

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética

Baroque allegory and dialectical image: the efforts of Walter Benjamin and Theodor W. Adorno for thinking the dialectics of nature and aesthetic form

Vanessa Vidal Mayor*

Resumen

El artículo expone en la primera parte la concepción de la forma estética alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y el modo en que Adorno se apropia de esta concepción para construir su idea de historia natural. La segunda parte del artículo se centra en exponer la relación de las alegorías con las imágenes dialécticas de la *Exposé* de 1935 para *La obra de los pasajes* y la crítica constructiva que hace Adorno a las mismas en la *Carta-Hornberg*. El artículo pretende mostrar el esfuerzo común de ambos pensadores para abordar el problema de la forma estética y su relación con la dialéctica y la naturaleza.

Palabras clave: metáfora, verdad, experiencia, estética, literatura

Abstract

This article offers in the first part an exposition of the aesthetic form allegory in Walter Benjamin's 'The origin of the German tragic drama' and the way in which Adorno appropriates the allegory to build his idea of natural history. The second part of the article focuses on exposing the liaison between allegories and dialectical images of the 1935 *Exposé* to "The work of the passages" and Adorno's constructive criticism to them in the *Hornberg letter*. The article aims to show the common effort of both thinkers to address the problem of the aesthetic form and its relation to dialectics and nature.

Keywords: metaphor, truth, experience, aesthetics, literature

Benjamin construye en *El origen del drama barroco alemán* una idea del drama barroco y de la forma estética alegoría como alternativa crítica a la concepción del arte como símbolo que predomina en la estética clásica y el Romanticismo¹. Esta concepción simbólica concibe el arte como aparición de una idea metafísica. Benjamin denuncia el abuso que implica esa concepción de la obra de arte como símbolo en el que aparecería una idea.

1 "Muy alejado de tal y como ve el clasicismo en la alegoría una forma de expresión anticuada, una relación convencional entre particular y universal, una 'técnica de imágenes lúdica', – Goethe y Schopenhauer tienen una opinión negativa respecto a la alegoría – Benjamin ve en la alegoría la expresión propia del barroco. El símbolo forma parte del orden de lo religioso y sagrado, la alegoría es un proceso especulativo." Jean Michel Palmier (2009: 911-912). Las traducciones de los textos en alemán las he hecho yo misma.

* Profesora de Estética y Filosofía de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, España.
vanessa.vidal@uv.es
Artículo recibido: 13 de mayo de 2017; aceptado: 26 de septiembre de 2017

En este uso vulgar [del símbolo] lo más llamativo es que el concepto, que se relaciona en actitud imperativa con una conexión irrompible de forma y contenido, está al mismo tiempo al servicio de una impotencia filosófica de la crítica en la que, por falta de iluminación dialéctica, se escapa en el análisis de la forma

el contenido, en la estética de contenido la forma. Ya que este abuso tiene lugar y precisamente siempre ahí donde se habla en la obra de arte de ‘aparición’ de una idea como ‘símbolo’. La unidad del objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico es distorsionada en la estética en una relación de esencia y aparición. (Benjamin 1980: 336)

La concepción del arte como símbolo supone una idea que aparece en el mundo, lo que implica necesariamente un dualismo entre esencia –idea– y manifestación². Frente a esta relación dualista propia de la estética simbólica y la consiguiente concepción del arte como manifestación de la idea metafísica, Benjamin expone la alegoría barroca como modelo para concebir el arte como una unidad concreta de naturaleza e historia, de esencia y manifestación, forma y contenido³. Benjamin escribe:

Mientras en el símbolo, con la transfiguración de la caída, el rostro transfigurado de la naturaleza aparece fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría está ante los ojos del observador la *facies hippocratica* de la historia como paisaje original paralizado. La historia, en todo lo que desde el principio tiene de inoportuno, de doloroso, de desviado, se expresa en un rostro –no, en una calavera. (Benjamin 1980: 343)

La alegoría de la calavera, en tanto que expresa el rostro de la historia justo antes de su desaparición y la transitoriedad de la naturaleza detenida en la calavera, implica una crítica a esa concepción clásica y romántica del arte como símbolo. La alegoría no es aparición de ninguna idea metafísica, sino expresión de lo desviado de la historia en forma de “paisaje original paralizado”. Ello significa que, a diferencia de lo que sucede al concebir el arte como símbolo, en la alegoría ya no hay un dualismo entre manifestación e idea. La imagen alegórica, expresa en esa imagen de naturaleza caduca la *facies hippocratica* de la historia. Pero ya no como idea, sino como calavera: como expresión en la forma de naturaleza muerta del instante que asimismo precede a la muerte de la historia.

El hecho de concebir el arte como símbolo o como alegoría obliga a replantearse la relación del arte con la temporalidad. El arte simbólico significa en el momento inmediato en que aparece en él la idea. La alegoría no espera, como hace el símbolo,

2 Un momento central en la crítica del símbolo es la crítica del concepto de totalidad que presupone lo simbólico. Se trata de la crítica a “[...] la relación específica de lo particular y lo general en el clásico concepto de símbolo, en el que la aparición o la representación intuitiva de una idea es pensada como su símbolo [...]” Steinhagen (1979: 674)

3 Aunque excede las pretensiones de este artículo, señalar que Gadamer dedica en *Wahrheit und Methode* un apartado a tratar la diferencia entre símbolo y alegoría para criticar los límites del “arte vivencial”. Benjamin no es citado en ningún momento. Para Gadamer, en contra de lo que Benjamin afirma para distinguir el símbolo y la alegoría, ambos tienen una función simbólica. Están en función de otra cosa. “De hecho los significados de ambas palabras tienen desde el principio una cosa en común: en ambas se designa algo cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o en su sonido, sino en un significado que está puesto más allá de ellas mismas. Común a ambas, es que algo esté por otra cosa. Y esta referencia tan cargada de significado, en la que se hace sensible lo insensible, se encuentra tanto en el campo de la poesía y de las artes plásticas como en el ámbito de lo religioso-sacramental.” Hans-Georg Gadamer (1993: 109-110) Desde esta distinción que hace Benjamin entre símbolo y alegoría podrían ponerse en cuestión las posteriores afirmaciones de Gadamer.

a que se manifieste la verdad metafísica eterna en él. Para Benjamin ya no hay en ella simbólica “luz de la redención”. La significación de la alegoría requiere un despliegue temporal, dialéctico, tal y como afirma Benjamin:

La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante mítico, en el que el símbolo hospeda al sentido en su escondido y, si puede decirse así, boscoso interior. Por otro lado, la alegoría no está libre de una dialéctica correspondiente y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significado no tiene nada de la suficiencia desinteresada que se encuentra en la aparentemente similar intención del signo. Con qué violencia brama en este abismo de la alegoría el movimiento dialéctico, eso debe aparecer hoy en el estudio de la forma del drama barroco de modo más claro que en el de cualquier otra forma estética. Cuanto más mundana es la amplitud histórica que Görres y Creuzer atribuyen a la intención alegórica, tanto más es, como historianatural, como prehistoria del significado o de la intención, de un tipo dialéctico. (Benjamin 1980: 342)

La historianatural⁴ introduce una dialéctica inmanente entre forma estética y contenido, entre alegoría y significado. Es el movimiento entre naturaleza e historia, entre la caducidad de la naturaleza que se expresa en la calavera y el rostro moribundo que objetiva la historia como *facies hippocratica*. Esta dialéctica entre naturaleza e historia, que Benjamin llama historianatural, es la que permite concebir e interpretar la forma estética como expresión de la historia y con ello una eliminación definitiva del abuso del arte simbólico.

La concepción benjaminiana del arte como alegoría y la construcción adorniana de la historianatural

Esta concepción benjaminiana de la alegoría como historianatural, como prehistoria dialéctica del significado y la consiguiente concepción de la forma estética en la que lo histórico se expresa cifrado en la figura de naturaleza caduca, sirve a su vez a Adorno de punto de partida para construir su concepción de la historianatural. Adorno expone esta concepción de la historianatural en una conferencia pronunciada en la Sociedad-Kant de Frankfurt en 1932 y titulada expresamente “La idea de historianatural”. En ella, Adorno explicita que su concepción de la historianatural tiene como base los trabajos los trabajos filosóficos sobre las formas estéticas de Georg Lukács y Walter Benjamin. “La concepción de la historianatural no ha caído del cielo, sino que tiene su legitimación en el marco del trabajo histórico-filosófico en determinado material, hasta ahora sobre todo en material estético.” (Adorno 1997: 355) Adorno toma de *La teoría de la novela* de Lukács el modo en que lo histórico se refleja en la segunda naturaleza que es la novela en tanto que forma estética. Lukács expone en este texto la forma estética novela como “mundo de la convención” producido históricamente y que por ello refleja la realidad histórica en la que se origina⁵. De *El origen del drama*

4 Opto por escribir en castellano historianatural como un término para dar cuenta de la dialéctica concreta entre naturaleza e historia que esta idea expresa.

5 Lukács escribe a este respecto: “Donde ya no hay fines inmediatamente dados, las formas, que el alma encuentra dadas entre los hombres como escenario y substrato de su actividad en su devenir hombres, pierden su arraigo en necesidades suprapersonales que deben existir; las formas son algo simplemente existente, quizá lleno de poder, quizá corrompido, pero ni llevan la bendición de lo Absoluto en sí, ni son los continentes para la desbordante interioridad del alma. Ellas constituyen el mundo de la convención [...]” Georg Lukács (1994: 53)

barroco Adorno toma el modo en que la forma artística alegoría, en tanto que unidad concreta de naturaleza e historia, expresa en su forma de naturaleza caduca la historia cifrada. Adorno escribe a propósito de la comprensión del arte como alegoría en *El origen del drama barroco alemán*: “Esa relación alegórica encierra en sí ya la noción de un procedimiento, para el que podría ser posible interpretar la historia concreta en sus rasgos como naturaleza y hacer dialéctica la naturaleza bajo el signo de la historia. La exposición de esa concepción es de nuevo la idea de historianatural.” (Adorno: 1997: 360) La historianatural, siguiendo el modelo de la alegoría benjaminiana, ha de ser capaz de realizar en concreto el doble movimiento dialéctico. Por un lado, ella ha de conseguir concebir la forma estética como segunda naturaleza en que se expresa paralizada la historia. Por otro lado, pero al mismo tiempo, la historianatural ha de conseguir dialectizar esa historia paralizada en la forma estética. La alegoría expresa cifrada la historia en la figura de la naturaleza y significa cuando se hace de nuevo dialéctica la historia que expresa en la alegoría como naturaleza, como calavera. Benjamin escribe: “Cuando con el drama barroco la historia se traslada adentro del escenario, lo hace así, como escritura. En el rostro de la naturaleza pone ‘historia’, en la escritura de indicios de lo transitorio.”⁶ (Adorno: 1997: 357) La alegoría expresa inmanentemente en su figura de naturaleza cifrada y como escritura, en su espacio abismal de indicios, la transitoriedad de lo temporal. ‘Historia’ se lee como “escritura de indicios de lo transitorio” sobre la calavera y significa gracias a la dialéctica que la interpreta en su figura de naturaleza caduca. Esta concepción de la alegoría en *El origen del drama barroco alemán* se convierte así para Adorno en el modelo para concebir el arte en tanto que historianatural: el arte es una ontología concretamente histórica, una segunda naturaleza que contiene inmanente en su figura de un modo enigmático lo histórico⁷. La dialéctica no está en la abstracción del movimiento histórico sino en la concreción de la alegoría. La alegoría permite pues “interpretar la historia concreta en sus rasgos como naturaleza” y hacer dialéctica esa misma naturaleza bajo el signo de la historia. Adorno escribe: “Todo ser o por lo menos todo ser devenido, todo ser sido se metamorfosea en alegoría y con ello la alegoría deja de ser una mera categoría de la historia del arte.” (Adorno 1997: 360) Y así la alegoría deja de ser para Adorno una forma sólo propia del arte en el Barroco, de acuerdo con la concepción de Benjamin, sino que se convierte en el modelo para pensar el arte como una segunda naturaleza, como un mundo de la convención que es expresión cifrada de lo histórico. La alegoría sirve a Benjamin, y a partir de él, a Adorno, para construir una concepción histórica y secularizada de lo estético. El arte, concebido según el modelo de la alegoría, es expresión en su figura de naturaleza de la historia cifrada. Benjamin escribe a este respecto:

6 Traduzco ‘Zeichenschrift’ como escritura de indicios. La traducción de ‘Zeichen’ como signo o símbolo impide comprender la novedad de esta unidad inmanente de naturaleza e historia en tanto que supone inmediatamente un dualismo: el sentido (naturaleza) que se manifiesta en forma del signo (historia). Por eso, y aunque la traducción resulte un poco exótica, creo que permite hacer visible la novedad de lo que Benjamin está diciendo aquí.

7 En su extenso estudio sobre *El origen del drama barroco alemán*, Bettine Menke enfatiza ese momento de secularización del arte y su interpretación como sigue: “Esto promovió el paradigma de la norma fundada de la estética de que la obra particular, a partir de la premisa de la expresión, ha de entenderse a partir de sí misma. Ello se opuso al saber de relaciones mitológicas, poéticas o de la historia del arte que invoca la lectura alegórica.” Bettine Menke (2006: 224)

Cuando la historia se seculariza en el escenario, a partir de ahí habla la misma tendencia metafísica que, al mismo tiempo, conduce en la ciencia exacta al método infinitesimal. En ambos casos se captura el proceso de movimiento en una imagen espacial y se analiza. La imagen del escenario, exactamente: de la corte, se convierte en clave de la comprensión histórica. Ya que la corte es el escenario más interior. (Benjamin 1996: 271)

La imagen de la corte, central en el drama barroco, expresa en clave lo histórico. La historia aparece en el escenario ya no como manifestación sensible de la idea, como el símbolo en el clasicismo, sino como sufrimiento terreno y mortal. No hay otra transcendencia más allá de la que se expresa en la imagen alegórica de esa miserable inmanencia. Lo alegórico sube al escenario como expresión de la insensatez histórica, como escritura cifrada –imagen– en un código que se perdió hace mucho tiempo. El arte, concretizado según este modelo de la alegoría, es cifra de la una historia hiperbólicamente insensata: Cifra, imagen de lo temporal en el instante anterior a la muerte y figura de naturaleza caduca: calavera. “Con un estrambótico cruce de naturaleza e historia entra la expresión alegórica ella misma en el mundo.” (Benjamin 1996: 344) La alegoría permite una concepción secularizada del arte en tanto que elimina el dualismo en la concepción del arte como aparición simbólica de una idea y pasa a concebirlo como una segunda naturaleza transitoria y caduca, expresión a su vez de la caducidad de todo lo terrenal. La alegoría expresa la inmanencia del contenido en la forma más allá de todo dualismo entre forma y contenido, sensible e inteligible, manifestación e idea. “Benjamin parte de que la alegoría no es ninguna relación de causalidades secundarias; lo alegórico no es un signo casual para un contenido captado en su interior; sino que entre lo alegórico y lo mentado alegóricamente existe una relación objetiva. Alegoría es expresión.” (Adorno 1997: 358) En la alegoría se acuña inmanentemente la historia, y ello de un modo objetivo, aunque cifrado: como expresión. Lo “alegórico y lo mentado alegóricamente” son una unidad concreta en tanto que expresan una “relación objetiva”⁸. Y de ello es de lo que quiere dar cuenta la historianatural. “La relación entre alegoría y lo mentado alegóricamente no es una relación casualmente simbólica, sino que más bien un particular sucede en ella, ella es expresión, y lo que sucede en su espacio, lo que se expresa, no es otra cosa que una relación histórica.” (Adorno 1997: 358)

Crítica filosófica del arte, interpretación y dialéctica de la alegoría

Como se acaba de exponer, esa concepción de la alegoría en *El origen del drama barroco alemán* se convierte para Adorno en modelo para pensar el arte en tanto que segunda naturaleza que expresa cifrada lo histórico. Adorno toma a su vez de Benjamin la idea de que la crítica filosófica de estas alegorías, de la historia detenida en una forma estética, es posible si se consigue una interpretación de esta imagen de naturaleza que descifre su transitoriedad, que consiga dialectizar la historia que se expresa cifrada en la alegoría para convertirla en conocimiento filosófico. Benjamin escribe a propósito de la crítica filosófica del arte: “El objeto de la crítica filosófica es

8 Aunque no pueda profundizar al respecto en este artículo, esta concepción de la alegoría como expresión de un contenido histórico implica la crítica a la recepción subjetiva de alegoría de Benjamin que hace, por ejemplo, Hans-Robert Jauß (1980).

probar que la función de la forma estética es precisamente esta: convertir los contenidos objetivos históricos, tal y como están a la base de toda obra significativa, en contenidos de verdad filosófica.” (Benjamin 1996: 358) Esta conversión de los contenidos objetivos históricos en contenidos de verdad filosófica es el objetivo de la crítica filosófica del arte para Benjamin. Y el objetivo de Adorno al construir su idea de *historianatural*.

Pero, a pesar de la importancia radical que tienen para Adorno las reflexiones de Benjamin en torno a la alegoría y la función de la crítica filosófica de la forma estética, Adorno hace un comentario a su vez también crítico a algunos puntos de esta concepción de la alegoría de Benjamin. Frente a lo que es habitual tanto en la recepción de la filosofía de Benjamin como en la recepción de la de Adorno, no repetiré el tópico en la recepción de ambos autores de interpretar las diferencias entre los dos autores como una lucha teórica entre ellos. Más bien defenderé la tesis de que Benjamin y Adorno están realizando un esfuerzo filosófico común que se centra en el desarrollo de la crítica filosófica como interpretación de una forma estética cuyo modelo es la alegórica unidad concreta de naturaleza e historia frente a otras concepciones de la estética y la filosofía imperantes en la época⁹. Un esfuerzo común que se refleja en ambas producciones filosóficas¹⁰. Por ello expondré a continuación algunos puntos básicos de la crítica de Adorno, no para desacreditar a Benjamin, sino para ofrecer más claves que nos permitan descifrar cómo piensan ambos la relación entre forma estética y su crítica en tanto que conocimiento filosófico.

Adorno comenta el modo en que Benjamin concibe en *El origen del drama barroco alemán* la crítica filosófica de las alegorías: “En Benjamin esto está concebido para empezar –y aquí hay que ir más allá–, como que hay algunos fenómenos prehistóricos originales, que estaban ahí en el origen, que han transcurrido y que son significados en lo alegórico, que retornan en lo alegórico como retorna lo literal.” (Adorno 1997: 359-360) Para Benjamin, la alegoría sería una imagen en la que retornan esos significados que estarían en el origen de la historia y han sido olvidados en el proceso histórico. No obstante, y ya que Benjamin concibe la naturaleza marcada por la transitoriedad, la alegoría significa en tanto que en ella retornarían esos significados originarios, que estaban en la naturaleza en un principio y que van transcurriendo en el movimiento histórico. La tarea de la crítica filosófica de las alegorías se centraría pues para Benjamin en una especie de rememoración –en una exótica reinterpretación de la anamnesis platónica y la literatura de Proust¹¹– de esos significados originarios para hacerlos de nuevo presentes. En *El origen del drama barroco alemán* leemos: “Aquí está el enfoque de la alegoría. No es ningún acontecimiento natural, cuando el príncipe cae, sino un acontecimiento de la prehistoria. Está designado en la naturaleza de igual modo que la caída del árbol. Se ponen en relación un acontecimiento histórico totalmente determinado y una determinada categoría prehistórica.” (Theodor W. Adorno Archiv 1992: 60) Para Benjamin la función de la interpretación de alegorías es descubrir en

9 Tanto Benjamin como Adorno reaccionan a las teorías estéticas articuladas desde las posiciones filosóficas más dispares. La estética neokantiana, la heredera del romanticismo o la estética basada en la vivencia de Dilthey son algunas concepciones de las que, implícita o explícitamente, quieren distanciarse.

10 El esfuerzo filosófico común se refleja, en el caso de Benjamin, hasta el inacabado proyecto de *La obra de los pasajes*, como señala Buck-Morss: “Es posible afirmar que la publicación de la obra de los pasajes ofrece pruebas adicionales sobre el modo estrecho en que [Benjamin y Adorno] trabajaron en común en ese proyecto tan amplio.” Buck-Morss (2000: 218)

11 Sobre la relación de esta rememoración con la memoria involuntaria de Proust: Detlev Schöttker (2000)

ellas esos significados originales que ya estaban en la prehistoria, que se pierden en el transcurso del tiempo histórico, pero que retornan en la imagen alegórica que pone en relación la historia y “una determinada categoría prehistórica”. Por ejemplo, cuando se interpreta la imagen alegórica de la “caída del príncipe” recurriendo a la categoría prehistórica de la caída del árbol. “Era grande el tesoro de imágenes que estaba a disposición de los autores para una disolución instantánea de los conflictos histórico-éticos en demostraciones de la historianatural.” (Benjamin 1996: 269)

No obstante, eso implica para Adorno que la interpretación de las alegorías en Benjamin no es suficientemente dialéctica puesto que recurre en último término a unos “significados originarios”, olvidados en el transcurso histórico, pero recuperables para Benjamin en su originalidad en la interpretación de alegorías en tanto que se descubre en ellas esas categorías prehistóricas. Para Adorno no hay ninguna ontología, ningún significado originario: ni tan siquiera una naturaleza concebida dialécticamente como es el caso de Benjamin que pueda reaparecer en la alegoría como significado originario. No hay ningún fenómeno prehistórico fundamental que se olvide en la dialéctica histórica y pueda retornar al ser reactualizado o rememorado por el arte en tanto que fenómeno originario. La naturaleza o los significados son en cambio para Adorno dialécticos desde el principio, o mejor, para él no hay principio en sentido categórico. La clave de la objeción de Adorno a Benjamin es que, si bien una de las genialidades de su filosofía es reconocer a partir de la alegoría barroca la naturaleza transitoria, no es consecuente cuando afirma que esta naturaleza retorna inmutable en lo alegórico, “como retorna lo literal”, precisamente porque no hay nada que se pueda mantener al margen de la caducidad de todo lo que nace. Adorno interpreta así la concepción de la prehistoria como transitoriedad que reaparece en la alegoría, en lo que es su intento de ir con Benjamin más allá de Benjamin:

La prehistoria está absolutamente presente como transitoriedad. Ella está absolutamente presente bajo el signo de ‘significado’. El término significado quiere decir que los momentos de naturaleza e historia no se identifican uno con otro, sino que al mismo tiempo se dispersan y se entrelazan, de modo que lo natural entra en escena como signo de la historia y la historia, allí donde se da como más histórica, como signo de la naturaleza. (Adorno 1997: 360)

Lo histórico se cifra en la expresión alegórica y esa naturaleza alegórica se hace histórica en cuanto significa. La naturaleza originaria, la prehistoria es transitoria, pero eso no significa para Adorno que retorne cifrada en el arte como su significado, sino que la única naturaleza, la única ontología que expresa la alegoría es la del significado histórico de la forma estética. El significado surge de la relación entre naturaleza e historia en torno a cada forma estética concreta: ha de construirse en esa dialéctica entre los extremos naturaleza e historia o cifra y significado. Y precisamente ese movimiento contradictorio entre los extremos naturaleza e historia –y no la reducción de la historia a la naturaleza– es el que permite construir el sentido o disolver los sinsentidos en una crítica filosófica del arte.

Salida del filosofar arcaico gracias a las “conversaciones históricas”

Esta crítica de Adorno a Benjamin a propósito del retorno de significados originarios en la alegoría y el esfuerzo que implica para dialectizar la naturaleza en

ella, es proseguida en otro contexto que se puede seguir en la famosa carta que Adorno escribe a Benjamin en Hornberg del 2 al 5 de agosto de 1935, casi tres años después de su conferencia sobre “La idea de historianatural”. Aunque la discusión contenida en la *Carta-Hornberg* se refiere a la *Exposé* para *La obra de los pasajes*, y tiene lugar tres años después de su conferencia sobre “La idea de historianatural”, la problemática que Adorno aborda puede entenderse como continuación de lo que empieza pensar con Benjamin en “La idea de historianatural”: la cuestión de la insuficiente dialectización de la naturaleza en la alegoría, que se expresa a propósito de la *Exposé* para *La obra de los pasajes* en la polémica entre las imágenes arcaicas o dialécticas. Imágenes arcaicas son aquellas en las que la naturaleza y con ella la concepción del arte como alegoría, todavía no está suficientemente dialectizada. Aunque la naturaleza se concibe dialécticamente, la alegoría significa en tanto que en ella retorna un significado originario. Las imágenes dialécticas habrían de lograr construir en significado en esa dialéctica contradictoria e inmanente de naturaleza e historia que expresaba la historianatural.

En la carta-Hornberg, Adorno hace un extenso comentario a la *Exposé* de 1935 del proyecto de *La obra de los pasajes* que Benjamin está preparando para publicar en la *Revista para la investigación social*. Benjamin empezó a concebir esa *Exposé* en marzo de 1934 (Benjamin: 1982: 1206) aunque el Proyecto de *La obra de los Pasajes* puede retrotraerse a la estancia en París de Benjamin de abril a octubre de 1927 y durante febrero y marzo de 1929 (Benjamin 1982: 1081). Benjamin leyó a Horkheimer y Adorno ese primer proyecto de los pasajes titulado *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* en las diversas “llamadas por Benjamin conversaciones históricas [...] que condujeron al final de esta época – al final de un filosofar despreocupadamente arcaico, preso en la naturaleza” (Benjamin 1982: 1082) en las conversaciones que los tres mantuvieron en Frankfurt y Königstein en septiembre u octubre de 1929 (Benjamin 1982: 1082). Esa salida del filosofar arcaico no se produce de golpe, sino que, como ya se ha señalado, es un proceso largo y complejo que dura decenios y que Adorno y Benjamin hacen en común con las diferencias que cada pensador aporta desde su peculiaridad¹². Desde esas conversaciones históricas de 1929 hasta su exilio en París en 1933, Benjamin no consigue trabajar intensamente en *La obra de los pasajes*. Las razones de esta postergación son, además de las dificultades que trajo consigo el siniestro momento histórico, el hecho de que Benjamin, para abandonar ese “filosofar despreocupadamente arcaico, preso en la naturaleza” decide estudiar, influido por Horkheimer y Brecht, el materialismo histórico. “De hecho la interrupción temporal del trabajo sobre los pasajes estuvo determinada por la aporía teórica que apenas resuena en las cartas de esta época en relación con los *Pasajes*: la necesidad sentida por Benjamin de concebir el trabajo frente a las exigencias del materialismo histórico.” (Benjamin 1982: 1082) Esa necesidad de hacer frente a las exigencias del materialismo histórico ha de contribuir – así lo cree Benjamin – a la

12 En el caso de Adorno, es un testimonio ejemplar del modo en que “esa salida del filosofar arcaico” también tiene lugar en su propio pensamiento, en la revisión de su escrito de habilitación *Konstruktion des Ästhetischen in Kierkegaards Philosophie* (1931) que se publicó en 1933 con modificaciones esenciales por lo que respecta a la dialéctica de la naturaleza y el mito como *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Lo mismo sucede en el caso de Benjamin el cambio de perspectiva que éste hace desde *Enbahnstraße* (1928) a *Berliner Kindheit um 1900* (1932-1938). Leemos en una carta de Adorno a Kracauer de 21.11.1932: “Benjamin estuvo aquí. Me leyó mucho del nuevo libro *Infancia en Berlín hacia 1900*. Me parece maravilloso y totalmente nuevo; también un gran progreso frente a *Calle de dirección única* en tanto que ahí, la mitología arcaica es liquidada realmente y lo mítico sólo es buscado en lo más actual – ‘Moderno’ en cada caso–. Estoy seguro de que a ti te va a producir también una gran impresión.” (Adorno Kracauer 2008: 293)

dialectización de ese resto de naturaleza en algunas imágenes que Adorno llama en la carta Hornberg “imágenes míticas o arcaicas.” (Theodor W. Adorno-Archiv 1995: 55)

Pero, en la carta Hornberg, Adorno le critica a Benjamin que es precisamente esta introducción de elementos del materialismo histórico más ortodoxo, la que provoca que las que habían de ser imágenes dialécticas en la *Exposé*, sean todavía imágenes arcaicas. Ese resto de arcaísmo es lo que permite compararlas con la tesis del retorno del significado originario en concepto de alegoría en *El origen del drama barroco alemán* que Adorno ya exponía en “La idea de historianatural”. Intentaré clarificar a continuación por qué algunas imágenes de la *Exposé* siguen siendo para Adorno imágenes arcaicas¹³ y de qué modo la crítica de Adorno ha de entenderse como intento de pensar con Benjamin el modo en que esas imágenes pueden concebirse desde una dialéctica concreta de naturaleza e historia.

Imágenes arcaicas, sueño de la conciencia colectiva y sociedad sin clases

El objetivo de *La obra de los pasajes* es construir la “[...] Prehistoria del siglo XIX, imagen dialéctica, configuración de mito y modernidad” (Benjamin-Adorno 1994: 138-154), es decir, construir la imagen dialéctica del siglo XIX a través de la relación entre mito y modernidad. La relación entre mito y modernidad que expresa la imagen dialéctica¹⁴ da cuenta, aunque evidentemente en otra terminología, de la relación entre historia y naturaleza que se expresaba en la alegoría barroca. “Cuando a Benjamin se le ocurrió *La obra de los pasajes*, esto le sucedió conscientemente sin duda alguna para que las técnicas alegóricas obtuvieran una nueva vida. Las imágenes dialécticas son una forma moderna del proceder emblemático.” (Buck-Morss 2000: 210) La sustitución del término ‘naturaleza’ por ‘mito’, así como el de ‘historia’ por ‘modernidad’ expresa ya una dialectización de lo natural que solo existe en la figura del mito, mediada histórica y culturalmente; y una concepción más concreta de la historia que ya no se concibe como historia en general sino como una época histórica concreta, en este caso, el París del siglo XIX¹⁵.

La crítica de Adorno al arcaísmo con que Benjamin concibe todavía en la *Exposé* de 1935 las imágenes dialécticas se articula en varios niveles, uno de ellos es el acercamiento del Benjamin de la *Exposé* en su concepción de la relación de la modernidad con el mito de las ideas de arquetipo e inconsciente colectivo del psicoanálisis de Carl Gustav Jung. Un acercamiento que actualiza a su vez su tesis del retorno de la naturaleza originaria en la alegoría barroca. Las objeciones de Adorno quedan condensadas en su interpretación de una frase que Benjamin utiliza como lema para abrir el segundo fragmento de la *Exposé*:

Déjeme usted para empezar tomar el lema en la página 3: “Cada época sueña la siguiente”, en tanto que me parece un instrumento importante porque alrededor de

13 Textos básicos para seguir esta polémica y de los que me he servido en este trabajo son los tres excelentes trabajos de Rolf Tiedemann (1973, 1983 y 2011). Una interpretación actual de la polémica que va en otra dirección puede leerse en Sami Kathib (2012)

14 Un texto interesante en relación a la compleja y polémica idea de imagen dialéctica en Benjamin y Adorno es: Ansgar Hillach (2000)

15 “Finalmente, en la medida en que Benjamin presenta el fetichismo de la mercancía como fósil, crea él mismo tal emblema. Desde la historia, la imagen de la naturaleza paralizada es la cifra de aquello de lo que la historia se ha convertido. Una significación parecida fue leída por los poetas alegóricos en el emblema de la calavera humana.” (Buck-Morss 2000: 201)

la frase cristalizan cada uno de los motivos de la teoría de la imagen dialéctica que me parecen que han de someterse fundamentalmente a la crítica y ello, en tanto que *adialécticos*; de modo que con la eliminación de la frase se podría lograr una depuración de la teoría. (Benjamin-Adorno 1994: 139)

El texto en concreto de la *Exposé* a que se refiere Adorno es:

A la forma del nuevo medio de producción, que al principio todavía es dominada por la del viejo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se compenetra con lo viejo. Esas imágenes son imágenes del deseo, y el colectivo busca en ellas tanto superar, como también clarificar, tanto lo inacabado del producto social como las carencias del orden de producción social. Además, se pone de relieve en estas imágenes del deseo la pretensión enfática de distinguirse de lo anticuado – pero eso quiere decir: de lo recientemente trascendido. Esas tendencias remiten a la fantasía de las imágenes, que recibió de lo nuevo su impulso, a lo pre-trascendido. En el sueño, en el que surge en imágenes ante los ojos de cada época la que le sigue, aparece la última desposada con elementos de la prehistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen en compenetración con lo nuevo la utopía, que deja su huella en las miles de configuraciones de la vida, desde los edificios que perduran hasta las modas efímeras. (Benjamin 1982: V.2.: 1239)

Adorno pone de relieve el arcaísmo con que todavía estaría concebida esta supuesta imagen dialéctica mostrándole a Benjamin la sospechosa relación que esta imagen tiene con la conciencia colectiva y los arquetipos de C. G. Jung. Este aspecto permite conectar con la crítica a la alegoría como retorno de los significados originarios abordada en los fragmentos anteriores. El hecho de que cada época sueñe la siguiente implica para Adorno la concepción de las imágenes dialécticas como contenido del sueño. Este contenido del sueño es concebido por Benjamin de un modo que, según Adorno, está demasiado cerca de los arquetipos de C. G. Jung. Lo que, tanto en el psicoanálisis de Jung como en el Benjamin de esta *Exposé*, permite dar sentido a los sueños, son esos arquetipos originarios que hacen aparecer el fetichismo de la mercancía en tanto que alegoría del siglo XIX en la conciencia colectiva como un retorno de la sociedad sin clases que Benjamin data en la prehistoria. La sociedad sin clases en tanto que producto del sueño de esta conciencia colectiva está relacionada con elementos de la prehistoria, la sociedad sin clases se concebiría como una especie de arquetipo de la prehistoria, de la naturaleza, que reaparece en “la forma del nuevo medio de producción”. De modo similar al modo en que en la alegoría la caída histórica del príncipe se relacionaba con la caída del árbol en tanto que significado originario, al concebir la sociedad sin clases según el modelo de la prehistoria queda ésta desdialéctizada, pues no sería una sociedad nueva sino un retorno de una supuesta naturaleza originaria. Para Adorno no puede tratarse en las imágenes dialécticas de un mero retorno histórico de arquetipos o fenómenos prehistóricos. Adorno escribe a propósito de la relación entre alegoría barroca y forma mercancía en el XIX:

Mercancía es por un lado lo extrañado, en lo que muere el valor de uso; por otro lado, lo que sobrevive, lo que al convertirse en extraño supera la inmediatez. En las mercancías, no inmediatas para los hombres, tenemos la promesa de inmortalidad y–llevando un poco más allá la relación establecida por usted mismo con el libro sobre

el barroco – el fetiche es para el siglo XIX una última imagen traicionera como sólo lo fue la calavera (Benjamin-Adorno 1994: 142-143)

Más allá de eso, Adorno reprocha a Benjamin que concebir las épocas históricas como soñando implica una subjetivación en la consciencia colectiva que sueña, de ese momento de realidad objetiva que expresa la forma mercancía. Esto implicaría un retroceso por detrás de la concepción de la alegoría como expresión objetiva de contenidos históricos en *El origen del drama barroco alemán*:

Si el desencantamiento de la imagen dialéctica la psicologiza como ‘sueño’, cae precisamente por ello en la psicología burguesa. Ya que, ¿quién es el sujeto del sueño? En el siglo XIX ciertamente sólo el individuo y a partir de sus sueños no pueden leerse inmediatamente como copia ni el carácter de fetiche ni sus monumentos. Por ello se recurre entonces al concepto de conciencia colectiva, que me temo que, en esta versión actual, no se deja distinguir de la conciencia colectiva de Jung. (Benjamin-Adorno 1994: 141)¹⁶

Adorno advierte que la creación del concepto de conciencia colectiva en que existirían esas imágenes en el caso concreto de Benjamin y de Jung, es de nuevo un resto de arcaísmo: la creencia en un colectivo que sueña esas imágenes en que lo nuevo se entremezcla con lo prehistórico. Frente a esta concepción de Benjamin de la imagen dialéctica como sueño en que la conciencia colectiva soñaría la época siguiente como una mezcla de novedad y prehistoria en la sociedad sin clases, Adorno advierte que las imágenes dialécticas han de concebirse como expresión, de acuerdo con el modelo de alegoría, propuesto por el propio Benjamin.

Más allá de las imágenes arcaicas

Adorno ya señalaba en “La idea de historianatural” el camino para solucionar el problema del retorno de la naturaleza en las alegorías. Camino que permitiría pasar de las imágenes arcaicas a las imágenes dialécticas, es decir, eliminar ese resto de arcaísmo todavía contenido el concepto benjaminiano de alegoría y las imágenes arcaicas de la *Exposé*: “No puede tratarse simplemente de que en la historia siempre retornen motivos prehistóricos, sino que la prehistoria misma como transitoriedad, tiene en sí el motivo de la historia.” (Adorno 1997: 360) Para Adorno no puede haber ninguna naturaleza arcaica con un sentido se pierda históricamente y se mantenga no obstante en la consciencia colectiva para retornar en las alegorías o en la imagen utópica de una sociedad sin clases. Adorno compara ese retorno de la naturaleza en la alegoría con el valor de uso de la mercancía en la tradición de la filosofía materialista. Adorno concibe el valor de uso como otra concepción de naturaleza arcaica en la tradición del materialismo histórico¹⁷. Adorno no acepta el valor de uso de la mercancía

16 Sobre la relación de alegoría y fetiche en Benjamin. Jochen Hörisch (1998).

17 Esa acepción adialéctica del valor de uso que Adorno no puede aceptar sería a su vez la que uniría las concepciones de Benjamin y Bertolt Brecht. Adorno le escribe a Benjamin en una carta del 6.11.1934: “Espero no merecer un ataque poco equitativo si reconozco que el complejo controvertido actual está en relación con la figura Brecht y el crédito que usted le da; y que, con ello, el complejo afecta a preguntas de principio fundamentales de la dialéctica materialista como el concepto de valor de uso, cuya posición central yo hoy, tan poco como ayer, no puedo conceder.” (Adorno-Benjamin 1994: 73) Los dos amigos habían interrumpido la correspondencia debido a estas diferencias en la interpretación del materialismo y el acercamiento de Benjamin a Brecht desde el 24.05.1934.

por la misma razón que no cree en los arquetipos de Jung; puesto que, para él, toda naturaleza, toda prehistoria contiene en forma cifrada e inmanente el momento de la historia en sí, en tanto que transitoria y efímera. Radicalizando la formulación de Adorno: no hay ninguna naturaleza ni valor de uso en sí, sino que lo único inmediato a toda naturaleza es que ya se haya extrañado de sí, dicho con Kafka, esté deformada. En tanto que transitoria y caduca, la naturaleza contiene inmanentemente el momento de la historia, del devenir lo otro de sí misma. Y por ello no puede reaparecer como sueño de la sociedad sin clases en el inconsciente colectivo, ni como la creencia en un valor de uso de la mercancía que pueda concebirse independiente y separadamente de su carácter de fetiche: no hay valor de uso de la mercancía en sí porque el uso de la mercancía ya expresa un valor. En la Carta-Hornberg encontramos de nuevo la objeción ampliada y concretada en referencia a la *Exposé* de *La obra sobre los pasajes*:

Déjeme usted intentar formular otra vez la objeción, exactamente la misma, desde el otro extremo. En el sentido de la concepción inmanente de la imagen dialéctica (que yo, para nombrarla con la palabra positiva, contrastaría con su anterior concepto de modelo) construye usted la relación entre lo viejo y lo más nuevo, que ya era central en el primer proyecto, como una relación utópica a la sociedad sin clases. Con ello, lo arcaico se convierte en un añadido complementario en lugar de ser propiamente él mismo “lo más nuevo”; es decir, está des-dialectizado. Al mismo tiempo, e igual de adialécticamente, se retrotrae la imagen sin clases al mito en lugar de, en la medida en que es derivado del *ἀρχή*, concebirla verdaderamente como fantasmagoría del infierno (Adorno-Benjamin 1994: 140-141)

El hecho de que las imágenes en Benjamin adquieran en este caso sentido desde el lado opuesto, es decir, ya no desde el retorno del pasado en significados originarios, como en *El origen del drama barroco alemán*, sino desde el futuro utópico de la sociedad sin clases, tampoco las hace dialécticas. Pues la sociedad sin clases concebida como retorno de la prehistoria en el sueño del colectivo sigue siendo una imagen arcaica.

La contradicción de mito e historia

Adorno expone en la parte final de su conferencia las características de su concepción de la historianatural en lo que es una propuesta de corrección de lo criticado a Benjamin. La estructura y relaciones de lo histórico y lo natural en esta idea no se dejan pensar desde la noción de una naturaleza originaria que retorna en la forma estética. La relación entre naturaleza e historia es discontinua. La historianatural concibe esa discontinuidad como propia y no intenta ya, ni traducirla a conciencia, ni disolverla en una síntesis superior y menos afirmar que es la característica propia del ser. La naturaleza y la historia han de concebirse en su oposición y contradictoriedad; se ha de permanecer en la contradicción de lo histórico como natural y lo natural como histórico, sin intentar su reconciliación o síntesis superior. Pues nada asegura que esta oposición produzca sentidos. Cuando se toman lo natural y lo histórico en su oposición:

En ello se muestra, que lo mítico-arcaico que está a la base del mismo, esto supuestamente sustancial que persevera en el mito, no está a la base de esa manera tan estática, sino que en todos los grandes mitos, así como en todas las imágenes míticas [...] está ya trazado el momento de la dinámica histórica, y por cierto en forma dialéctica de modo que los hechos míticos fundamentales son ellos mismos

contradictorios y se mueven contradictoriamente (recuérdese el fenómeno de la ambivalencia, del sentido contrario (*Gegensinn*) de las palabras originarias). El mito de Cronos es un ejemplo de ellos, en tanto que la fuerza creadora externa del dios es liberada al mismo tiempo que él devora a sus propias creaciones, a sus hijos. (Adorno 1997: 363) ¹⁸

Es por ello por lo que sentido contrario no es algo que venga de fuera, sino que es inherente a la ambivalencia ínsita en las palabras originarias. Ese momento ambivalente del lenguaje es el que introduce la dialéctica en la naturaleza, en el mito, en lo arcaico. Y el sentido contrario de las palabras míticas, su ambivalencia, es el que permite lo histórico que sólo se da en tanto que oposición a lo natural: de ahí la historianatural. Para concebir esta contradicción y ambivalencia entre naturaleza e historia, Adorno recurre esta vez a la concepción del lenguaje en el psicoanálisis de Sigmund Freud y la nueva relación que éste permite establecer entre naturaleza y significado:

Recuerdo en el ámbito de la investigación que en el psicoanálisis esta antítesis [entre naturaleza e historia] está dada en toda su claridad: en la diferencia entre los símbolos *arcaicos*, a los que no se une ninguna asociación, y los símbolos intrasubjetivos, dinámicos, intrahistóricos, que se dejan eliminar todos y pueden transformarse en actualidad psíquica, en saber actual. Ahora es la tarea de la filosofía de la historia trabajar estos dos momentos, concretarlos y oponerlos uno a otro y, donde y cuando esta antítesis sea explícita, habrá una posibilidad de alcanzar la construcción de la historianatural. (Adorno 1997: 367)

Frente a la comparación crítica de las imágenes arcaicas de la *Exposé* de Benjamin a los arquetipos de Jung, Adorno se pone aquí de parte del psicoanálisis freudiano a la hora de construir la relación entre naturaleza e historia, entre arcaico y actual. La polémica sobre las imágenes arcaicas o dialécticas que sostienen Benjamin y Adorno tiene muchas afinidades con las diferencias en la concepción del psicoanálisis – en el que también es central el concepto de interpretación – de Jung y Freud. Adorno es explícito a este respecto en la carta a Benjamin de 5.12.1934 en la que aborda la problemática de lo arcaico o dialéctico de las imágenes:

[...] aquí está límite entre las imágenes arcaicas y dialécticas o, como formulé yo una vez contra Brecht, una teoría materialista de las ideas. Y me parece muy probable que se pueda encontrar un vehículo en la contraposición de *Freud* y Jung, que no sabe nada de nuestras preguntas, pero que pone a Jung en una prueba de resistencia nominalista, de la que se necesita para ganar el acceso a la prehistoria *del siglo XIX*. En estrecha relación con ello, es decir, con el carácter dialéctico de esas imágenes me parece que concuerda que ellas no pueden ser interpretadas como ‘psíquicas’ en sentido inmanente sino como objetivas. Si veo correctamente la constelación de los conceptos, precisamente la crítica individualista pero dialéctica de Freud ayudará a romper con el arcaísmo de esa gente, pero entonces también, y dialécticamente, a superar el punto de partida inmanente del propio Freud. (Adorno-Benjamin: 1994: 84)

18 El concepto de *Gegensinn* es una alusión directa al artículo de 1910 de Sigmund Freud “Über den Gegensinn der Urworte”, en que Freud clarifica la problemática de la contradicción en la *Traumdeutung* con ayuda de la investigación sobre el lenguaje de K. Abel. Abel descubre que en el lenguaje egipcio incluso anterior a los jeroglíficos hay bastantes palabras que tienen un significado y su contrario en ellas mismas, como unidad inmanente. Los jeroglíficos están en relación directa con las alegorías y la historianatural.

La superación crítica del arcaísmo de Jung mediante el nominalismo del psicoanálisis freudiano permitirá a Adorno eliminar los arquetipos de Jung o los significados originarios de Benjamin en tanto que para Freud no existen estas imágenes arcaicas, sino que éstas sólo existen actualizadas en la psique de los individuos, “en tanto que actualidad psíquica”. Al mismo tiempo, y más allá de Freud en este sentido, estas imágenes no son meramente psíquicas – y aquí se supera el “punto de partida inmanente del propio Freud” –, sino objetivas, aunque a la vez no-arcaicas como en Jung sino producidas históricamente. Queda pendiente de investigación el modo en que esta corrección entre psicoanálisis entre Freud y Jung solidifica en la concepción de las imágenes dialécticas en la obra posterior de Benjamin y Adorno. “Sobre algunos motivos en Baudelaire” y “Odiseo: o mito e ilustración” son los textos que habrían de ser interpretados a partir de lo mostrado en este artículo para comprobar si, efectivamente, ambos pensadores hacen concretamente dialéctico el resto de arcaísmo en las imágenes.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1997. “Die Idee der Naturgeschichte”, en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*: Suhrkamp.
- Adorno, Th. / W. Benjamin, W. 1994. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Th. / W. Kracauer, S. 2008. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1996. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1982. *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Band V.1 y V.2, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buck-Morss, S. 2000. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gadamer, H.G., 1996. *Verdad y método I*, Salamanca: Sígueme.
- Hörisch, J. 1998. “Symbol, Allegorie, Fetisch – Marx mit Benjamin und Goethe”, en: Gérard Raulet/Uwe Steiner, *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, Bern: Peter Lang.
- Hillach, A. 2000 “Dialektisches Bild”, en: Wizisla, Erdmut / Opiz, Michael (Hrsg.), *Benjamins Begriffe, Band 1*, Herausgegeben von Michael Opitz und Ermut Wizisla, Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 186-230.
- Jauß, H.R. 1980. “Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (am Beispiel von Baudelaires zweitem Spleen-Gedicht)”, en: *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, p. 228-271.
- Kathib, S. 2012. “Walter Benjamins trans-materialistischer Materialismus. Ein Postkriptum zur Adorno-Benjamin-Debatte der 1930er Jahre”, en: Duttlinger, Carolin, *Walter Benjamin anthropologisches Denken*, Freiburg - Berlin – Wien.
- Lukács, G. 1994. *Die Theorie des Romans*. München: dtv.
- Menke, B. 2010. *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld: transcript
- 2006. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en: Lindner, Burkhardt (Hrsg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt am Main: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Steinhagen, H. 1979. “Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie”, en: Walter

- Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: Metzler.
- Schöttker, D. 2000. "Erinnern", en: *Benjamins Begriffe, Band 1*, Herausgegeben von Michael Opitz und Ermut Wizisla, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno Archiv (Hrsg.). 1992. *Frankfurter Adorno Blätter IV*, München: text + Kritik
- Tiedemann, R. 2011. *Adorno und Benjamin noch einmal. Erinnerungen, Begleitworte, Polemiken*, München: text & kritik
- 1983. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- 1973. *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.