

Réquiem – Por un sueño azul ártico Surrealismos de W. Benjamin en los destinos de la estética adorniana

Requiem – For an arctic blue dream
Surrealisms of W. Benjamin in the Destinies of Adornian Aesthetic

Federico RODRÍGUEZ GÓMEZ

Universidad de Sevilla

frogo@us.es

Recibido: 15/09/2011

Aprobado: 20/12/2011

Resumen

Este artículo es una lectura del problema filosófico del surrealismo siguiendo los textos de W. Benjamin y Th. W. Adorno. Problematizar algunas de las secuencias en el orden de razonamientos de Adorno nos permitirá evaluar la deriva histórica del surrealismo y su raigambre en la filosofía franco-alemana del segundo tercio del siglo XX.

Palabras clave: Surrealismo, *montage*, sueño, amor, estética, dialéctica, fetichismo, duelo, flor azul.

Abstract

This paper analyzes the philosophical problem of surrealism following the texts of Benjamin and Adorno. Problematizing some of the sequences in the order of arguments of Adorno, will allow us to evaluate the historical drift of surrealism and its roots in German and French twentieth century philosophy.

Keywords: Surrealism, *montage*, dream, love, aesthetics, dialectics, fetishism, wake, blue flower.

“Jamás insistiré lo bastante en que Hegel, en su *Estética*, se ocupó de todos aquellos problemas que, en el campo de la poesía y las artes, pueden actualmente considerarse como las más difíciles, y que, con una lucidez sin par, los resolvió casi todos [...] es a Hegel a quien debemos recurrir para averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no sólidamente fundada”¹.

“Es poco probable que alguno de los surrealistas conociera la *Phänomenologie* de Hegel”².

Una de las cuestiones importantes para la conformación de la teoría estética de Th. W. Adorno puede leerse desde la evaluación del tráfico de ideas que éste mantuvo con W. Benjamin a propósito del surrealismo, vanguardia artística que en aquellos momentos (principios de los años treinta) tenía una importante repercusión gracias, en gran medida, a los esfuerzos pro-escolares de A. Breton (*Manifeste du surréalisme*, 1924; *Second manifeste du surréalisme*, 1930; etc.). Como es sabido, la intuición primordial que tuvo Benjamin para comenzar a diseñar su monumental escrito sobre Paris y Baudelaire (el *Passagen-Werk*) a partir de la segunda mitad de los años veinte surgió de la lectura del texto de L. Aragon (*Le paysan de Paris* [1925-26])³, autor sobre el que publicará más tarde algunas traducciones en la revista *Literarische Welt*. “Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”⁴ (febrero de 1929, *Literarische Welt*) será el artículo, muy importante para acercarse a la masa empírica del *Passagen-Werk*, en el que se condense (al margen de la glosa de 1925 “Traumkitsch”, primer texto sobre el surrealismo publicado en 1927 en *Die Neue Rundschau*)⁵ su visión del movimiento. Si bien el diálogo que Adorno y Benjamin mantendrían en torno al *Trauerspiel* o al *Baudelaire* tiene indudablemente una gran importancia a la hora de evaluar las determinaciones del pensamiento estético (y estrictamente filosófico, por ende, en su caso) del primero, nosotros vamos a detenernos esta vez tanto (a) en las breves notas (dentro de la correspondencia entre ambos amigos) en torno al surrealismo que estos mantendrían como (b) en los textos que las configurarían paralela o posteriormente; creemos que a lo largo de estos intercambios a propósito de este movimiento devenido escuela se observan ejemplarmente las tesis de Adorno sobre lo estético en general, posiciones que, nacidas en cierto modo como oposición al surrealismo, años más tarde se madurarían con la publicación en 1956 de “Rückblickend auf den Surrealismus”, encontrándose igualmente restos en la inconclusa *Ästhetische Theorie*.

I

“Ya no conseguimos soñar con la flor azul” [*Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume*]⁶, se lee a la entrada del brevísimo “Traumkitsch”, en lo que es una reescritura de la célebre frase de *Heinrich von Ofterdingen*. Benjamin pensó, tras la lectura del mencionado texto de Aragon (de quien se distanciaría más adelante trazando el paso desde el sueño al despertar

¹ Breton, A., “Situation surréaliste de l’objet, situation de l’objet surréaliste”, en *Position politique du surréalisme*, Paris, Denoël & Gonthier, 1972, p. 128 [trad. cast. A. Bosch, Madrid, Visor, 2002, pp. 184, 185].

² Adorno, T. W., “Rückblickend auf den Surrealismus”, en *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden (GS)*, Bd. 11, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 104 [trad. cast. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, p. 102].

³ Carta de Benjamin a Adorno del 31 de mayo de 1935, en Benjamin, W., *Briefe*, hrsg. v. G. Scholem u. Th. W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1966, p. 662 [trad. cast. J. Muñoz y V. Gómez, Madrid, Trotta, 1998, p. 97]. Benjamin, como es sabido, estimará también *Nadja* de Breton.

⁴ Benjamin, W., “Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, en *Gesammelte Schriften (GS)*, Bd. II/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, pp. 295-310 [trad. cast. J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 301-316].

⁵ Cf. Ibarlucía, R., *Onirotkitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

⁶ Benjamin, W., “Traumkitsch”, en *GS*, Bd. II/2, *op. cit.*, p. 620 [trad. cast. R. Ibarlucía, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 111]. Trad. mod.

[*erwachen/Erweckung*]⁷, es decir, volcando “lo onírico”, sobre “lo real”: azulando la vida si se quiere, haciendo que la azul lejanía de las flores emane de las piedras y de los muertos, para seguir el movimiento que Benjamin parece trazar desde Novalis⁸) que el surrealismo, y en particular sus procedimientos de producción “artística” (basadas en el “*collage*”⁹, la “*écriture automatique*”, el “*cadavre exquis*”¹⁰, etc.) iba a ser en gran medida el modelo metodológico (se trataba ante todo, desde el *Trauerspiel*, de cómo *exponer* la filosofía¹¹: de la *forma* del pensamiento) compatible con sus propósitos especulativos: los objetos surrealistas serían prototipos de “imágenes dialécticas [*dialektische Bild*]”, eran ante todo *experiencias*¹², en el hecho de iluminar lo vivo¹³ a partir de la conjunción o conflicto (unión libre, dicen los versos de Breton a los que se refiere Benjamin en una carta de diciembre de 1932 a Adorno)¹⁴ de dos realidades contrapuestas (de Isidore Ducasse a Gilles Deleuze pasando por Max Ernst: acoplamiento, alianza, de heterogeneidades; pero no mera reunión o *coleccionismo* de series previsibles), realidades que, emergiendo desde el inconsciente o ensamblándose de manera azarosa en el infinito regazo de lo real, “acabarían haciendo el amor”.

Este valor de lo surreal se configuraría en Benjamin, por un lado, (a) en un afán por ir más allá de ese empobrecimiento general (banalidad) de la experiencia expresado en la ausencia de sueños de la segunda década del siglo XX (y en este sentido las correlaciones entre surrealismo y psicoanálisis se imponen: Freud, Jung, etc.) y, por otro, (b) a condición de ciertas intervenciones *dialécticas* sobre el propio surrealismo (es decir: yendo igualmente, como decíamos líneas arriba, más allá de algunos prejuicios románticos persistentes [romanticismo que Benjamin había ya estudiado en *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* desde la lectura de Schlegel o Novalis]: lo enigmático por lo enigmático, el arte por el arte, etc.: posiciones que éste, a diferencia de Adorno, considerará contrarias a las exigencias revolucionarias)¹⁵.

⁷ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, en *GS*, Bd. V/2, *op. cit.*, pp. 1058, 1213 [trad. cast. L. Fernández Castañeda, I. Herrera & F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, pp. 875, 992].

⁸ Adorno escribirá, en un comentario a *Einbahnstraße*, que Benjamin nada deseaba más que “oír en sueños la voz que trae el despertar salutifero”, pero que esa salvación se malogró. (Cf. Adorno, Th. W., “Benjamins ‘Einbahnstraße’”, en *Noten zur Literatur*, en *GS*, Bd. 11, *op. cit.*, p. 685 [trad. cast. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, p. 666]).

⁹ “El *collage* es el icono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible. Corresponde a la desarticulación de los antiguos marcos de referencia, a la pérdida de la noción de centro, a la multiplicación de dimensiones y direcciones, a una relativización generalizada, a una situación constantemente sujeta a cambio, a crisis, a colapsos”. (Yurkievich, S., *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik, 1984, p. 64).

¹⁰ “Quel est le mécanisme du collage? Je suis tenté d’y voir l’exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant (cela soit dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont: Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie)”. (Ernst, M., “Max Ernst. Notes pour une biographie”, en Max Ernst, *Catalogue de l’exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mai-18 août 1975*, Paris, Musée National d’Art Moderne, 1975, p. 26).

¹¹ Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *GS*, Bd I/1, *op. cit.*, p. 203 [trad. cast. A. Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006, p. 223].

¹² J. Cortázar lo dice muy bien: “Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal [...] Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla”. (Cortázar, J., *Teoría del túnel*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005, p. 103).

¹³ “Pues lo mismo que hay flores que vuelven su corola en dirección al sol, del mismo modo, gracias a un particular heliotropismo de índole secreta [*eines Heliotropismus geheimer Art*], lo sido [*das Gewesene*] se afana por volverse hacia el sol que se alza en el cielo de la historia”. (Benjamin, W., *Über den Begriff der Geschichte*, *GS* V/2, *op. cit.* p. 130 [trad. cast. A. Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, p. 307]). Dicho de otro modo: lo vivido en el sueño como acontecimiento inconsciente se *posiciona* en la bandeja de salida que antecede toda *legibilidad*.

¹⁴ Cf. Benjamin, W., *Briefe*, Bd. II, *op. cit.*, p. 507 [38].

¹⁵ Esta intervención *dialéctica* no es, es preciso destacarlo ya, la de Adorno. Lo veremos más adelante. Dialéctico (“dialéctica del despertar”) quiere decir en Benjamin otra cosa completamente diferente a lo que Adorno exige, y está gobernado por un cierto entrecruzamiento (“*dialektische Verschränkung*”, se lee en “*Der Surrealismus...*”).

Después de todo, y considerando estas dos últimas cuestiones: ¿no era acaso eso, esta “iluminación profana [*profane Erleuchtung*]”¹⁶ de amor improvisado (en torno a París mismo, capital del siglo XIX, como ciudad/amante, como ciudad del *flâneur*, cuyo nuevo arte es precisamente para Benjamin el surrealismo), esta concreción empírica llegada desde lo invisible mediante las redes de lo onírico, este “hallazgo fortuito (*ready-made*)”, ese “trueno cuyo eco configura el texto [*Der Text ist der langnachrollende Donner*]”¹⁷, la que tenía que “ganar las fuerzas de la embriaguez [*die Kräfte des Rauches*] para el servicio de la revolución”¹⁸ sobre “la seda de los mares y las flores árticas [*sur la soie des mers et des fleurs arctiques*]” que “no existen”¹⁹. La carta de Benjamin a Scholem del 30 de octubre de 1928, un año antes de la publicación de “Der Surrealismus...”, es clara en este sentido: hay que “recoger la herencia del surrealismo”²⁰, hay que hacerse cargo del encantamiento general de la experiencia que el mismo ha producido sobre los desechos, los grumos, los restos, lo envejecido: porque es ahí, en la disecación/petrificación de los objetos que la actividad onírica recompone (*zusammenfügen*)²¹ como duelo de la vigilia, donde reside toda la potencia de *lo mesiánico* (“el auténtico concepto de historia universal es mesiánico [*Der echte Begriff der Universalgeschichte ist ein messianischer*]”²²), es decir, toda posible revolución (*redención* de lo histórico). No menos sintomática es la carta del 9 de agosto de 1935: “la obra [Benjamin se refiere a la presentación del *Passagen-Werk*, obra que, por otro lado, pero esto no deja de ser un destino sintomático, saldría a la luz en 1982 gracias a la copia guardada en la Bibliothèque Nationale de France por un *surrealista* como G. Bataille] presenta la realización filosófica del surrealismo –y de allí su superación [*die philosophische Verwertung des Surrealismus –und damit seine Aufhebung*]”²³.

II

Adorno, no obstante, acabó no convergiendo con esta visión de la metodología (los accesos-los excesos) surrealista que Benjamin rescató y reinventó en sus escritos: “así no se sueña, nadie sueña así [*So träumt man nicht, keiner träumt so*]”²⁴, dirá a propósito de uno de los elementos nucleares (lo onírico, en las reinversiones de la *Traumdeutung*) del movimiento para el propio Benjamin, poco antes de hablar de las baratijas pornográficas de unos “senos cortados [*abgeschnittene Brüste*]” o de unas “piernas de maniqués con medias de seda [*Beiden von Modepuppen in Seidenstrümpfen*]”²⁵ que poco hacían, se diría, para deshacerse, *seriamente*, de Edipo; estas consideraciones sobre el surrealismo (sobre un pérfido fetichismo que se encargarían de diseminar una muerte sin fin, algo a lo que habría puesto fin *Odradek* de Kafka [“este cuento podría quizá marcar el final del surrealismo”]²⁶) son expuestas de manera

¹⁶ La iluminación profana se forja en Benjamin vía *Nadja*; escribe Benjamin: “no hay más que tomarse en serio lo que es el amor (porque *Nadja* también conduce a eso) para reconocer al punto en él ese carácter de ‘iluminación profana’”. (Benjamin, W., “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, *op. cit.*, p. 298 [304]).

¹⁷ Cf., Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 570 [459].

¹⁸ Benjamin, W., “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, *op. cit.*, p. 308 [314].

¹⁹ Son los conocidos versos de Rimbaud (“Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas) Douceurs!”), *Les Illuminations* que Benjamin parcialmente cita, muy sintomáticamente, en el segundo párrafo de su texto sobre el surrealismo y la inteligencia europea.

²⁰ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/2, *op. cit.*, p. 1083 [899].

²¹ J. M. Cuesta Abad realiza un cuidadoso comentario de esta palabra en relación con el *montage* en *Juegos del duelo. La historia según Walter Benjamin* [Madrid, Abada, 2004, pp. 67 y ss.].

²² Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 608 [488].

²³ Benjamin, W., *Briefe*, vol. II, *op. cit.*, p. 685 [trad. cast. R. Lupiani, Madrid, Trotta, 2011, p. 168]. Trad. mod.

²⁴ Adorno, T. W., “Rückblickend auf den Surrealismus”, *op. cit.*, p. 102 [100].

²⁵ *Ibid.* p. 104 [102].

²⁶ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/2, *op. cit.*, p. 1129 [929].

definitiva por Adorno en su ensayo “Rückblickend auf den Surrealismus”. En este escrito de 1956, Adorno expresa, sin citar ni referirse a la problemática en Benjamin, su posicionamiento *real* con respecto a la problemática surrealista. Aquí matiza aún más la esencia del conformismo propio del arte surrealista (éstos, precisamente, a diferencia de lo que escribe Benjamin, no habrían comprendido cuál era la tarea de hoy²⁷) en el hecho de que éste, siendo un arte *con* manifiesto, un arte que, se supone, eleva a concepto, sería un mero arte *de* manifiesto (por lo demás, el único manifiesto surrealista sólido será para Adorno *Histoire du soldat* [1917] de Í. F. Stravinski²⁸, siendo *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de J. Weill y B. Brecht “la primera ópera surrealista”²⁹); es decir: que los surrealistas practicarían un arte que no dejaría lugar para la interpretación, encargándose así de licuar aquello que de enigmático ha de tener toda obra de arte³⁰. Además de este inconveniente, es decir, además de que para Adorno el surrealismo no serían propiamente aquello que debería ser atendiendo a su *condición*, tampoco sería éste aquello que se propone finalmente en tanto que no consigue sacar a la luz, al menos no *verdaderamente*, el inconsciente³¹ (tal fue la reacción de Freud frente a Dalí [de la que se hace eco Adorno] en la afirmación de que los psicoanalistas están muy lejos de la desordenada espontaneidad de la que hacían gala los surrealistas), cosa que era una de sus intenciones básicas (su *τέλος*). Para Adorno en lo único que acababa el surrealismo era en la realización de *montages* (que Benjamin pondrá en relación con “el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje”³²; Adorno hablará así de un anti-subjetivismo de Benjamin) que no expresaban sino lo muerto. Sus imágenes, al fin y al cabo, serían simples fetiches caprichosos; y si serían esto es, primariamente, porque, insistimos, no volverían del momento de negatividad al que son desplazadas, es decir, porque ellas mismas, las imágenes, los *montages*, acabarían por perder pie: se desorbitarían poniendo de manifiesto simplemente lo inerte. El *escándalo* al que habían aspirado los surrealistas acabaría por neutralizarse a sí mismo en la falta de conciencia *reificativa*; se comprende que Adorno diga que sus *montages* son las verdaderas “naturalezas muertas” (lo muerto apoderándose de lo vivo: si se quiere, el surrealismo como una especie de estética *zombie*: “al usar los medios decadentes, el componer surrealista los utiliza como decadentes y obtiene su forma del ‘scandal’ que producen los muertos en su súbita aparición entre los vivos”³³). Los *shocks* surrealistas perderían de este modo toda su fuerza, de hecho, de algún modo, si se atiende a estas consideraciones, nunca la tuvieron *verdaderamente*; no se trataba sino de una resignación alborotada.

²⁷ Cf. Benjamin, W., “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, *op. cit.*, p. 310 [316].

²⁸ Adorno, Th. W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, en *GS*, Bd. 4, *op. cit.*, p. 56 [trad. cast. J. Chamorro, Madrid, Akal, 2003, p. 55].

²⁹ Cf. Adorno, Th. W., *Musikalische Schriften*, en *GS*, Bd. 16, vol. IV, *op. cit.*, p. 119 [trad. cast. A. Brotons Muñoz & A. Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2008, p. 130].

³⁰ “Si ningún arte tiene la obligación de comprenderse a sí mismo [...] entonces tampoco es necesario someterse a esa concepción programática y repetida por los divulgadores. Más aún, lo fatal en la interpretación del arte, incluso en la filosóficamente responsable, es que se vea obligado a expresar lo extraño [*Befremdendes*] llevándolo a concepto, por medio de lo ya sólito, y por tanto a eliminar con la explicación lo único que precisaría de explicación, en la medida en que las obras de arte esperan su explicación, en esa misma medida cometen, aunque sea contra su propia intención, un acto de traición a favor del conformismo”. (Adorno, Th. W., “Rückblickend auf den Surrealismus”, *op. cit.*, p. 101 [99]). No obstante, hay que recordar que para Benjamin si el surrealismo había hecho algo interesante era precisamente acabar con el arte; en este sentido, Adorno le exigirá al surrealismo lo que el surrealismo no es por principio.

³¹ El surrealismo “tiene solamente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismo, en la sistemática iluminación de zonas ocultas [*l'illumination systématique des lieux cachés*] y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas [*l'obscurcissement progressif des autres lieux*], en el perpetuo pasear en plena zona prohibida”. (Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1979, p. 92 [trad. cast. A. Bosch, Madrid, Visor, 2002, pp. 121-122]).

³² Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 571 [460].

³³ Adorno, Th., W., *Musikalische Schriften*, en *GS*, Bd. 16, vol. IV, *op. cit.*, p. 137 [151].

Hay que recordar que el texto de Adorno es casi treinta años posterior al de Benjamin. Si bien en principio Adorno estuvo a favor del desencantamiento del orden burgués que las experimentaciones formales surrealistas producían (ésta fue la manera que tuvo en sus inicios, principios de los treinta, de *simpatizar* con el movimiento)³⁴, el problema del surrealismo era, en definitiva, que se quedaba ahí: que éste sólo *afirmaba* lo irracional, difundiendo una “dialéctica” estáticamente irreflexiva; dicho de otro modo: el surrealismo se dormiría positivamente en “lo inmediatamente dado” a través de la libre asociación (¿“fetiche de la mercancía”?). Era pues necesaria una posterior reflexión (y en este escenario tendrá lugar el desplazamiento de Adorno hacia la atonalidad de Schönberg, e igualmente su crítica al texto sobre Baudelaire de Benjamin [lugar embrujado, encrucijada de magia y positivismo, escribirá] en una importante carta del 10 de noviembre de 1938; volveremos a esto algo más adelante) que diera con la lógica interior subyacente (inmanente, *latente*) –cosa que era igualmente el propósito de Freud con su psicoanálisis–. Por eso el surrealismo, que según Adorno era para Benjamin el adjetivo mismo de la filosofía (hacer una “filosofía surrealista”: es decir, por continuar con la cita, llevar a cabo “la osada empresa de una filosofía depurada de argumentos”, una filosofía *sin* reflexión; un poco antes: “la intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material [*die Bedeutungen einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen*]”); más claramente: “la Filosofía no solo debía recoger el surrealismo sino ser surrealista ella misma [*Philosophie sollte nicht bloß den Surrealismus einholen, sondern selber surrealistisch werden*]”)³⁵, desde esta lectura que articula Adorno, era verdaderamente no-dialéctico: los objetos surrealistas se perderían en la anomalía de las variaciones, volviéndose, en este sentido, inesenciales. Frente a esta (no)-dialéctica, Adorno iba a apostar, como venimos de señalar, por el método dodecafónico de composición de Schönberg; éste sí realizaría, a diferencia del surrealismo, el momento de la autoconciencia. Pero no entraremos en ello³⁶.

III

Son estas alusiones por parte de Adorno al falseamiento de la dialéctica operado por el surrealismo las que hay que desplazar, por un lado, (a) hacia los motivos gnoseológicos fundamentales de *Ästhetische Theorie*, y, a su vez, por otro, como venimos haciendo hasta el momento de pasada, (b) a sus lecturas de la filosofía “surrealista” de Benjamin; propondremos finalmente algunas breves variaciones. Como se recordará, en referencia a lo primero, (a) en *Ästhetische Theorie* Adorno pensará que la cuestión de fondo de la estética es un planteamiento *gnoseológico*. Así, en unas importantes páginas de la “Introducción inicial [*Frühe Einleitung*]” a esta obra³⁷, puede leerse que la estética únicamente fue productiva mientras (1) respetó la *distancia* (cosa que en Benjamin se habría abolido en gran medida) respecto la empiría, o (2) donde juzgó las obras desde muy cerca, basándose, por ejemplo, en los testimonios dispersos de

³⁴ “El surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y en lo moral, una *crisis de conciencia* del tipo más general y más grave posible, el logro o no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico” (Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 76 [111]).

³⁵ Adorno, T. W., “Charakteristik Walter Benjamin”, en *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen*, en *GS*, Bd. 10.1., op. cit., p. 250 [trad. cast. C. Fortea, Madrid, Cátedra, 1995, p. 24].

³⁶ S. Buck-Morss (quien recoge toda esta problemática en el capítulo VIII de *The Origin of Negative Dialectics*) ha señalado que esta crítica que Adorno modula hacia el surrealismo es estructuralmente la misma que años más tarde realizaría, en su libro escrito en Oxford (*Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*), a la fenomenología husserliana: ésta se basaría (de la misma manera que finalmente el surrealismo) en una relación esencialmente estática y pasiva (la donación, lo dado) con respecto al objeto experiencial.

³⁷ Que en este párrafo vamos prácticamente a glosar (pese a que Adorno la rechazara finalmente) por su valor sintético y sintomático para nuestros intereses (en ellas se encuentran, en gran medida, los argumentos adormianos fundamentales sobre la estética).

artistas individuales³⁸. Justo a continuación, Adorno escribe que no habría que hacer caso a las doctrinas artesanales que, sustituyendo a la estética, desembocan en un positivismo (defensa de la estética filosófica frente a la estética del artista)³⁹. Sus reglas empíricas, continúa, han de ser “desplegadas filosóficamente [*philosophischen Entfaltung*]”. Ésta es la razón por la que el surrealismo es, diríamos siguiendo al Adorno del “Rückblickend...”, doblemente ingenuo: por un lado, (1) lo era ya, como hemos visto, en tanto que arte por ser arte sin “aura [*Aura*]” (sin lejanía, siguiendo a Benjamin), arte desubstancializado o, quizá substancializado en exceso (arte de manifiesto); y, por otro lado, (2) lo seguiría siendo en tanto que deficiente y defectuosa reflexión estética (por no respetar la distancia; o dicho de otro modo, como puede leerse algo más adelante: “el arte sin reflexión es la fantasía regresiva de la era reflexiva”⁴⁰). Así pues, de lo que se trataría pues en estética, tras la caída de los grandes “sistemas idealistas” (y aunque esta generalización no dejaría de ser problemática; Adorno, como es sabido, se refiere muy particularmente a Kant y a Hegel), es de conectar la cercanía que hay entre el productor y los fenómenos que éste produce a través de una fuerza conceptual, dialéctica, filosófica (fuerza que tiene necesariamente que *generalizar*; al comienzo de los “Paralipomena” puede leerse igualmente: “para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar”⁴¹); esto iría, escribirá Adorno, más allá de una fenomenología de las obras de arte, más allá de un nominalismo estético, y más allá de una estética meramente empírica. Sólo gracias a ello las teorías estéticas podrán ser conducidas al contenido de verdad (*Wahrheitsgehalts*; “el arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto la verdad es su contenido [*Kunst geht auf Wahrheit; ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt*]”⁴²) de las obras de arte, eso mismo que para el empirismo es una manifiesta superstición⁴³. Dicho de otro modo: el empirismo estético (el surrealismo por ende) deja fuera, sigue argumentando Adorno en una de las páginas fundamentales del libro (pp. 497-500 [445-448]), el tratamiento de lo que verdaderamente conforma el objeto de la estética; la misma es en ellos sustituida por una disciplina pre-estética estática y pasiva (industria cultural [*Kulturindustrie*])⁴⁴. Con todo esto, y aquí se encuentra, insistimos, el valor de la estética en Adorno, “el arte es algo existente que no se agota en lo existente, en la empiría”. Lo esencial en el arte es lo que en él (Wittgenstein) “no es el caso”⁴⁵, lo que no acontece, es decir, *lo invisible*. Pensar eso es “la obligatoriedad de la estética” (la filosofía misma), y éstas son, *objetivamente*, sus propias dificultades primordiales, dificultades que aparentemente no remontaría el surrealismo (cuyos *shocks*, sus *collages*, acaban “pactando con el mundo [*mit der Welt zu paktieren*]”⁴⁶). En un párrafo memorable que hilvana todo lo dicho escribe Adorno que “la estética le parece superflua a innumerables personas, ya que perturba el esparcimiento dominical que el arte es para ellas, el complemento de la cotidianidad burguesa en el tiempo libre”⁴⁷ (esfera del *gusto*, del hedonismo autosatisfecho), siendo así que esa oposición (entre la vulgaridad de lo cotidiano y la locura de los museos) es la que se encarga de dar razón de algo directamente emparentado con el arte: el negocio, que convierte la oposición en una institución, y la explota. Se diría así que pocas cosas han calado tan profundamente en la industria cultural y en la publicidad como el surrealismo, “la muerte del último siglo en comedia [*das Sterben des letzten Jahrhunderts in der Komödie*]”⁴⁸.

³⁸ Cf. Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, en *GS*, Bd. 7, *op. cit.*, p. 497 [trad. cast. J. Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, p. 445].

³⁹ Cf. *Idem*.

⁴⁰ *Ibid.* p. 501 [448].

⁴¹ *Ibid.* p. 391 [347].

⁴² *Ibid.* p. 419 [373].

⁴³ Cf. *Ibid.* p. 497 [445].

⁴⁴ Cf. *Ibid.* p. 499 [446].

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ *Ibid.* p. 340 [302]; cf., Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, en *GS*, Bd. 12, *op. cit.*, p. 54 [trad. cast. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, p. 52].

⁴⁷ Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, *op. cit.*, p. 499 [446].

⁴⁸ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 584 [469].

Ahora bien: señalábamos que la lectura del surrealismo debía trasladarse no sólo al núcleo argumentativo de *Ästhetische Theorie* (al hegelianismo negativo de Adorno) que venimos muy brevemente de señalar, sino a la propia lectura que Adorno hace de Benjamin. Creemos que una frase como: “el derrotismo de Benjamin con respecto a su propio pensamiento estaba condicionado por un resto de positividad no dialéctica que él arrastró, inalterado según la forma, desde la fase teológica a la materialista”, frase que encontramos precisamente en la parte de la “Introducción” a *Negative Dialektik* titulada “La exposición” (porque el surrealismo es, en gran medida, el problema mismo de la exposición: no del arte que destruye, sino de la experiencia que lo atraviesa), debe poner sobre la mesa a su vez: (1) la crítica de Adorno al surrealismo como paralelamente crítica a la *exposición* de la filosofía de Benjamin (especialmente al *Passagen-Werk* como *obra* culmen): ambos son, finalmente, una crítica al devenir-pétreo del pensamiento; más específicamente, en el caso de Benjamin, al no poder salir de la piedra como un permanecer dentro del mar citacional de la pura objetividad [*Sachlichkeit*]: es decir, de lo inerte cuando se ha tenido, y en ello no dejará de insistir Adorno, la grandeza de pensarlo hasta el fin (dicho de otro modo: cuando la filosofía ha corrido el riesgo de no permanecer en el terreno analítico de la tautología, de no arriesgar nada); (2) su distanciamiento con respecto a ambos (Benjamin y el surrealismo, los surrealismos de Benjamin) en función a una supuesta recuperación de la fuerza de la dialéctica (vivificación de la experiencia; tarea que Adorno habría hecho suya leyendo a Benjamin y actualizando, diríamos, su legado) como momento de la posibilidad de la crítica y de la argumentación reflexiva. Alguien podría pensar que Benjamin, su obra y mercantilización en los últimos años, es justamente el cumplimiento mismo de la tesis adorniana sobre la positividad de las aglomeraciones mortuorias: “Benjamin” se vendería bien, sería productivo, porque su obra *es* una pila de cadáveres, o mejor, de fósiles. Y sin embargo, volvemos al inicio, la pregunta que quizá tendría que plantearse es: ¿en qué medida la filosofía puede salir de la piedra?; o, dicho de otro modo: ¿acaso no es el distanciamiento inmanente de Benjamin con respecto al surrealismo (creer que la iluminación tiene lugar *ya* en el choque de lo heterogéneo [citas asomando el lomo y reproduciéndose entre sí] y no simplemente en el distanciamiento que posibilitaría el Juicio [la actividad judicial en general]) la oportunidad misma de la filosofía (en el núcleo mismo de los procesos de mercantilización) en el instante de su siempre posible *pérdida* (y la pérdida es aquí tanto la locura del pensamiento, la más lamentable de las disoluciones, como la baratija ideológica del sector servicios)?; dicho de otro modo: ¿cuándo y cómo es posible cumplir con la supuesta exigencia de *salir* del fetichismo (la sujeción al “*sex-appeal* de lo inorgánico”⁴⁹)? Si algo parece cumplirse desde entonces, desde finales de los sesenta, es que del fetichismo no salimos, que no salimos de los negros devoradores de hombres a los que se refiere Hegel en sus *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* rescatando la palabra portuguesa *feitico*⁵⁰, ni tampoco de los magos o las brujas envenenadoras de la leche de las vacas-nodrizas, y que más que aspirar a la fractura de la distancia como fundamento del ejercicio filosófico (de su exposición y de su función), es preciso, *con* Benjamin, con el Benjamin anterior a las correcciones de Adorno, con el anterior a las tesis *Über den Begriff der Geschichte*, con el justo anterior a la célebre carta del 10 de noviembre de 1938, con el del “alto sombrero puntiagudo [*hohen spitzen Hut*]” que el propio Adorno se imagina⁵¹, trabajar el material de la historia para hacer que acontezca, a través de las bifurcaciones de *lo dado* en el terreno de juego de cada pensador, lo inaudito (secretar el secreto [*Geheimnis*], es la palabra que Adorno utiliza para referirse a Benjamin): *exponerlo*). La creatividad de la filosofía, aparición súbita de lo inesperado en la trama de sus conceptos, se sigue jugando en relación con la *necesidad* de la experiencia, y, en este sentido, la obra de

⁴⁹ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 51 [55].

⁵⁰ Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Stuttgart, Reclam, 1975, pp. 156-157 [trad. cast. J. Gaos, Madrid, Alianza, 1989, pp. 186-187].

⁵¹ Adorno, Th. W., “Einleitung zu Benjamin ‘Schriften’”, en *Noten zur Literatur*, *op. cit.*, p. 568 [549].

Benjamin sigue trabajando “la actualidad de la filosofía” desde la alquimia, la conversión o transubstanciación amorosa de la mierda en oro, más allá de las de las paternidades de lo dialéctico (ese Uno [*das Eine*] más allá de lo múltiple con el que acaba, precisamente, a contrapelo, la caracterización adorniana de Walter Benjamin⁵²) y de las suspensiones de la finitud que la misma lleva consigo: es una manera de tratar de llevar a cabo el trabajo sin fin del duelo (no olvidemos que “el historiador es un heraldo que invita a los difuntos a la mesa [*Der Historiker ist der Herold, welcher die Abgeschiedenen zu Tische lädt*]”⁵³; Adorno dirá, precisamente, que el duelo [*Trauer*]⁵⁴, y no la propensión al duelo [*Traurigkeit*], era lo que definía la naturaleza del propio Benjamin⁵⁵) como catarsis sin fin de la memoria-soñadora. Ciertamente: quizá ya no soñemos con las flores azules, que son siempre flores del ártico (del “gran frío [*die große Kälte*]”⁵⁶, del “polo norte magnético”⁵⁷, de allí de donde se desciende realmente con los dientes afilados⁵⁸), pero sigue siendo preciso estar a la altura del porqué de la supervivencia de su canto (una historia de fantasmas sin duda: entre el duelo por el muerto, su réquiem, y la obsesión nacida por el asedio de sus apariciones) en la nocturna casa del dolor: “*Eine blaue Blume / Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen*”⁵⁹. Ciertamente: quizá no son buenos tiempos aquellos en los que una filosofía como la de Benjamin resulta rentable; por ello mismo sigue siendo necesario pensar, una y otra vez, por qué “el surrealista se queda solo y desnudo como el mago en su círculo de tiza”⁶⁰.

⁵² Adorno, T. W., “Charakteristik Walter Benjamin”, *op. cit.*, p. 253 [27].

⁵³ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 603 [484].

⁵⁴ J. M. Cuesta Abad llega a decir que “las imágenes dialécticas son imágenes del duelo”, siendo la pasión del “Ángel de la historia” (P. Klee) la del “sujeto luctuoso”. (Cf. Cuesta Abad, J. M., *Juegos del duelo. La historia según Walter Benjamin*, *op. cit.*, pp. 81-82).

⁵⁵ Adorno, Th. W., “Einleitung zu Benjamin ‘Schriften’”, *op. cit.*, p. 580-581 [560-561]. Trad. mod.

⁵⁶ “Bedenkt das Dunkel und die große Kälte / In diesem Tale, das von Jammer schallt”. (Brecht, B., *Die Dreigroschenoper*, cit. por Benjamin en *Über den Begriff der Geschichte*, GS, Bd. I/2, *op. cit.*, p. 132 [308]).

⁵⁷ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, *op. cit.*, p. 570 [459].

⁵⁸ Cf. Adorno, Th. W., “Einleitung zu Benjamin ‘Schriften’”, *op. cit.*, p. 572 [553].

⁵⁹ Trakl, G., *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von W. Killy & H. Szklenar, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969, Bd. 1, p. 325.

⁶⁰ Cortázar, J., *Teoría del túnel*, *op. cit.*, p. 108.