

# Whirlpool

Theodor Adorno ante el problema de los nuevos materiales estéticos en el arte contemporáneo<sup>1</sup>

Lic. Manuel Molina

## El desmoronamiento de los materiales modernos

Theodor Adorno comienza a construir su proyecto estético a partir del principio filosófico heredado de Hegel de que el sujeto debe perderse en el interior del objeto. Este mandato epistemológico y político a la vez implicaba en materia de arte el análisis inmanente de obras particulares. Embarcado en esta tarea, Adorno elabora el concepto de material estético tempranamente con un sentido principalmente musicológico, ya desde el artículo "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" de 1938 sobre la sinfonía radiofónica y el jazz en los Estados Unidos, hasta *Filosofía de la nueva música* sobre Stravinski y Schönberg que comienza a escribir en 1941 y publica en 1948. En estos años Adorno entra en contacto con las incursiones musicales de Schönberg y su círculo en la desintegración dialéctica del sistema tonal, experiencia que le permite construir desde la base una noción de material musical como un cúmulo histórico y conflictivo de propiedades de los sonidos y de sus relaciones entre ellos. Incluso las características sonoras y la escucha misma, que son corrientemente entendidas como fenómenos físicos, son ya entendidas por Adorno como no naturales, esto es, que han sido generadas históricamente en distintos estadios del desarrollo del material musical (Dalhaus, 1974). Estas reflexiones dedicadas al material musical no se tratan sólo de un privilegio cuantitativo de éste por sobre los otros materiales artísticos, sino también de una centralidad filosófica que se expone claramente en *Teoría Estética*, donde Adorno extrae de la música, que es el arte de las tensiones del tiempo por excelencia, el concepto general de la obra de arte auténtica como proceso dialéctico (1970c[3], p.251). Sin embargo, aquí dedica sus mayores esfuerzos en elaborar una teoría general de la obra de arte que incluya a los materiales de las diversas artes y sus problemáticas transversales. La situación de crisis de la obra de arte moderna y de todas las categorías estéticas que la orbitan, causada por los movimientos de vanguardia, constituye una de esas problemáticas comunes y fundamentales a todas las disciplinas artísticas. Y Adorno se propone hacer ingresar esta situación crítica del arte posvanguardista en la forma y el contenido de su proyecto estético.

Según sus propios planes, Adorno introduciría en *Teoría Estética* las reflexiones sobre los materiales estéticos en el capítulo 2 que llamaría "Situación". Allí efectivamente aborda el concepto de material en el momento de su caída, esto es, practicando en el interior de la categoría la misma apertura que hizo la vanguardia histórica sobre el recorte moderno de los materiales nobles del arte. Para Adorno junto con el concepto mismo de arte, esto es, con la crisis de la apariencia, el material estético también ha perdido su certeza y su límite estable. La ampliación irrestricta del repertorio de lo que puede usar un artista para hacer obras de arte, según la cuál la sociedad en su ancho y la historia en su largo se disponen como elementos utilizables para el juego estético, es entendida por Adorno como „Zerfall der

---

<sup>1</sup> Versión modificada de la ponencia "Los materiales del arte y su dispersión" leída en el I Congreso de Estética, organizado por el Instituto de Investigación en Teoría del Arte y Estética, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2015.

Materialen" (1970c, p.31), traducido por Cabot como "desmoronamiento de los materiales".<sup>2</sup> Así, antes de definir el concepto de material Adorno lo aborda como un fenómeno en movimiento de descomposición y lo ubica yuxtapuesto a dos subcapítulos, que como coordenadas clave dentro del libro y fuera de él dan cuenta de la posición objetiva del arte respecto de la sociedad administrada: el primer capítulo trata sobre la *desartización* del arte que tiene lugar en el licuado entre arte autónomo y vida cotidiana producida por la industria cultural, pero también entre la cultura industrializada y el arte culto; y el segundo capítulo, trata acerca del carácter expresivo del arte respecto de la miseria política del mundo. Adorno está aquí pensando simétricamente en "la era del horror", es decir en el fascismo europeo, como la otra mitad del capitalismo avanzado norteamericano (Adorno, 1970c[2], p.36). La expresión de este horror aparece como un componente lingüístico no comunicativo que emigró de la racionalidad conceptual a la racionalidad mimética, y que funciona en el seno de los materiales estéticos como un coeficiente de fricción de su integración inmanente, como una disonancia progresiva. De este modo, Adorno escenifica la coyuntura política de los materiales de la obra de arte vanguardista, configurada por un espacio extra-estético en el que la administración opresiva plaga y por un espacio intra-estético donde tintinea una promesa de felicidad quebrada. En la membrana entre ese exterior político reificado y ese interior estético desgarrado, los materiales de la tradición experimentan también su destrucción.

Esa membrana que protege la diferencia de la producción artística respecto de la producción industrial capitalista tuvo a lo largo de la modernidad dos puntos neurálgicos de intercambio con el ámbito de la vida corriente: situado en un extremo del proceso de producción estética se ubica el agujero por donde fueron ingresando ciertos materiales del mundo y fueron constituyéndose como los materiales nobles del arte; en el extremo opuesto está la apariencia estética, esto es, los materiales pero ya transformados, manipulados e integrados en la estructura autónoma de la obra de arte. Materiales estéticos y apariencia estética constituyen el *input* y el *output* del proceso de producción estética, porque en el estadio cero del trabajo de cada obra de arte el artista tiene que seleccionar los materiales con los que jugará, y en el estadio final todo el trabajo aplicado sobre los materiales se coagula sobre el objeto estético producido en la relación entre el todo y las partes (Cf. p.238). En la dialéctica histórica de materiales y apariencia, cada generación de materiales llega impresa con los problemas, procedimientos, conquistas y fracasos de las producciones anteriores. Así, el *output* de un momento se integra como sedimento histórico y colectivo en el *input* de la época siguiente. De acuerdo a este esquema dialéctico entre insumo/producto, podemos decir que las estrategias de las vanguardias apuntaron a ensanchar los dos boquetes de esta membrana haciendo que cualquier cosa del mundo extra-estético ingrese como un material estético y que cualquier cosa egrese de la producción artística con la apariencia de no ser una obra de arte sino

---

<sup>2</sup> Tomamos la traducción de Cabot. Las tres traducciones al español que se han hecho hasta el momento de la *Teoría Estética* divergen en la traducción del término. Anteriormente el concepto aparece en castellano como "desintegración de los materiales" (Taurus, Rianza, 1971) y "descomposición de los materiales" (Akal, Navarro Pérez, 2004). „Zerfall" coloquialmente se usa en alemán como ruina, hundimiento, caída, desintegración, derrumbamiento, descomposición o disgregación; y como verbo „zerfallen" significa arruinarse o desmoronarse. Todas las traducciones son correctas desde un punto de vista gramatical. Pero las dos primeras traducciones de „Zerfall" como "desintegración" (Rianza) y como "descomposición" (Navarro Pérez) remiten a la primera negación histórica del nexo vinculante de la obra de arte orgánica, al principio organizador que mantenía las partes reunidas y articuladas en la estructura estética. Ambas remiten al mismo principio estructurante común a todo el arte autónomo, que integra o compone los momentos en el todo unitario de lo bello. Esa dispersión de las partes, ya sea la liberación de los tonos de la dominante en música o de las formas y los colores del *trompe l'oeil* en la pintura, es localizable en las revueltas de la primera vanguardia histórica contra las distintas convenciones artísticas (Cf. Bürger, 1974). La tercera traducción como "desmoronamiento" (Cabot) acentúa el momento contemporáneo de la caída, el sentido del derrumbe del repertorio de los materiales nobles del arte y de la destrucción total de los límites de lo que puede ser tomado como insumo para el trabajo estético.

cualquier otro objeto cotidiano. Además de este ensanchamiento en el *input* y en el *output* estético, las vanguardias adelgazaron el proceso de trabajo entre uno y el otro, llegando a identificarlos bajo la célebre estrategia del *object trouvé* y del *ready-made*, en las que el insumo seleccionado es ya el producto terminado, sin transformación técnica alguna. Comprendiendo esto, Adorno no sólo introduce la categoría de material estético en el momento de su desmoronamiento, sino que también aborda a la de apariencia estética en el momento de su crisis. La crisis de ambas arrastra a la misma situación problemática al proceso artístico entero y a la estructura de oposiciones dialécticas de todas las categorías estéticas. Adorno, sin embargo, advierte sobre los riesgos de esta desdiferenciación multilateral entre las obras y el mundo, como observaba respecto del *happening*, porque cuando el arte se propone trabajar con cualquier trozo del mundo y aparentar ser cualquier trozo del mundo, primero que cae otra vez en la apariencia pero ya sin las contradicciones propias del trabajo mimético, y segundo que en vez de exportar sus potencias políticas a la vida dañada (como soñó el surrealismo y la segunda ola de neovanguardias), corren el riesgo de que la administración social ingrese *in toto* en el proceso estético y lo haga colapsar de reificación.

Pero la caída de los materiales no es un proceso unidireccional, sino que es en sí mismo un despliegue dialéctico. Adorno dice refiriéndose al proceso que queda cristalizado en las obras de arte, que "sus capas van saliendo peladas unas tras otra, de manera imprevisible en el instante de su aparición; ese cambio está determinado por su ley formal, que al salir a la luz se escinde; las obras se han vuelto transparentes y se endurecen, envejecen, enmudecen. Al final, su *despliegue* es lo mismo que su *desmoronamiento*" (1970c, [2] p.239).<sup>3</sup> Esta dialéctica entre despliegue y desmoronamiento que Adorno piensa aquí para todas las capas de tensiones de las obras de arte, entonces tiene que valer también para la dialéctica del material. Si el momento del despliegue de la armonía estética implica que la obra se desintegre en sus partes y se hunda en la disonancia, entonces sucede a la inversa que el desmoronamiento histórico de los materiales coincide con el proceso de su despliegue, en el sentido que la ley interna de su movimiento histórico incluía inmanentemente el momento de la caída. Pero, si el momento de su caída es parte de su movimiento, entonces esta caída no significa el fin del trabajo sobre los materiales o de la participación de éstos en el arte, sino el fin de un modo consagrado por el arte burgués de entender a y de trabajar con los materiales estéticos. Y a la vez, la disolución de aquellos materiales modernos implica en su mismo movimiento de desintegración vanguardista su reconfiguración en los nuevos materiales del arte contemporáneo.

### **El problema del origen en Benjamin**

Los materiales estéticos de la tradición, que se han ido configurando como tales a lo largo de la modernidad y de la historia del arte autónomo, si son históricos es porque han tenido un origen. En Adorno el problema del origen remite a su filosofía de la historia, inspirada en buena medida por la influencia de la de Benjamin. Éste formula sus ideas sobre el origen tempranamente en su crítica a la estética de Croce en el *Origen del drama barroco alemán*, a su vez retomando el concepto de fenómeno originario (*Urphänomen*) que Simmel analiza en Goethe: "En el origen no se hace referencia a ningún devenir de lo surgido, sino antes bien se alude al devenir y el perecer de lo surgiente. El origen está en el flujo del devenir como un remolino y arrastra en su ritmo el material de la génesis" (2012, p. 80). Aquí, del mismo modo en que Goethe intentaba articular en el ámbito de las ciencias naturales las corrientes materialistas aferradas a los hechos particulares y las corrientes racionalistas e idealistas aferradas a las leyes universales, Benjamin intenta articular en el ámbito de la filosofía de la

---

<sup>3</sup> El destacado en cursiva es mío.

historia el análisis de los elementos de la realidad histórica y la captación abstracta de las leyes generales del despliegue histórico. A través de la imagen del origen como un remolino en el medio de un curso de agua que ya tiene su trayecto, se traza la diferencia respecto de la idea judeo-cristiana de génesis como *creatio ex nihilo*, que podríamos imaginar como el agua que brota de una fuente o un manantial: "En el principio Dios creó los cielos y la tierra" (Génesis 1:1). De hecho, el Benjamin de los *Pasajes* observará retrospectivamente sobre el Benjamin del *Trauerspiel* que su idea de origen supone también "una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia" (2007, p.464). La metáfora natural del remolino para el origen aproxima la filosofía de la historia de Benjamin a una concepción marxista, en tanto los fenómenos originarios se producen en el choque sobre la corriente temporal de un elemento histórico particular y concreto con una ley general de movimiento, que implica la conexión sincrónica de ese elemento con sus predecesores y sus descendientes.<sup>4</sup>



[Fotografía de manu3lmo1na en Instagram, 2014]

Los remolinos se caracterizan por estar producidos por el encuentro de dos corrientes que se mueven en sentido contrario pero que chocan en un cierto punto de un curso de agua alrededor del cual comienzan a girar. Del mismo modo, un origen significa para Benjamin la suspensión del curso lineal de la historia, y la constelación simultánea de los extremos de lo pasado y lo futuro, y de lo general y lo particular en torno a una idea. Los remolinos internamente se mueven bajo una estructura hidrológica helicoidal, es decir que como una hélice giran sobre su propio eje a la vez que se desplazan a lo largo de ese mismo eje generando en torno suyo una fuerza centrípeta, que succiona hacia su interior los escombros que la corriente arrastra: los remolinos son la imagen perfecta de una dialéctica histórica en suspenso, sin síntesis, que traga y transforma el material del que están hechas. Los escombros que caen dentro del origen vienen de aquí y de allá, del pasado y del futuro, y allí queda "nada sin cambios".

---

<sup>4</sup> El propio Marx tuvo que vérselas en el apartado sobre "La llamada acumulación originaria" („Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation") de *El Capital* con el problema histórico del origen al momento de pensar la aparición del modo de producción capitalista. Allí rechaza la idea de génesis como una serie de causas anteriores y fundantes, y más bien entiende que el *modus operandi* del capitalismo ya anidaba subterráneamente en la estructura del sistema feudal, y que dentro de éste se pueden rastrear una serie de precondiciones simultáneas para la transición al modo de producción capitalista: "La estructura económica de la sociedad capitalista brotó de la estructura económica de la sociedad feudal. Al disolverse ésta, salieron a la superficie los elementos necesarios para la formación de aquélla." (Cf. Marx, 2012, pp.607-649).

La yuxtaposición de tiempos en el origen debe ser captada para Benjamin en la forma de construcción de la idea teórica, en su exposición filosófica bajo la lógica de la constelación. Es esta estructura interna dialéctica y centrípeta del remolino lo que conecta el problema del origen con la idea monadológica de verdad que tenía Benjamin: "La historia filosófica como la ciencia del origen es la forma que, a partir de los extremos alejados, de los aparentes excesos del desarrollo, permite que surja la configuración de la idea como la totalidad caracterizada por la posibilidad de una yuxtaposición cargada de sentido entre esos opuestos" (2012, p.81). Así en la combinación teórica de las manifestaciones individuales del *Trauerspiel* y los rasgos comunes del género que incluye a sus precursores y descendientes tiene lugar la construcción benjaminiana de la verdad histórica del *Trauerspiel*. La reunión de los momentos extremos del despliegue de un fenómeno implica la captación en una sola imagen de su transitoriedad constitutiva, de la totalidad del proceso histórico del origen. Esta idea constituyó la filosofía de la historia de Benjamin hasta el final de su vida: "Y ahora también tengo que vérmelas en el trabajo de los *Pasajes* con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso" (2007, p.464). Siguiendo con la metáfora hidrológica, en el origen se arremolinan a la vez la naciente de agua y su desembocadura, porque su despliegue implica el momento de su disolución en la misma corriente de agua histórica que le dio impulso.

Adorno recupera el concepto de origen de la filosofía de la historia de Benjamin para montar tanto su propia filosofía de la historia como su teoría estética de la obra de arte. En relación a su historia filosófica, él imagina aporéticamente el progreso histórico moderno como un proceso de desintegración en el que se arremolinan mito e ilustración, en tanto la "energía antitradicionalista se convierte en un torbellino devorador" (*Ibíd.* p.41).<sup>5</sup> En relación a la teoría estética, la concepción adorniana de origen, entendida como autenticidad o verdad histórica, también se separa de la idea de lo inicial que presupone el concepto de génesis. Adorno explicita en el excurso "Teorías sobre el origen del arte" (1970c[2], p.429), discutiendo con las ideas de Croce y de Hauser, que el arte llegó a ser en el marco de la Ilustración, y que no puede agotarse su concepto en la génesis prehistórica del arte.<sup>6</sup> Adorno coincide con Benjamin además en que la obra de arte auténtica funciona como un campo cercado en cuyo interior se cruzan fuerzas opuestas, que hacen girar en torno de su vórtice una serie de pares dicotómicos de categorías. El carácter representativo en miniatura del movimiento de la totalidad de los tiempos es lo que para ambos hace del origen (ya sea en la forma de un hecho histórico o una obra de arte) una mónada histórica, tal como la pensó Leibniz: "como un habitáculo sin puertas ni ventanas". Y para ambos la filosofía crítica debe incorporar esta estructura simultánea y centrípeta en su forma de construcción y exposición del pensamiento, ya sea bajo la forma textual de la constelación en Benjamin o de la parataxis

---

<sup>5</sup> De hecho el trabajo Kierkegaard está encabezado con una cita del *Descenso al Maelström* de Edgar Allan Poe (1841), el breve cuento donde se relata el hundimiento de un barco en el célebre remolino noruego conocido como Maelström: "el barco parecía suspendido como por arte de magia, en medio de su caída, hacia un embudo de gran circunferencia y profundidad prodigiosa, cuyas paredes, perfectamente lisas, hubieran podido creerse de ébano, a no ser por la asombrosa velocidad con que giraban y el lívido resplandor que despedían bajo los rayos de la luna que, desde el centro de aquella abertura circular entre las nubes... se derramaban en un diluvio gloriosamente áureo a lo largo de las negras paredes y se perdían en las más ocultas profundidades del abismo".

<sup>6</sup> La filosofía de la historia del arte de Adorno comparte con la de Benjamin la unidad de los extremos, cuando encuentra cumplida la máxima que Valery formuló hacia el final del arte moderno de "imitar minuciosamente lo indeterminado, lo que no es firme en las cosas" precisamente en la representación del movimiento de las pinturas rupestres paleolíticas (en "Teorías sobre el origen del arte", en 1970c [2], p.431).

en Adorno.<sup>7</sup> Esto garantiza que lo que ingresa en el origen y lo constituye como tal es transformado estructuralmente por el movimiento de la corriente histórica arremolinada: las circunstancias para lo hechos, los materiales estéticos para las obras de arte y las categorías para la teoría.

### **Dialéctica del material estético: el origen de los materiales contemporáneos**

Señala Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*: "el mar de lo nunca presentado en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera prometida. En vez de esto, el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes" (1970c [2], p.10). Aquí vemos que lo que distingue a la concepción adorniana de origen de la benjaminiana es que cada obra de arte y cada movimiento artístico auténtico produce en su seno un pequeño remolino de origen, que devora al material estético de su época y lo devuelve transformado, habiendo resuelto problemas heredados. Pero el material estético también es transformado negativa y progresivamente en la medida en que es devuelto a la comunidad de productores artísticos *cada vez más* cargado con nuevos problemas y nuevas tensiones que resolver. Tensiones que son estéticas, pero que subterráneamente son las mismas contradicciones que tensan el todo social. Esto significa para Adorno la posibilidad de que haya producciones artísticas más actuales que otras, en tanto sean capaces de reconocer y trabajar con los problemas irresueltos con los que en cada época arriban los materiales estéticos. La idea de un progreso negativo supone una linealidad histórica que se sostiene en ese *cada vez más* en relación al progreso del dominio de la racionalidad instrumental a lo largo de la historia universal. Pero también aparece en la historia particular del arte en el progreso de las tensiones estéticas, cuyo momento cumbre en las vanguardias históricas es a la vez su momento de implosión. Este momento, en tanto hundimiento y origen radical ilumina sobre el pasado el hecho de que los materiales estuvieron siempre en desmoronamiento, que cada producción artística implicaba volverse contra el material heredado, zambullirse en él, escucharlo y torcerlo. Este momento fue siempre un carácter de la producción artística moderna, que en las vanguardias es elevado a principio y sólo allí su estela hacia el pasado se vuelve retrospectivamente visible. La reflexión adorniana de esta crisis deja algunas líneas a partir de las cuales es posible examinar críticamente el mundo contemporáneo. No para restituir las categorías estéticas de la modernidad sin más, sino para volver a pensar la historicidad del arte contemporáneo: su *cómo ha llegado a ser*. Adorno pensaba la reflexión sobre los conceptos de un modo relacional, en el sentido de que cuando un punto de la trama se mueve cambia el croquis entero: "la estética no ha de lanzarse a la inútil caza de la esencia primordial del arte, sino que ha de pensar esos fenómenos en constelaciones históricas. Ninguna categoría individual aislada piensa la idea de arte" (p.467). La posibilidad de pensar el desmoronamiento de los materiales, no como su fin fáctico ni teórico, sino como el origen de una transformación interna a la vez que un reposicionamiento de esta categoría en el nuevo cielo de constelaciones contemporáneas, implica rastrear la configuración histórica de los circuitos de relaciones, dependencias y autonomías, participaciones y resistencias que el arte contemporáneo esconde con el mundo del capitalismo líquido.

Sabemos que una y otra vez los movimientos artísticos del siglo pasado se propusieron hacer volar por los aires el trabajo sobre algún tipo de material estético. Y en vez de eliminar este problema lo empujaron hacia el resurgimiento de nuevos materiales con los que trabajar. *Ergo*, con nuevos procedimientos, nuevos géneros y nuevas apariencias estéticas. Podemos

---

<sup>7</sup> Sobre el concepto de parataxis y sus implicancias epistemológicas y políticas cf. Molina, M: "Parataxis y expansión en Th. Adorno", en Revista Caja Muda. Córdoba, Agosto 2014.

comenzar a hipotetizar que la desintegración conjunta de todos los materiales nobles del arte ha dado lugar a la aparición de un repertorio profundamente entretejido de nuevos materiales, cuya historicidad inmanente incluye la odisea de los materiales modernos: su ascenso, su desarrollo, sus entrelazamientos y convergencias, y su desmoronamiento (Cf. Adorno, 1955, p.391 y 1970c[2], p.31). Siguiendo con los argumentos adornianos, cabe sospechar que todo ese proceso está sedimentado en cada uno de los materiales estéticos contemporáneos, como una capa de potencial y de resistencia, como una atadura concreta que reclama ser desplegada. Si el material estético contemporáneo está hecho del desmoronamiento y de las ruinas de los materiales modernos, por lo tanto su consistencia ya no es disciplinar, su recorte no coincide con la separación entre el mármol y el óleo, entre la bidimensión y la tridimensión, entre la imagen ilusoria y la composición geométrica, entre el *ready-made* y la performance, entre la apropiación y la instalación. La substancia del material estético contemporáneo está más próxima a ser un sistema de intersecciones entre disciplinas, soportes, técnicas y apariencias, relación que adquiere un croquis distinto cada vez. Así un performer, un videoartista, un instalacionista o un netartista trabajan compartiendo un estrato problemático que refiere a todos los materiales del pasado y del presente, trabajan allí con una red de mónadas históricas desgajadas y arremolinadas, hechas de fragmentos de todo el repertorio de materiales modernos. Esto se convierte en una rendija a través de la cual se pueda propinar una inyección crítica en el paradigma contemporáneo del "todo vale" y del arte "desmaterializado". Porque si existen nuevos géneros, con nuevos materiales de trabajo, entonces cabe esperar que junto con ellos existen exigencias históricas, y distintos niveles en los que lxs artistas están dialécticamente a la altura de esas exigencias. Para Adorno, el progreso artístico es el avance del trabajo de la técnica sobre las contradicciones sociales encarnadas en los materiales. Los problemas sociales que los materiales contemporáneos encarnan no son los mismos que los de la tradición, porque tampoco el todo social conserva ya la misma estructura que en el pasado. Tampoco es posible pensar universalmente en los materiales estéticos contemporáneos, sin considerar que la sociedad universal capitalista aparece con configuraciones específicas regionalmente. Nuestros materiales históricos, estéticos y teóricos zarpan hacia nosotrxs cargados de numerosos acertijos por resolver: ¿cómo aparecen hoy las sociedades tardo-capitalistas en los materiales estéticos? ¿qué tipo de configuración tiene el sistema de relaciones que conecta a los nuevos materiales contemporáneos? ¿qué estrategias de montaje formal debería imitar la teoría respecto de las obras de arte contemporáneas para sostener la crítica objetiva de la realidad?

Poe imaginaba en su relato sobre la caída del barco dentro del Maelström que se trataba de un único y gigante remolino, cuando en verdad en la naturaleza los remolinos se presentan casi siempre como un sistema de vórtices interconectados. Ejemplar de ello son los rápidos de Whirlpool a los pies de las cataratas del Niágara. Podríamos imaginar entonces un contracuento al de Poe titulado "El descenso a los Whirlpool" en el que los escombros de una flota de barcos son tragados simultáneamente ya no por uno, sino por múltiples remolinos.

## **Bibliografía**

**ADORNO**, Theodor W.

(1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

(1951) *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. Joaquín Chamorro Mielke, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (Madrid: Akal, 2006).

(1955) *Kulturkritik und Gesellschaft i. Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2008).

(1958) *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal, 2003).

(1962) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Gabriel Menéndez Torellas, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2011).

(1963) *Kulturkritik und Gesellschaft ii. Eingriffe. Stichworte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).

(1970a) *Musikalische Schriften iv* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales iv*. (Madrid: Akal, 2006).

(1970b) *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. (Madrid: Akal, 2005).

(1970c) *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (Gesameltte Schriften 7), (Frankfurt am Main).

[1] Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, *Teoría Estética* (Buenos Aires: Orbis, 1983);

[2] Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).

[3] Trad. de Mateu Cabot, *Teoría Estética* (Publicación digital, 2011).

(1971) *Die musikalischen Monografien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Antonio Gómez Schneekloth et al. *Monografías musicales. Wagner/Mahler/Berg*. (Madrid: Akal, 2008).

(1972) *Soziologische Schriften 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Agustín González Ruiz, *Escritos sociológicos 1* (Madrid: Akal, 2005)

(2009) *Ästhetik (1958/59)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Silvia Schwarzböck, *Estética (1958/59)* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).

(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Traducción de Vicente Gómez (Madrid: Akal).

(2011) *Philosophie und Soziologie (1960)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Mariana Dimópulos, *Filosofía y sociología (1960)* (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015).

#### **BENJAMIN, Walter**

(1982) *Das Passagen-Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

#### **BERMAN, Russell**

(1977-1978) *Adorno, marxism and art* (Telos 34). Trad. de M. Molina, *Adorno, marxismo y arte* (Córdoba, 2015).

#### **DALHAUS, Carl**

(1974) "Adornos Begriff des musikalischen Materials" en H. Eggebrecht (ed.), *Zur Terminologie der Musik des 20 Jahrhunderts* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974). Translate by Nicholas Walker, "Adorno's concept of musical material" en Jarvis (2007).

#### **MARX, Karl**

(1867) *Das Kapital* [Tomo I]. Trad. de Wenceslao Flores. *El Capital. Crítica de la economía política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012)