

Tres figuras históricas en la crítica inmanente de Theodor Adorno: anticuado, estilo y tradición

Nicholas D. B. Rauschenberg*

Resumo: Buscamos presentar la noción de crítica inmanente en Theodor Adorno a partir de tres categorías históricas relativas a la crítica del arte: lo anticuado, el estilo y la tradición. Cada una de éstas nociones sólo pueden ser pensadas en contextos de crítica, es decir, en casos concretos situados de obras de arte o de crítica ideológica. La producción de lo anticuado es una característica de la ideología de la industria cultural, pero, por otro lado, afirma la actualidad crítica de la obra que quiere rechazar. El estilo, característica de una época como el romanticismo o el barroco, sobrepasa la percepción del artista de su propia historicidad al mismo tiempo que su práctica confirma algunas de las características y niega otras en la especificidad material de las obras concretas. La tradición, situada en la antinomia del arte moderno, sólo puede ser pensada como ruptura: valerse por sí misma o ser fetichizada.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Crítica inmanente. Estilo. Anticuado. Tradición.

para Brunela

En este artículo nos proponemos caracterizar la noción de *crítica inmanente* tal como fue desarrollada por Theodor W. Adorno. Las categorías a partir de las cuales buscaremos articular la crítica inmanente son: el estilo, lo anticuado y la tradición. El primer paso teórico de la crítica inmanente es la articulación entre cosificación [*Verdinglichung*] e ideología que necesita la negación determinada para concretizarse. La cosificación por excelencia se corresponde a la idea de totalidad: "cuanto más total es la sociedad, más cosificado está el espíritu y más paradójico es su intento de escaparse de la cosificación por sus propios medios" (ADORNO, 2008a, p. 25). Opuesta a la crítica inmanente, la crítica trascendente – del idealismo y del realismo – se limita a analizar su objeto (literatura, sociedad, ideología etc) a partir de un ideal definido de antemano, pero no es capaz de criticarse a sí misma. La crítica inmanente, a su vez, debe buscar de modo permanente la falibilidad dialéctica de su propio punto

* Formado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Mestrado em História e Memória pela Universidade Nacional de La Plata, Argentina, e doutorando pela Universidade de Buenos Aires, com bolsa sandwich do DAAD na Universidade Livre de Berlin.

de vista mediante la negación determinada de la construcción parcial del objeto criticado en el plano conceptual. "Dialéctica significa intransigencia frente toda cosificación" (*ibid.*, p. 22). El procedimiento de crítica inmanente es por definición dialéctico, pero sigue una dialéctica abierta y no dogmática.

El procedimiento inmanente toma en serio el principio de que lo falso no es la ideología en sí, sino su pretensión de concordar con la realidad. Crítica inmanente de las formaciones espirituales significa captar en el análisis de su figura y de su sentido la contradicción entre su idea objetiva y esa pretensión y dar nombre a lo que la consistencia y la inconsistencia de las formaciones dice sobre la constitución de la existencia (*ibid.*, p. 23).

Por lo tanto, la crítica inmanente no se limita a identificar figuras definidas de antemano para las cuales la sociedad misma y alguna filosofía de la historia le han preparado un casillero conceptual. La crítica dialéctica e inmanente precisa irrumpir desde el objeto mismo: "investiga la lógica de las aporías del objeto, la irresolubilidad ínsita en la propia tarea. En estas antinomias percibe las antinomias sociales" (*idem*). La crítica que queremos definir aquí no se limita a interpretar y a reconciliarse con su objeto. Al contrario, busca excavar los diversos niveles de contradicción tanto del propio objeto cuanto de la mediación en lo social ya conflictivo en él. La crítica de la cultura – es decir, la crítica trascendente – sólo sirve para desplazar la culpa y criticar presuntamente la ideología: "toda cultura participa en el nexo de culpa de la sociedad y sólo sale adelante gracias a la injusticia ya cometida en la esfera de la producción" (*ibid.*, p. 16). La crítica inmanente no puede recaer en convertirse ella misma en ideología buscando de antemano una reconciliación con el objeto: dejaría de preguntarse por su propia condición de objeto en cuanto racionalidad situada. La fetichización la condición trascendental del sujeto es una apariencia socialmente necesaria que la teoría idealista usaba para justificar su realismo (ADORNO, 2009, p. 662). Para Adorno, separar el sujeto y el objeto resulta sumamente problemático, dado que están mediados recíprocamente. Así, esa separación "se convierte en ideología (y en la forma canónica de ideología) en cuanto queda fijada sin mediación. Entonces el espíritu usurpa el lugar de lo absolutamente autónomo que él no es: en su pretensión de autonomía se manifiesta su pretensión de mandar" (*ibid.*, p. 660). Por eso la crítica inmanente se atiene a la primacía del objeto: "el objeto también está mediado, pero en su concepto no está tan remitido al sujeto como el sujeto a la objetividad" (*ibid.*, p. 664). En este sentido equipara Adorno crítica social y crítica del conocimiento: "la sociedad es inmanente a la experiencia" (*ibid.*, p. 665).

Siguiendo esta caracterización, nos proponemos en lo que sigue reconstruir tres caminos de despliegue de la crítica inmanente presentes en la obra de Adorno. El primer apartado empieza con un breve análisis de dos obras de Henrik Ibsen a partir del cual Adorno discute la noción de "anticuado" para, en seguida, discutir la ideología de la falsa libertad de la industria cultural (I). El segundo se dedica a retomar la noción de estilo entendida aquí como una categoría que abarca un sin fin de artistas o autores, pero que al mismo tiempo se les escapa como posibilidad de reflexión objetiva, es decir, al mismo tiempo que quieren ser conscientes de su propia realidad, fallan y así confirman el estilo de una época (II). El estilo abre la posibilidad de poner en movimiento tanto lo anticuado cuanto lo tradicional. Así, el tercer pasaje retoma

una noción críticamente complementaria a lo anticuado: la "tradición" y su necesaria negación como trasfondo inmanente para el desarrollo del arte moderno. A partir de eso, este pasaje se detiene a analizar la obra de Samuel Beckett, *Fin de Partida*, que tanto influenció las reflexiones estéticas de Adorno (III).

(I) La producción de lo anticuado. La ideología de la industria cultural

En el fragmento 57 de *Mínima Moralía* (ADORNO, 2006, p. 96-97), Adorno se remite a las obras de teatro *Casa de Muñecas* y *Espectros* de Henrik Ibsen, aparentemente para hablar de la condición de la mujer allí representadas. La primera obra está centrada en el personaje de Nora Helmer, cuyo esposo acaba de recibir una promoción en el banco donde trabaja, lo que permitirá a la familia tener una vida más estable. Sin embargo, la trama va a exigir de Nora que decida qué tipo de relación quiere tener con su marido en términos de recíproca sinceridad. El conflicto se da cuando su marido decide atribuirle un puesto de confianza en el banco a Cristina, amiga lejana de Nora. Este puesto era de Krogstad, pero Helmer decidió dejarlo ir por su falta de carácter, dado que falsificó una firma para obtener un beneficio. No obstante, el mismo Krogstad amenaza a Nora de contarle a su marido que ella falsificó la firma de su propio padre para obtener un préstamo en nombre de su padre. Como éste ya había muerto Nora se vio en la necesidad de falsificar su firma, pues su marido estaba enfermo y necesitaban irse a Italia para curarlo. Nora sabe que la revelación podría comprometer la reputación de su marido. Con todo, Cristina y Krogstad deciden retomar su antigua relación lo que resuelve el conflicto de Nora, ya que el puesto pretendido en el banco estaría "en familia". Sin embargo, la carta que materializa el chantaje de Krogstad llega a las manos de Helmer que reta de modo humillante a Nora. Aun cuando, luego de enterarse del malentendido le pide perdón a Nora, ésta decide dejarlo alegando que siempre fue tratada como una muñeca.

La segunda obra - *Espectros* - muestra la historia de Helen Alving que está construyendo un orfanato dedicado a la memoria de su fallecido marido, el Capitán Alving. Sin embargo, ella le revela a su consejero espiritual, el pastor Manders, que desde hace mucho viene escondiendo las miserias morales de su casamiento y que además construyó el orfanato para agotar la riqueza de su marido y para que su hijo Oswald no pueda heredarla y malgastarla. Ese secreto se debió a la permanente infidelidad del capitán Alving, lo que casi destruye el casamiento. Fue el Pastor Manders quien le aconsejó a Helen que debiera volver a su marido, a pesar de su infidelidad. Ella cedió y volvió creyendo que con su amor lograría transformar al marido y, además, sabía del costo social ante la comunidad que la definitiva separación le provocaría. Pero el capitán Alving siguió su vida de lujuria y despilfarro hasta la muerte. Durante la obra, Helen descubre que su hijo Oswald, quien ella había mandado lejos para evitar que siguiera el mal ejemplo de su padre, sufre de sífilis hereditaria, además de haberse enamorado de Regina Engstrand, empleada de Helen. Regina, no obstante, es hija ilegítima del capitán Alving y por consecuencia media hermana de Oswald. Tras la revelación de este parentesco por Helen cuando descubre la relación, Regina huye destrozada y Helen cree que la eutanasia sería una alternativa realista para su hijo.

Las obras fueron escritas en 1879 y 1881, respectivamente. Cuando la modernidad parecía temprana, hacer una crítica social enfatizando la condición de género, podría parecer algo excesivamente transgresor, lo que justifica el amplio rechazo que recibieron ambas obras por toda Europa. Analizar esas obras medio siglo después desde una "crítica de las costumbres" debería ser meramente banal. Sin embargo, bajo cierto lema de "liberación de la mujer", la industria cultural que cosifica cada vez más a las mujeres se encargó de sumarle a la explotación femenina no sólo la opresión del hogar ablandando quiebras de tabúes sexuales, sino también la dominación sufrida en los lugares de trabajo, lo que hace parecer anticuado y hasta infantil el nivel de conflicto de las protagonistas de Ibsen. ¿Es necesario hacer un esfuerzo hermenéutico y desplazarse simbólicamente a su época para dejarse dramatizar por esas obras, o es posible que sus críticas a la sociedad aún estén vigentes? La respuesta sería claramente no. ¿Qué es lo que produce la impresión de que esas obras representan críticas anticuadas? Para Jameson (1997, p. 105), considerar algo anticuado sería reconocer no ya "la cuestión social, sino la marca de la represión de algo que no fue resuelto en el pasado que ahora hereda el estigma de lo indeseable", de no merecer la pena ser revivido. Como explica Adorno,

lo anticuado no resulta de la mera distancia temporal, sino del juicio de la historia. Su expresión en las cosas es la vergüenza que se apodera del descendiente a la vista de la posibilidad pasada, para cuya realización llegó tarde. Lo consumado puede olvidarse y a la vez conservarse en el presente. Anticuado sólo es lo que fracasó, la promesa rota de algo nuevo. No en vano se llaman 'modernas' las mujeres de Ibsen. El odio a lo moderno y el odio a lo anticuado son lo mismo (ADORNO 2006, p. 97).

La perplejidad que genera lo *anticuado* es la revelación de los ideales que parecen establecer el poroso equilibrio social a la luz de lo anacrónico. Pensar lo anticuado puede parecer interesante si tenemos como objeto el modo cómo se desarrolló por ejemplo el ideal de libertad – y sus limitaciones – de los modernos. Si pensamos la libertad como un ideal regulativo podemos afirmar sin duda que este concepto "está siempre en retraso en relación a sí mismo cuando es empíricamente aplicado" (JAMESON, 1997, p. 106). Sin embargo, si tenemos en cuenta el racionalismo kantiano, en la modernidad – incluida por supuesto la industria cultural – lo que tenemos "es una fórmula común para la libertad y la opresión: la primera es cedida a la racionalidad, que entonces la limita, y es así alejada de un mundo empírico en el cual no se quiere en absoluto vérsela realizada" (*ibid.*, p. 107). Para Adorno, creerse libre y ser determinado resulta prácticamente lo mismo. La realización de la promesa del individualismo tan difundida por la industria cultural parece coincidir con el aplastamiento de éste: pensar es ser pensado de modo anticipado. Lo correcto en Kant es considerado por Adorno "lo falso": "no hay vida cierta en lo falso" (ADORNO, 2006). La totalidad que presupone el pensamiento identitario no es más que ideología que se pretende crítica. En el capitalismo administrado la ideología impide cualquier intento de emancipación ya que blinda todo el sistema: la ideología se tornó total; la sociedad como aparece hoy es ya "ideología de sí misma" (GATTI, 2008, p. 87).

Para Adorno, la realización de la libertad, según Kant, basada en principios morales, contiene antes que nada rasgos represivos. Las sociedades burguesas se entienden a sí mismas como "defendiendo y promocionando un ideal de libertad individual, mientras que en realidad los individuos en tales sociedades son sistemáticamente no-libres" (ADORNO, 2005b, p. 238). La razón, para Kant, "significa nada más que la facultad legisladora. Por eso tiene él que presentar la libertad desde el principio como "una clase especial de causalidad" (*ibid.*, p. 237). El punto central de Adorno en este texto es mostrar cómo la ideología implícita en los textos filosóficos de Kant, el formalismo, sugiere un congelamiento mitológico-conceptual a través de un vaciamiento del sentido de cualquier dinámica social e histórica. Según Adorno (2001, p. 199), en Kant, el solipsismo yoico pareciera resistirse a la posibilidad de tener experiencias legítimamente individuales: "la identidad del sujeto, identidad personal, es tan formal que casi se reduce ella misma a una tautología de que las experiencias de un sujeto singular son sus experiencias y no las de aquél otro", el trascendental. En la doctrina kantiana se niega la voluntad como immanente al sujeto trascendental. Como praxis, la lógica parece blindarse contra sí misma. "Una conducta contemplativa, el correlato subjetivo de la lógica, es la conducta que no quiere nada. Por el contrario, todo acto de voluntad rompe el mecanismo autárquico de la lógica; esto pone teoría y praxis en oposición" (ADORNO, 2005b, p. 215). Por lo tanto, "el sujeto kantiano es libre (como sujeto trascendental) y no-libre (como sujeto empírico)" (JARVIS, 1998, p. 187). La idea de Adorno de la libertad es negativa, es decir, sólo es determinable por su negación; con todo, "la experiencia de la no-libertad es específica y mutable; esto es a lo que apunta la *Dialéctica Negativa* para no permitir la conversión de tal experiencia en un destino mítico e invariante" (Jarvis: 188-9).

En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer comparan el *a priori* kantiano a la industria cultural. La vida del individuo depende del sistema de producción. Y el tiempo libre no es una excepción. La producción del entretenimiento parece anticipar y a la vez confirmar los esquemas de percepción kantianos tanto del juicio determinante cuanto del juicio reflexionante, ambos adoctrinados y sometidos:

La tarea que el esquematismo kantiano aún esperaba de los sujetos, a saber, la de referir por anticipación la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, se la quita la industria al sujeto. Ésta establece el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma debía actuar un mecanismo secreto que prepara los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura (ADORNO & HORKHEIMER, 2007, p. 137).

El acuerdo trascendental viene plagado de un cinismo dionisiaco que confirma lo que todos ya saben: "Kant ha anticipado intuitivamente lo que sólo Hollywood ha llevado a cabo conscientemente: las imágenes son censuradas previamente, ya en su misma producción, según los estándares del entendimiento conforme al cual han de ser contempladas después" (*ibid.*, p. 96). La premisa elemental de la industria cultural es que "nunca se llega a la cosa misma", que en realidad lo prometido es fracaso asegurado en tanto que real. El arte es el único que debería iluminar ese modo de hipostasiar los deseos cosificados en objetividad pura. La sublimación estética representa "la plenitud a través de su negación" (*ibid.*, p. 153). Pero ante una

sublimación que podría cuestionar el orden objetivo provocado por la ideología del consumo, la industria cultural propone la represión como forma de consumir el no-alcance a lo que ofrece. "La producción en serie de lo sexual genera automáticamente su represión" (*ídem*).

(II) La antinomia en torno al *estilo*

Una lectura que idealizara la perspectiva de Adorno sobre la obra de arte auténtica puede no querer aceptar que el arte autónomo conquistó su posibilidad de existencia sólo en la sociedad burguesa y en el marco del mercado. Sin duda no es el mercado asociado a una fenómeno totalitario donde únicamente la industria cultural parece prevalecer con su lógica monopólica. La diferencia entre una obra hecha para un mercado de arte y otra hecha para la industria cultural – además de los modos de distribución y de la expectativa de ganancias – es que la primera tiene una finalidad interna, es decir, sigue reglas y conflictos específicos dentro de ciertas técnicas y (no)tradiciones, mientras que el producto cultural fabricado en escala industrial tiene una finalidad externa, es decir, en el mercado de la maximización del lucro. El arte auténtico toma posición ante la tensión entre la obra y su exterioridad; se resiste a ésta (ver GATTI, 2008, p. 80).

¿Qué tendría esa diferenciación que ver con el concepto de estilo? Este concepto, primeramente, tiene como referencia la historización del arte: arte medieval, renacimiento, barroco, neoclasicismo o romanticismo etc. Los estilos pueden ser vistos como etapas de la evolución, por así decirlo, del espíritu universal, "sucediendo unos a los otros en una continuidad propia al pasar del tiempo, aun cuando afirmaban de modo contundente la ruptura con el pasado" (ALMEIDA, 2007, p. 92). Esto permite analizar y ubicar el trabajo de un artista a partir de elementos y características que van más allá de su realización y percepción individual (GATTI, 2008, p. 81). La historia de los estilos sería una "constante superación de los parámetros concebidos por la 'voluntad artística' de cada época, sin que sea posible establecer una jerarquía de valor entre estilos de épocas distintas" (ALMEIDA, 2007, p. 95). Para Adorno, "el concepto de estilo se puede aplicar a las obras de arte individuales como el conjunto de sus momentos lingüísticos: la obra que no se subsume a ningún estilo ha de tener su estilo, su tono" (ADORNO, 2005a, p. 274). Es la tensión entre el estilo (y su negación) como construcción social inconsciente y la especificidad radical de la obra de arte lo que garantiza la trascendencia del "aquí y ahora" de ésta: es el lenguaje elaborado en virtud de sí mismo, como proceso inmanente. "El momento del arte similar al lenguaje es lo mimético en él; el arte habla de una manera general sólo en la agitación específica, lejos de lo general" (*ibid.*, p. 272).

Ningún gran artista se ha identificado plenamente con un determinado estilo. "Artistas auténticos como Schönberg se opusieron de manera vehemente al concepto de estilo; es un criterio de la modernidad radical renunciar a él" (ADORNO, 2005a, p. 273). Los artistas más relevantes entraron invariablemente en conflicto con las instancias y convenciones abarcadoras que determinaban el estilo. El estilo no es una

correspondencia a leyes apenas estéticas, sino un modo de “traducir una estructura diversificada de poder social” (GATTI, 2008, p. 81). La dialéctica entre el estilo de época y el estilo individual no debe ser pensada sólo en la obra de arte individual, sino también en el sentido formal que la conforma, “superando la contradicción romántica entre la pretensión de universalidad y el énfasis subjetivo en la creación artística” (ALMEIDA, 2007, p. 94). El esfuerzo del artista está en subsumir la tensión entre la especificidad del material artístico al cual se dedica y un orden social más abarcador que obstaculiza al mismo tiempo en que crea condiciones y sentidos para esa elaboración (GATTI, 2008, p. 81). En el arte moderno “la negación perfecta del estilo parece transformarse en estilo” (ADORNO, 2005a, p. 274). “Cada obra de arte es un campo de fuerza también en relación con el estilo, incluso en la modernidad, a cuyas espaldas se constituyó algo así como estilo precisamente donde la modernidad renunciaba a la voluntad de estilo” (*ibid.*, 273). Así, mientras que el artista rechaza el orden social representado en las convenciones artísticas, termina, en su intento de alejarse de ellas, presuponiéndolas inevitablemente. “La expresión del sufrimiento es hecha con los mismos medios que reprimen tal expresión” (GATTI, 2008, p. 81). En la industria cultural esa dialéctica entre afirmación y negación del orden social es suprimida transformándose, de este modo, en un estilo total (*ídem*).

Lo que Adorno quiere mostrar con esa reflexión, más allá de la crítica del arte moderno, es que la industria cultural fabricó un paradigma de estilo de modo sistemático que subvirtió el concepto tradicional de estilo: ahora los estilos se podrían combinar y superar según la moda de turno para adecuarse a un determinado público masivo, pero a la larga sería siempre un estilo nuevo que inclusive negaría e incluiría estilos no sólo de la industria sino también del arte. ¿Qué pasaría con el arte moderno si la industria se apropiara de sus estilos? Se podría preguntar al revés: ¿Qué pasaría si el arte moderno o la crítica social apoyada en él se apropiara del estilo o de estilos de la industria cultural? Para Adorno, “la crítica del estilo sólo es posible en conexión con la crítica de la esencia” (ADORNO, 1984, p. 25). Lo que está en juego en el análisis de la confrontación entre el arte moderno y la industria cultural es la huella posible del estilo pero enfocada en la crítica inmanente. Si la esencia de la industria cultural es una apología a la realidad que ella misma construye e impone a través del monopolio, en el arte moderno predomina, por un lado, la “reutilización creativa de los esfuerzos de las formas tradicionales” y , por otro, a partir de la crisis de los estilos, “el deseo de romper con los modelos artísticos previamente dados”, es decir, la búsqueda de “nuevos medios de expresión” (ALMEIDA, 2007, p. 98). Para el arte moderno es esencial la dialéctica del estilo: poder entender la falibilidad del estilo en tensión con la obra se ha tornado un presupuesto de la “posibilidad misma de su recepción” (*ibid.*, p. 99).

El análisis de Adorno sobre la nueva tendencia barroca en los festivales de verano alemanes pone la noción de *estilo* en una interesante encrucijada. El título del ensayo llama la atención ante el fenómeno de cosificación: *Un abuso del Barroco* (ADORNO, 2008c). Adorno aquí ataca la noción de estilo para preservarla en su propia contingencia en relación a la crítica inmanente. Apunta a lo más específico del concepto de *estilo* para evitar el mal uso de las generalidades forzadas. Para Adorno, la fabricación industrial del “estilo Barroco” insiste en establecer identidades de modo

arbitrario como encontrar en el así llamado "espíritu barroco" elementos comunes entre lo acústico y lo visual. Esa estereotipación del barroco parece celebrar de modo aporético, por un lado, un espíritu pre-moderno que destaca la individuación del arte, pero por otro, debido al profundo desconocimiento del objeto, parece ilusionado en celebrar algo suprapersonal que se esquivo del "pecado subjetivista original" (ADORNO, 2008c, p. 352). El estilo como parodia de sí mismo pasa a ser ideología en razón de su necesaria negación del nominalismo, de la supremacía del producto individual. "Una vez convertido en cliché, el concepto se puede rellenar con un estado del mundo deseado, lleno de sentido, y con audacia de emancipación subjetiva" (*ibid.*, p. 355). Sin embargo, las analogías que justifican una caracterización de época no resisten al análisis de lo específico:

la pintura barroca no emplea sólo el contraste, sino también la transición, la mezcla atmosférica, la disolución de los contornos, el *sfumato*. No hay nada de esto en la música de la misma época. Generalizar el concepto de Barroco es ideología en el sentido exacto de la consciencia falsa, una simplificación violenta de los fenómenos, a los que se hace propaganda (*ibid.*, p. 353-354).

El núcleo de la crítica de Adorno a la cosificación del estilo es la posibilidad de acceder al rango estético de la obra de arte. ¿Permite la identificación del "espíritu Barroco" conocer críticamente el estado de la técnica dentro del estilo, es decir, dentro de la dialéctica del estilo, en relación a las otras obras, a la diversidad y conflictos de posiciones estéticas del Barroco? Aquí Adorno parece seguir el texto de Benjamin *El autor como productor*: antes de preguntar: ¿cómo está una obra respecto a las relaciones de producción de la época? Hay que preguntarse "¿cómo está en ellas?" (BENJAMIN, 1999, p. 119). Para Adorno, el análisis del estilo debe basarse primordialmente en una obra particular, y no en características del "espíritu de época". Es, no obstante, a partir de la obra particular, "así como de su relación con el género mediante la subordinación, la divergencia y la relación entre ambos, surge el espíritu de una música y de cada arte" (ADORNO, 2008c, p. 361). ¿De qué sirve, entonces, el concepto de estilo "si los mayores exponentes de un género artístico se revelan inconmensurables con el estilo de su época?" (*ibid.*, p. 358). El lugar del espíritu en la obras de arte "es la realización técnica de las mismas" (*ibid.*, p. 363). Los exponentes de la ideología dominante del Barroco sitúan tranquilamente a Bach y Händel juntos, afirmación absurda para "cualquier músico que domine su oficio" (*ibid.*, p. 364). Adorno cita el ejemplo del pintor y músico compositor Salvatore Rosa que evidencia la discrepancia estilística entre ambos oficios si analizados a la luz del ideal barroco actual.

Quien toma en serio el contenido espiritual del arte, como contenido de verdad, no como una superestructura arbitraria que ha de culminar el análisis y que por respeto no es introducida en éste, tiene que exigir que el elemento central de las obras de arte sea puesto en una relación transparente con su composición inmanente y con su ley formal (*ibid.*, p. 363).

Por un lado, el *estilo* visto sólo como sedimentación de distintas épocas no permite una comparación necesariamente jerárquica entre ellas. Sin embargo, por otro, el estilo de una época específica sólo puede ser analizado de modo inmanente para posibilitar la confrontación entre los distintos rangos de las obras de arte. Lo que quiere evitar Adorno es el relativismo de las así llamadas ciencias del espíritu que esteriliza el contenido de verdad de la obra a partir de elementos que nada tienen que ver con las tensiones presentes en sus técnicas. Ese relativismo al mismo tiempo que exotiza y acusa en la obra lo que tiene de anticuado invalidando su contenido de verdad, no permite descubrir nada sobre los modos de composición y su envergadura en el propio presente histórico del analista. Para Adorno, "la relación legítima con las obras de arte auténticas del pasado es la distancia, la conciencia de que son inalcanzables, no la empatía que las busca a tientas y las ofende con su exaltación" (*ibid.*, p. 364).

Tradición como ruptura: George Tabori y *Fin de Partida* en Berlín

Si lo anacrónico incorporado en la idea de *anticuado* parece restringirse a la crítica a la industria cultural y a la pretensión de totalidad de ésta, el *estilo*, a su vez, que tiene ya como herramienta la crítica al prejuicio de lo anticuado, presupone el movimiento dialéctico de la crítica inmanente. Si pensamos en el primer apartado, que vinculaba lo anticuado a la no-libertad, podríamos afirmar que en la tensión entre *estilo* y *ruptura* – que presupone la idea de *tradición* en el arte moderno – parece moverse una libertad condicionada. ¿Sería ese el miedo o la resignación que tienen muchos artistas modernos cuando se ven amenazados o arraigados a un estilo o tradición? Si la producción de lo *anticuado* es una característica central de la industria cultural, la modernidad enfrentada a *lo tradicional* pone en conflicto la temporalidad del arte auténtico moderno. Si el *estilo* puede ser considerado como marca de una época y es exterior a la intencionalidad del artista, la *tradición* entra en conflicto directo con la producción artística y sus elecciones en relación a su entorno social. Sin embargo, un arte que reivindique su arraigo a cierta tradición y no se "haga valer por sí mismo" puede recaer en el peligro de la fetichización (paradoja de todo arte), es decir, ser resignificado y sometido a la clasificación no sólo según un estilo predeterminado, sino también como no-original, como inauténtico etc. (ver ADORNO, 2005a, p. 38). El antitradicionalismo del arte moderno se enfrenta a la producción de su propio vacío que sin embargo busca llenar. En este sentido afirma Adorno que "la modernidad es un mito dirigido contra sí mismo; su atemporalidad se convierte en la catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal" (*ídem*). Si lo nuevo tendría que adecuarse al proceso histórico que, a su vez, disolvió las tradiciones, ¿cómo sería posible esperar que lo moderno pudiera retroceder a un suelo que ya no existe y que ni debe volver a existir? Ese es para Adorno el carácter normativo y paradójico del arte moderno.

De este modo, esta antinomia del arte moderno puede completarse con la de la *tradición*. El arte sólo puede salvar su contenido de verdad cuando de alguna forma se vincula con la tradición, pero sin embargo al mismo tiempo se aparta de ella (ver ADORNO, 2008b, p. 280).

Al igual que la tradición inflexible, lo que carece absolutamente de tradición es ingenuo: no conoce lo pasado que hay en la relación con las cosas presuntamente pura, no enturbiada por el polvo de lo desmoronado. El olvido es inhumano porque olvida el sufrimiento acumulado; pues la huella histórica de las cosas, las palabras, los colores y los sonidos es siempre la huella del sufrimiento pasado (*ibid.*, p. 275).

Antes que el rechazo *a priori* de la tradición, Adorno sugiere ponerla en relación de negación determinada con el vaciamiento que la práctica moderna le impone. Así como la industria cultural necesita lo anticuado para fabricar artificiosamente "lo nuevo", el arte moderno auténtico debe esquivarse del veredicto de "anticuado" a partir del "conocimiento del contenido de la cosa, que la renueva" (*ibid.*, p. 277). Habría que "elevar la tradición a la consciencia sin doblegarse ante la tradición. A la tradición hay que protegerla de la furia de la destrucción y despojarla de su autoridad no menos mítica" (*idem*). Esto no significa que Adorno es un pensador "tradicionalista", sino que el pensamiento que quiere ver disipado todo rastro de tradición está plenamente inspirado por el autoritarismo de la racionalidad medios-fines [*Zweckrationalität*], es decir, por la Ilustración. Todo arte contemporáneo reacciona a la pérdida de la tradición que ha ayudado a eliminar. La racionalidad que niega la tradición con la promesa de superarla es tragada por la historia que fingió negar. Este impulso negador pasa a la historia como "irracionalidad". "Si lo existente quiere justificarse racionalmente en esa irracionalidad, ha de apoyarse en lo irracional que ha extirpado, en la tradición, que, siendo algo involuntario, se escapa cuando la buscamos, se vuelve falsa cuando la invocamos" (*ibid.*, p. 273).

En *Esperando a Godot* (1948-1949) y en *Fin de Partida* (1955-1957) Samuel Beckett supo como pocos desligarse de toda intención explícita de simbolizar contenidos en favor de una economía total del sentido social en sus obras: parece que nada ocurre, que la necesidad dramática de sus personajes está trabada de modo permanente. Al romper con cierta tradición dramática, sea épica o realista, Beckett evitó recaer en otra tradición, el absurdismo, como si hubiese inventado una nueva moda. "La palabra 'absurdo', que se ha generalizado para referirse a su dramaturgia, es sin duda inferior. Le hace demasiadas concesiones al sentido común convencional, contra el que aquí se incoa un proceso" (*ibid.*, p. 278). De este modo, "las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido" (ADORNO, 2005a, p. 207). George Tabori¹, importante autor y director teatral húngaro, sorprendió a un público de expertos armando de modo inesperado una puesta en escena de *Fin de Partida* en el Volksbühne de Berlín en 1998, en el marco del festival de teatro de la ciudad. En lo que sigue analizaremos esa puesta en escena.

En *Fin de Partida* hay una clara percepción apocalíptica del mundo. Como dice Adorno: "lo temporal está mutilado; decir que ha dejado de existir sería ya demasiado consolador" (ADORNO, 2003, p. 277). "Sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre" (*ibid.*, p. 279). En el refugio parece ser que se les están terminando los mantenimientos a los personajes. Hamm viene a ser una especie de patrón;

1 Las traducciones del diálogo citado de esa presentación son mías. El análisis que aquí llevo a cabo son de un video muy bien producido por el canal alemán de televisión abierta ZDF, para su programa *ZDF Theater*.

permanece sentado toda la obra dándole órdenes a Clov, que parece ser su empleado. Aquí se repite, como con Pozzo y Lucky de *Esperando a Godot*, la dialéctica adialéctica del amo y del esclavo. Sin embargo, Clov parece esbozar una cierta resistencia a ese dominio y permanentemente amenaza con abandonar a Hamm, lo que significaría su muerte, ya que éste es ciego y depende de Clov hasta para moverse. "Las situaciones beckettianas de las que se compone su drama son el negativo de una realidad referida al sentido" (*ibid.*, p. 283). Para Adorno, *Fin de partida* pone fin a la pretensión realista lukacsiana que odia en Beckett lo que ellos mismos, los realistas a servicio de su partido totalitario, "han traicionado" (*ibid.*, 272). Además, la obra presenta una parodia del individualismo existencialista:

Mientras que la ontología moderna vivía de la promesa irrealizada de la concreción de sus abstracciones, en Beckett el concretismo de una existencia que se encierra en sí misma como un molusco, incapaz ya de nada universal, agotándose en la pura autoposición, se muestra como lo mismo que el abstractismo que ya no es capaz de llegar a la experiencia. La ontología vuelve a casa como la patogénesis de la vida falsa (*ibid.*, p. 276).

La puesta en escena (*Aufführung*) en el Volksbühne en 1998 empieza antes mismo del "texto". La obra dirigida por Tabori tiene inicio con la construcción de la relación de poder entre Hamm y Clov, pero de modo cómico. Primero entra Gert Voss, el actor que representará a Hamm (H), caminando y preguntándose dónde está Ignaz Kirchner, el actor que interpretará a Clov (C), dado que ya es la hora de entrar al escenario. Pregunta otra vez, pero ahora a la asistente. (H) "Yo estoy aquí puntual, llámalo, por favor." Se dirige hacia la extremidad izquierda del escenario, sale, se oyen ruidos de cosas que se rompen y golpean, vuelve rengueando con una silla. El público se ríe. Se sienta en el centro del escenario, bien en el borde adelante, pero de espaldas al público. Segundos después ingresa Ignaz con un balde de agua y un cigarrillo en una mano y una taza de vidrio con café con leche en la otra. Voss (H) le pregunta: "¿Dónde estabas? ¿No oíste el llamado?" (C) "No oí ningún llamado." (H) "¿Fuiste al peluquero?" [Ignaz es totalmente pelado]. El público se ría a las carcajadas. Ignaz se acaricia la pelada, pero ya se siente incomodado. (H) "¿Para qué el balde?" (C) "Lo uso de cenicero." (H) Siéntate. (C) "¿Dónde?" (H) "En una silla. Allí, quedan todavía algunas." Ignaz deja el balde en el piso y acomoda su taza de café con cuidado al lado del balde. Sale. Voss va a ver el café y Ignaz le grita: "¡Deja el café ahí quieto, por favor!" Mientras Voss ve el texto posiblemente de la obra, Ignaz (o Clov) vuelve con la silla. La pone al lado de la de Voss (Hamm), pero al sentarse se da cuenta que su silla es más baja. El público se ríe. Se miran. Voss lo mira de arriba. (H) "¿Te molesta?" (C) "No hace falta." (H) "Esto no es un negocio de muebles." Ignaz mira hacia atrás, hacia el público pareciendo molestarse. (H) "Sí, aterrador. Pero no puedo hacer nada sobre eso. Es un ensayo público, ¿no? Te ponen nervioso? Los podemos echar si quieres." El público carcajea. (H) "Podemos cambiar las sillas si eso te molesta." Ignaz fuma mientras leen el texto. Voss (H) le pregunta: "¿Estás bien? (C) "Sí, todavía bien, ¿por?" (H) "Te lo pregunto por la espalda, ¿te duele?" (C) "Sí, del lado derecho, aquí." Voss aprieta la espalda de Ignaz del lado derecho (H) "¿Aquí?" (C) ¡Au! ¡Para! ¡Sí, ahí!" (H) "Ahí no te duele" apuntando el otro lado. "Pero aquí sí." Y aprieta de nuevo el lado derecho. (C) "¡iAua!! ¡Presta atención!" Voss ya con crueldad

vuelve a apretar. (C) "¡Aua!" (H) "Bueno, comencemos. 'En el espacio sin muebles' [cita el texto que lee]. Yo apenas leo, no hay nada en el espacio. 'Escenario vacío'." Voss se levanta, camina y le dice a Ignaz: "Ven, siéntate aquí", apuntando al centro del escenario. Ambos llevan la silla al centro del escenario y las ponen enfrentadas al público. Ignaz se sienta nuevamente en la más baja.

En seguida Voss grita: "¿Pueden bajar un poco la luz? Por favor, ¡más turbia! ¡Más!". De repente la luz se hace una oscura penumbra. El público se ríe. Voss grita: "¡Está muy oscuro!" (C) "Está oscuro." (H) "¡Más claro, por favor!" Cuando la luz vuelve, con otro diseño, sugiriendo un cambio de escenografía, en la pared del fondo del escenario se proyecta una foto en blanco y negro de cómo sería el escenario de *Fin de partida*, con la escalera a la izquierda. Voss permanece de pie y le pide a Ignaz que se siente en su silla, la más alta. (H) "¿Te puedes quitar los anteojos? ¿Puedes mirar a la luz?" (C) "Me enceguece." (H) "No cierres los ojos" (C) "¡Pero me enceguece!" El público se ríe. Ignaz se vuelve a poner los anteojos. (H) "Pero después te los tienes que sacar. Bueno, ahora tenemos que marcar en el piso las líneas del espacio." Voss se levanta con una gran tiza en la mano. El público se vuelve a reír. (C) "¿Qué es eso?" Riéndose. (H) "Es una tiza de escenario!" Contesta enojado. (H) "El escenario es siempre un poco más grande. Empecemos de acá. Hagamos aquí una pared bien derecha." Ignaz empieza a dibujar la pared en el piso caminando agachado hacia atrás pero Voss lo frena desde atrás jocosamente. (C) "¿Qué es esto?!" Ignaz sigue con el dibujo caminando en marcha atrás. (H) "Hasta que yo diga 'alto'." Y otra vez le toca el trasero con el cuadernillo del texto. Ignaz se enoja. (C) "¡Qué ridículo!". Al llegar a la supuesta esquina Voss lo frena por detrás. Ignaz se vuelve a enojar. Empieza la segunda pared en perpendicular a la primera. Voss se apura para poder indicarle el límite poco antes del fondo del escenario. Al poner el cuerpo para ser chocado con el trasero de Ignaz. Éste que se enoja aún más. Hacen la tercera pared y después la última. Al juntar la primera pared con la tercera Voss pone el balde para marcar el límite e Ignaz lo choca esparramando agua por el escenario. El público se ríe. (H) "Ahora aquí en el fondo tenemos que hacer dos ventanas a lo alto con las persianas cerradas; una de cada lado." (C) Yendo hacia el público: "Yo sugeriría que se hiciera aquí adelante." (H) "¿Cómo adelante?" (C) "He leído la obra. Me parece mejor que las ventanas sean aquí adelante. Se ve mejor." (H) "Tú lo ves mejor". Ignaz dibuja las ventanas en el borde del escenario ante el inconformismo de Voss.

Se podría relatar hasta el cansancio la genial introducción antes del "ingreso en el texto" de esta puesta en escena. Para nuestro objetivo basta introducir cómo Tabori quiere insinuar de a poco la construcción de la relación entre Hamm y Clov a partir de la propia persona de los actores, que claro, no están "representando a ellos mismos"; todo hace ya parte del juego: los personajes se construyen a sí mismos. De esta introducción, después de arreglados los detalles dibujados en el piso: la cocina, las ventanas con balcón incluido y los dos tachos de basura de Nagg y Nell (los padres de Hamm), Voss propone que se caracterice mejor el personaje de Ignaz, o sea, Clov: (H) "Hamm es paralítico y ciego, y tú eres miope y deficiente." (C) "¿Así?" Ignaz cierra un poco los ojos. (H) "¡No, no pareces miope!" (C) "Me pongo los anteojos." (H) "No, sin anteojos!" En seguida prueban a ver cómo camina Clov. Ignaz camina con las piernas duras simulando con las manos estar llevando un andador. (H) "¿Qué es esto?" (C) "Un andador." (H) "¿Un andador?! No hay ningún antejo, no hay silla de ruedas y no

hay andador. Yo soy el único que tiene un anteojo, para ciegos.” Discuten sobre cómo Ignaz debe inclinar su cuerpo hacia abajo para la expresión corporal de Clov. Ignaz se quita los zapatos por sugerencia de Voss; Éste les saca las plantillas y con ellas y una cinta de cerrar cajas le hace a Clov una chanclita improvisada. El público se muere de risa. Voss le pide a Ignaz que pise primero sobre la plantilla izquierda; luego que levante la punta del pie; y en seguida ata con la cinta desde la suela la plantilla al pie; corta la cinta con una tijera. Lo mismo con el otro pie. Le pide a Ignaz subirse los pantalones arriba de las rodillas y bajarse las medias hasta el tobillo. Le corta las puntas a las plantillas y en seguida arruina las medias con la tijera para poder atarlas una a la otra. Las ata, pese a la resistencia de Ignaz. Con aún mayor resistencia de Ignaz, Voss le corta los pantalones con la tijera y tira fuerte para que se rompan del todo. El público se ríe más fuerte, no puede creer lo que ve. Voss le muestra a Ignaz cómo caminar, con pausa entre un paso y otro. Ignaz lo hace a la perfección. Está caracterizado Clov. Sin embargo, siguen los juegos entre Ignaz y Voss, que cada vez más se metamorfosean con Clov y Hamm respectivamente. Las escenas se anticipan, se van entremezclando con el texto. De a poco empieza la obra, ya tan conocida por la crítica.

En esta introducción las acciones y el diálogo entre Ignaz y Voss presuponen el texto e inclusive el éxito de la obra que representan. Lo dicho fuera del “texto” (oficial) refuerza el propio texto al mismo tiempo que parece negarlo. La acción es el lenguaje comunicativo (o oral) empleado por los actores y su expresión corporal. El texto se restringe al libreto propiamente dicho; está sujeto a múltiples interpretaciones. En segundo lugar, podría destacarse de esta introducción cómo el conflicto, siguiendo la dialéctica adialéctica del amo y el esclavo, se materializa a través del uso del lenguaje verbal. Como explica Menke, “Hamm y Clov no sólo están determinados por roles sociales sino también por roles lingüísticos: su relación es, al igual que la relación social entre amo y esclavo, al mismo tiempo la relación lingüística del hablar comunicativo y la réplica que rompe la comunicación” (MENKE, 2011, p. 324). Del punto de vista narrativo, la gran pregunta que se hace el espectador es si Clov abandonará o no a Hamm; “es algo que vuelve una y otra vez, o, mejor dicho, es el tema de sus diálogos porque equivale a si puede terminarse el juego entre ellos. Desde el principio este juego está bajo la doble ley de que ‘el tiempo de acabar’ ha llegado pero ambos ‘tardan’ en acabar” (*ibid.*, p. 318). Sin embargo, escuchando los diálogos entre ambos atentamente, parece que “sólo la victoria sobre el otro podría acabar la partida” (*ibid.*, p. 319). Del punto de vista de la comunicación entre ambos, lo clownesco del texto invita a Hamm a mantener casi exclusivamente la parodia en su modo de hablar, mientras que Clov atenta con destruir o obstaculizar la comunicación (ver MENKE, 2011, p. 321). Si en Hamm hay una búsqueda por hablar a través de metáforas, Clov toma esas metáforas literalmente, sabotando la comunicación. Por ejemplo:

(C) Te dejo; (H) ¿Has pensado alguna vez en algo? (C) Nunca. (H) Que aquí estamos en un agujero. (*Pausa.*) Pero detrás de la montaña, ¿eh? ¿Si todavía estuviese verde? ¿Eh? (*Pausa.*) ¡Flora! ¡Pomona! (*Pausa. Con éxtasis.*) ¡Ceres! (*Pausa.*) Tal vez no necesitarás irte lejos. (C) No puedo ir lejos. (*Pausa.*) Te dejo. (H) ¿Está listo mi perro? (C) Le falta una pata. (H) ¿Es suave? (C) Es un perro faldero. (H) Ve a por él. (C) Le falta una pata. (H) ¡Ve a por él! (*Clov sale.*) Esto mejora. (BECKETT, 2006, *Fin de Partida*, p. 232).

De este modo se nota que Hamm domina el diálogo, compone referencias variadas, mientras que Clov las resiste, replica. Esos actos de sabotaje de Clov son un componente inmanente del lenguaje de Hamm: un componente exterior. Así, Hamm, “desamparado, no sólo necesita los servicios de Clov, sino que en su hablar también está desamparado a merced del sabotaje de éste, porque en él sólo aparece en la escena abierta la indomabilidad de su propio hablar comunicativo” (MENKE 2011, p. 328). Por tanto, “la prosa de Clov no puede ganar su lucha contra la poesía de Hamm, porque aquélla sólo está formada por esa lucha” (*ibid*, p. 330). La fisura de la trama entre Hamm y Clov está en el lenguaje irreconciliable: metafóricamente es una lucha literaria entre una poesía audaz y cruel, por un lado (Hamm), y por otro, una prosa que, al ser rebelde, no hace otra cosa que confirmar su lugar de sumisión.

Pese al ritmo monótono que asume la obra como vimos a principio, hay sin embargo en *Fin de partida* un momento con gran intento de giro dramático de la obra, giro por supuesto fracasado, como cualquier otro intento de cambio del estado de cosas. Se trata de la historia aparentemente sobre Clov contada por Hamm ya cerca del final. La historia empieza con un hombre pobre que se le acerca a Hamm para pedirle pan. Hamm no tiene pan, pero tiene trigo en sus granaderos. Piensa en ofrecerle un quilo de trigo, pero cree que sería inútil. Entonces le ofrece un trabajo, ya que el hombre lo había conmovido tomándose tres días de viaje para llegar hasta allí dejando a su hijo sólo, durmiendo.

(*Tono de narrador*) (H) Terminó por preguntarme si aceptaría acoger también al niño, si aún vivía. (*Pausa.*) Era el momento que yo esperaba. (*Pausa.*) Si aceptaría acoger al niño. Aún lo veo, de rodillas, con las manos apoyadas en el suelo, mirándome fijamente con ojos de loco, a pesar de lo que acababa de exponerle. (*Pausa.*) Basta por hoy. (*Pausa.*) Falta poco para terminar esta historia. (*Pausa.*) (BECKETT, 2006, p. 240).

Hamm se mostró interesado en el hijo de ese pobre hombre. ¿Sería Clov ese hijo o es pura invención de Hamm? No aparece en el texto. Es sólo una suposición. ¿Es relevante para la obra saber si ese niño es Clov? Como observa Adorno, “la historia se ahorra porque la fuerza de la consciencia para pensar la historia, la fuerza de la memoria, se ha agotado” (ADORNO, 2003, p. 277). Sin embargo, llama la atención que nadie quiera escuchar esa historia, ni Nagg ni Clov, y que aun así Hamm la interrumpe bruscamente como queriendo llamar la atención. Pero poco después, el efecto deseado da resultado: Clov quiere saber más sobre el niño.

(C) ¿Qué edad tiene? (H) Oh, muy pequeño. (C) Hubiera trepado por los árboles. (H) Y otras travesuras. (C) Y después hubiera crecido. (*Pausa.*) (C) ¡Continúa un poco más, por favor, continúa un poco más! (H) Eso es todo, aquí me interrumpí. (C) ¿Sabes cómo continúa? (H) Más o menos. (C) ¿Te falta poco para llegar al final? (H) Me temo que sí. (C) ¡Bah! Harás otra. (BECKETT, 2006, p. 243-4).

La base del argumento de Menke es la tensión lingüística: el verso de Hamm contra la prosa saboteadora de Clov. Sin embargo, no hay una pregunta por los silencios cortantes o por la subjetividad de Clov, para decirlo de modo simplista. Esa relación lingüística entre los protagonistas, si consideramos ese pasaje que en la

puesta de Tabori cobra una centralidad dramática destacable, parece provenir de un régimen controlado de la verdad de los hechos que detiene Hamm a respeto de Clov. Diferentemente de Vladimir y Estragón – de *Esperando a Godot* – que buscan suicidarse sin mencionar la catástrofe, Hamm y Clov asumen un juego indefinido donde ambos pueden morir. Esa tensión podría estar vinculada a cierta esperanza de hablar sobre la verdad, si es que ésta aún tiene algún sentido, sobre cierta elaboración de ese pasado a través del relato de Hamm del cual Clov es parte inmanente. Es como una dosis diaria de vida, así como los calmantes de Hamm y las galletas de Nell y Nagg. Ya no queda nada de esas cosas, pero queda el relato por terminar. Ese relato inconcluso, cargado de resistencias y situaciones esquivas, permite inducir que la partida no terminará hasta que ese relato se cumpla.

Notas de conclusión

Adorno encontró en Beckett – así como en Kafka, Schönberg entre otros – un referente para sus reflexiones estéticas, un punto de apoyo en su búsqueda por un arte auténtico que cargara con la historia en todas sus ambigüedades y que al mismo tiempo evadiera rótulos criticándolos, tal como propone su crítica inmanente. Posiblemente Beckett haya establecido una nueva configuración en el campo de las tradiciones dramáticas, ya de por sí impregnadas de rupturas y lenguajes novedosos. La originalidad de Beckett, no obstante, no está aislada de su entorno social, especialmente la París del pos-guerra. Quizá las referencias a la Segunda Guerra y al apocalipsis no sean tan “absurdas” si se tiene en cuenta la realidad de la resistencia francesa y el descubrimiento histórico del holocausto (ver TEMKINE, 2008). Lo que Adorno critica como ideología del Barroco se podría, marcando ciertas diferencias, comparar con el rótulo “Teatro del Absurdo”. La definición misma de “Teatro del Absurdo” pasó por revisiones: si en un primer momento Martin Esslin (1961) no dudó en caracterizar una serie de obras como “Teatro del Absurdo” como forma ilógica de la condición humana, “la metáfora del hombre que se siente extranjero en un destierro sin remedio” (CAMUS, 1942, p. 18), posteriormente el mismo Esslin reconsideraría ese rótulo como exagerado: había sido sólo una “hipótesis de trabajo” que se transformó para muchos en una realidad concreta (ESSLIN, 1970, *apud* DUBATTI, 2005, p. 95).

El *estilo* que hoy se le atribuye a Beckett ya no es el mismo que Adorno le atribuía, o quizá que el propio Adorno creía compartir, mismo sin mencionarlo con ese término. Adorno festejaba con Beckett que en *Fin de partida* “no significar nada se convierte en el único significado” (ADORNO, 2003, p. 294). Sin embargo, esa afirmación, si se tiene en cuenta la multiplicación dramática que se generó con las diversas recepciones que tuvo las obras de Beckett, puede sonar injusta e inclusive *anticuada*. Pero no podemos relativizar y cosificar el pensamiento de Adorno, sobre todo cuando se le reivindica su actualidad: la crítica inmanente. “Las objeciones contra el historicismo tienen que ir más allá que las viejas objeciones contra la esterilidad de convertir a un espíritu que estuvo vivo en una propiedad muerta” (ADORNO, 2008c, p. 364). ¿Qué diría Adorno si hubiese conocido a autores y actores como Harold Pinter y Eduardo Pavlovsky, fanáticos seguidores de Beckett? Es la crítica inmanente lo que nos

permite discernir sobre las nuevas *tradiciones* formadas a partir del impacto del fenómeno que fueron las obras de Beckett en diversos contextos locales de producción de teatro independiente e inclusive político (ver DUBATTI, 2012), hecho que tal vez Adorno no necesariamente recriminaría como fue el caso de la sumisión de Lukács al socialismo soviético. La política en el teatro argentino en los años 1960 debe ser leída como resistencia a las sucesivas dictaduras militares y a la cultura fascista en el cotidiano de diversas clases sociales.

Lo que quisimos mostrar con este ensayo fue una lectura que se puede hacer de Adorno enfatizando de su pensamiento estético las tres categorías históricas que brillan por su negación con lo que afirman: el estilo, lo anticuado y la tradición. Si pensáramos en una constelación con estos tres conceptos creemos ser posible encontrar diversas intersecciones entre ellos: el estilo carga en su sedimentación histórica un embate entre la producción de lo anticuado y el advenimiento de nuevas tradiciones que, a su vez, van a ser negadas una vez que sean percibidas y cuestionadas como tal. Pensar el arte y su producción como producción de la historia misma le sirve a Adorno para enfatizar la necesidad de pensar la crítica del arte como crítica inmanente. Pero analizar empíricamente cómo operan esas categorías revela que discernir sobre ellas y lo que está en juego en lo negado por ellas permitiría esquivar el relativismo típico de la historia del espíritu, como en Dilthey o Gadamer. Pese a que no hay verdades o autenticidades críticas absolutas, sino variadas percepciones de contextos o situaciones donde esas tres categorías históricas entran en conflicto – dado que son el cierge temporal de las obras de arte – la crítica inmanente es lo que puede indicar el rango y la calidad de la obra de arte. De este modo, la propia constelación de obras de arte y movimientos artísticos que experimentó el propio Adorno puede mantenerse en el tiempo como huellas de la historia activa del arte y del pensamiento estético. Considerar el estilo – y lo que le escapa – funciona como un catalizador histórico de la reflexión estética dentro de cualquier universo artístico que reivindique su condición de verdad. Como vimos en la puesta en escena de *Fin de Partida* por George Tabori en Berlín, la presuposición del texto introduce una novedad en el teatro “oficial” alemán. Ese “jugar con el texto” liberó la acción de la reproducción estricta del texto abriendo la corporalidad de los personajes a la parodia de ellos mismos. La fidelidad excesiva al libreto es característica que marca el teatro “oficial” en Alemania y que justifica su financiamiento desde el estado.

Bibliografía

ADORNO, T. W. **Musikalische Schriften VI**. GS 19. Suhrkam Verlag, Frankfurt am Main, 1984. _____. **Kant's Critique of Pure Reason**. Stanford University Press, 2001

_____. Intento de entender *Fin de partida*. In: **Notas sobre Literatura 2**. Obras completas, 11. Madrid:Akal, 2003.

- _____. **Teoría estética**, Obras completas. V. 6. Madrid: Akal, 2005a.
- _____. **Dialéctica negativa**. Obras completas. V. 6. Madrid: Akal, 2005b.
- _____. **Mínima moralía**. Obras completas. V. 4. Madrid: Akal, 2006.
- _____. Crítica de la cultura y sociedad. In: _____. **Crítica de la cultura y sociedad I**. Obras completas, V. 10.1. Madrid: Akal, 2008a.
- _____. Sobre la tradición. In: _____. **Crítica de la cultura y sociedad I**. Obras completas. V. 10.1. Madrid: Akal, 2008b.
- _____. Un abuso del Barroco. In: _____. **Crítica de la cultura y sociedad I**. Obras completas. V. 10.1. Madrid: Akal, 2008c.
- _____. Sobre sujeto y objeto. In: _____. **Crítica de la cultura y sociedad II**. Obras completas. V. 10.2, Madrid, Akal, 2009.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialéctica de la Ilustración**. Obras completas. V. 3. Madrid: Akal, 2007.
- ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialéctica en Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BECKETT, Samuel. **Teatro reunido**. Buenos Aires: Marginales; Tusquets Editoriales, 2006.
- BENJAMIN, Walter. El autor como productor. In: _____. **Iluminaciones III**. Madrid: Taurus, 1999.
- DUBATTI, Jorge. **El teatro sabe**. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**: Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- ESSLIN, Martin. **The Theater of the absurd**. New York: Vintage Books, 1961.
- ESSLIN, Martin. Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurd. In: _____. **I Au de-là de l'absurd**. Paris : Editions Buchet/Chastel, 1970. p. 259-269.
- JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio**: Adorno, ou a persistência da dialética. São Paulo: UNESP, Boi tempo, 1997.
- JARVIS, Simon. **Adorno**: a critical introduction. New York: Polity Press, 1998.
- MENKE, Christoph. El estado de la disputa: literatura y sociedad en *Fin de partida* de Samuel Beckett. In: _____. **Estética y negatividad**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TEMKINE, Pierre. **Warten auf Godot**: das Absurde und die Geschichte. Berlin: Mattes und Seitz, 2008.

Title: Three historical figures in Theodor Adorno's immanent critique: old-fashioned, style and tradition.

Abstract: We introduce the notion of immanent critique in Theodor Adorno's thought based on three historical categories relating to art criticism: the old-fashioned, style and tradition. Each of these notions can only be thought in critical contexts, i. e., in specific cases with sited artworks or ideological critique. The production of the old-fashioned is a characteristic of the ideology of the culture industry, but on the other hand, affirms the critical actuality of the work of art to reject it. The style, characteristic of an epoch as baroque or romanticism, exceeds the perception of the artist from his own historicity while practice confirms some of the features and denies others in the specific materiality in concrete artworks. The tradition, situated in the antinomy of modern art, can only be thought as a rupture: stand on its own or be fetishized.

Keywords: Theodor Adorno. Immanent critique. Old-fashioned. Style. Tradition.

Recebido em: 14/08/2013. Aceito em 30/11/2013.