. Revista Constelaciones, n° 5, pp. 220-235.

Facuse M. & Venegas, P. (2017). *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas*. Santiago: Ril editores

Freud, S. (1991). La interpretación de los sueños (primera parte). En Obras completas vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu

Godelier, M. (2010). Lo ideal y lo material. Madrid: Taurus

Gorz, A. (1989). Adiós al Proletariado (más allá del socialismo). Buenos Aires: Imago Mundi.

Habermas, J. (1989). Trabajo e interacción: notas sobre la filosofía de Hegel en el período de Jena. En Ciencia y Técnica como Ideología. Madrid: Tecnos.

_____ (1992). Teoría de la Acción Comunicativa, I. Madrid: Taurus

Hardt, M. & Negri, A. (2002). Imperio. Buenos Aires: Paidos.

Heidegger, M. (1996a). El origen de la obra de arte. En Caminos del Bosque. Madrid: Alianza Ed

_____ (1996b) La época de la imagen del mundo. En Caminos del bosque. Madrid, Alianza.

Heinich, N. (2002). La sociología del Arte. Buenos Aires: Nueva visión.

Hennion, A. (2002). La pasión musical. Barcelona: Paidos.

Honneth, A. (2009). Una fisonomía de la forma de vida capitalista. Bosquejo de la teoría de la sociedad de Adorno. En Patologías de la Razón. Buenos Aires: Katz

Horkheimer, M. (2003). Teoría tradicional y teoría crítica. En *Teoría crítica*. Madrid: Amorrortu

Jay, M (1974). La imaginación dialéctica: Una historia de la Escuela de Frankfurt. Madrid: Taurus.

Kristeva, J. (1984). Revolution in poetic language. Nueva York: Columbia

Lazaratto M. y Negri A. (2001). Trabajo inmaterial. Formas de vida y Producción de subjetividad. Río de Janeiro: DPA Editora.

Levi-Strauss, C. (1997). El pensamiento salvaje. Colombia: FCE

Löwy, M (2003). Walter Benjamin: Aviso de Incendio. FCE, Argentina.

Lukács, G. (1969). Historia y conciencia de clases. México DF: Grijalbo.

Marx, K (1980). Manuscritos economía y filosofía. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1974). La ideología alemana. Barcelona: Grijalbo

_____ (1977). Crítica al programa de Gotha. Moscú: Editorial Progreso.

_____ (1986). El Capital. Crítica de la Economía Política. Tomo I. México DF: FCE

_____ (2001). El capital, Libro I Capítulo VI (inédito). México DF: Siglo XXI

_____ (2007). Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política, Volumen I y II. México DF: Siglo XXI

Morandé, P. (1987). Cultura y modernización en América Latina. Madrid: Encuentro

Offe, C. (1992). La sociedad del trabajo. Problemas estructurales y perspectiva de futuro. Madrid: Alianza.

Patocka, J. (2016). ¿Tiene un sentido la historia?. En Ensayos heréticos sobre filosofía de la historia. Madrid: Encuentro

Romero, J.M. (2004). La idea de una hermenéutica de lo concreto en Benjamin y Adorno: ¿Más allá de Gadamer?. *Thémata, Revista de Filosofía*, N° 32.

Sánchez Vásquez, A. (2003). *El joven Marx: Los manuscritos de 1844*. México DF: UNAM.

Sohn-Rethel, A. (2001). *Trabajo intelectual y trabajo manual*. Barcelona: Ediciones 2001.

Vincent, J.M. (2002). *Pensar en tiempos de Barbarie*. Santiago: Arcis.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta limón

Wagner, P. (1997). *Sociología de la modernidad: libertad y disciplina*. Barcelona: Herder

Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*. Madrid: Visor

Wiegel, S. (1996). *Body and Image space. Re-reading Walter Benjamin*. Nueva York: Routledge.