

La contemporaneidad de lo mítico y la mirada extrañada.

Sobre las lecturas de Proust de Theodor W. Adorno y Siegfried Kracauer

The Contemporaneity of the Mythical and the estranged Gaze. On the Commentaries on Proust of Theodor W. Adorno and Siegfried Kracauer

Miguel Vedda*

Resumo

A obra narrativa de M. Proust tem sido não apenas objeto de reflexões, mas também um ponto de referência constante para as reflexões teóricas e críticas de Kracauer e Adorno. Na primeira, dos ensaios sobre a República de Weimar aos últimos tratados *Teoría del cine e Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, a ficção do escritor francês fornece elementos importantes para uma conceituação do sujeito histórico e para uma exploração da modernidade tardia e seus suportes artísticos mais característicos. Em Adorno, a incidência de Proust é notada não apenas nos vários ensaios incluídos nas *Notas sobre literatura*, mas também em obras mais estritamente filosóficas, como a *Teoría estética* ou as *Lecciones sobre dialéctica negativa*. O objetivo do artigo é relacionar as interpretações de Proust desenvolvidas por Kracauer e Adorno a fim de mostrar suas afinidades, mas também, e sobretudo, suas divergências, colocando-as ao mesmo tempo em relação à sua evolução teórica.

Palavras-chave: Kracauer; Adorno; Proust; *Teoria do romance*; estética; marxismo

Abstract

M. Proust's narrative work has not only been the subject of reflections, but also a constant point of reference for the theoretical and critical reflections of Kracauer and Adorno. In the first, from the essays on the Weimar Republic to the late treatises Theory of film and History. The last things before the last, the French writer's fiction provides important elements for a conceptualization of the historical subject and for an exploration of late modernity and its most characteristic artistic media. In Adorno, the incidence of Proust is noticed not only in the various essays included in the Notes to literature, but also in more strictly philosophical works, such as Aesthetic theory or the Lectures on negative dialectic. The purpose of this article is to relate the interpretations of Proust developed by Kracauer and Adorno in order to show their affinities, but also, and above all, their divergences, placing them at the same time in relation to their theoretical evolution.

Keywords: Kracauer; Adorno; Proust; Theory of the novel; aesthetics; Marxism

* Professor titular plenario de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires) e investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

1. El factor expresivo del lenguaje y la experiencia no mutilada

Adorno ha destacado con frecuencia, y de manera enfática, la impronta profunda que en él ha dejado la obra proustiana. Un elocuente testimonio de esto lo ofrece el comienzo del ensayo dedicado a *Du côté du chez Swann* (1957), donde el autor confiesa que desde hace décadas “Proust desempeña un papel central en mi economía intelectual, y sencillamente no podría imaginármelo sino en continuidad con aquello de que me ocupo” (Adorno, 2003: 650). En el comentario sobre *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1954), admite que sobre esta novela no puede hablar como crítico: “Desde hace treinta años, Proust es demasiado un elemento de mi propia existencia intelectual como para que yo tenga la distancia necesaria para eso”; la calidad de la obra le parece tal “que la pretensión de superioridad crítica acabaría en impertinencia” (ibíd.: 651). A la luz de estos comentarios, que resaltan la íntima afinidad entre la narrativa del escritor francés y la filosofía adorniana, resultan especialmente llamativas no solo la relativa escasez de estudios dedicados a indagar esa afinidad, sino también (y aún más) la frecuencia con que los análisis existentes yerran a la hora de rastrear las correspondencias entre Proust y Adorno así como de delinear el modo en que el filósofo lee al novelista. La sección “Adorno zu Kafka und Proust” del *Adorno-Handbuch* ofrece un ejemplo típico de esta dificultad para dar con tales especificidades cuando dice que el parentesco que Adorno advierte entre Proust y Kafka es que “se trata de escritores filosóficos. Produjeron obras que revelan una reflexividad extrema y que constriñen a sus lectores a pensar conjuntamente con ellos acerca de las posibilidades de interpretación que ofrece la obra” (Dierks, 2019: 254). Los lectores de Adorno recordarán cuán poco afecto era este tanto a las tentativas – típicamente idealistas – de subordinar la configuración estética a la conceptualización filosófica, como también a cualquier modelo de “literatura filosófica” que asuma como propias la tarea de reflexionar en términos teóricos o el afán de limitarse a difundir lo ya investigado por la ciencia o la filosofía. Adorno habría encontrado muy poco que celebrar en Proust si este efectivamente hubiese sido un “escritor filosófico”. Lo cierto es que el pensador que afirmaba que los contenidos de la ciencia o la filosofía solo pueden ingresar productivamente a la obra de arte bajo la condición de sufrir hondas transformaciones no buscaba en la *Recherche* ninguna clase de verdad conceptual. De ahí que haya destacado en varias ocasiones, no las afinidades, sino las divergencias entre el novelista francés y su sombra tutelar filosófica, Henri Bergson. Esto no significa que redujera la literatura a un afán de concreción contrapuesto a la abstracción teórica: en la 7ª de las *Lecciones sobre dialéctica negativa* (1965-66), luego de caracterizar como “el mayor novelista de nuestra época” a Proust, sostiene que este se ha servido “en una medida incomparablemente más elevada de las formas racionales del conocimiento de lo que ocurría en el programa de Bergson, que, por lo demás, Proust nunca suscribió completamente” (Adorno, 2020: 155). En su intento de poner a prueba el pensamiento de Bergson, el novelista habría refutado el evasivo intuicionismo de su “maestro” sirviéndose “de aquel instrumental del conocimiento racional [...] para acceder a lo concreto, a lo indisoluble que él se representaba; algo que habría estado excluido, justamente, de acuerdo con la epistemología bergsoniana...” (ibíd.: 155). Para dar cuenta de las afinidades entre literatura y filosofía, tal como son planteadas por Adorno, sería preciso, evidentemente, plantear el problema de un modo más complejo. Volveremos en breve sobre esto.

Un abordaje particularmente sorprendente de nuestro tema es el que presenta Owen Hulatt. Más allá del tono desmesurado que asumen, los planteamientos de Hulatt

son representativos de todo un conjunto de empeños en criticar el reduccionismo del pensamiento adorniano desde perspectivas reduccionistas. Es una estrategia que se advierte en una medida considerablemente mayor en la bibliografía sobre Lukács; en cualquier caso, no deja de llamar la atención que la violencia verbal remplace la consideración minuciosa que requieren obras extremadamente complejas. Hulatt sostiene rotundamente que Adorno, más allá de ser un enemigo de la razón instrumental, “se complace sumamente en instrumentalizar la novela de Proust de maneras que a menudo indican una interpretación agresivamente tendenciosa y los inicios de una apelación a la autoridad” (Hulatt, 2018: 160-161). Suceden a este juicio citas de *Teoría estética*, *Minima Moralia* y *Dialéctica negativa* que presuntamente deberían ilustrar esa instrumentalización, poniendo en evidencia que “el uso de Proust como una piedra de toque en la elaboración de esas ideas sirve primariamente, si uno puede ser cínico, para bruñir a estas a través del nombre [de Proust]” (ibíd.: 160). Pero la evidencia de los ejemplos citados no es tal; ante todo porque se trata de arduos pasajes, que el autor del artículo se considera dispensado de analizar, de modo que deberíamos confiar en su autoridad si quisiéramos suscribir su veredicto. No menos vehementes son las conclusiones a las que el artículo arriba: convencido de que Adorno sugiere una plena “paridad entre filosofía y arte” (ibíd.: 176), Hulatt concluye que “hay solo un breve paso hasta ver cómo la novela de Proust puede ser significativamente comprendida como una genuina pieza de evidencia, para Adorno, de que su peculiar abordaje de la epistemología, y la relación entre universalidad y particularidad, están justificados” (ibíd.). Toda la argumentación de Hulatt culmina en la declaración (y corrección) de una sospecha:

Emerge a menudo la sospecha de que la filosofía de Adorno primero surgió y luego fue aplicada – y no sin violencia – a las obras de arte a fin de forzarlas a conformarse con el programa filosófico de Adorno. Dadas las declaraciones sinceras de este sobre la importancia de Proust, sin embargo, así como su teoría de la justificación filosófica, emerge la posibilidad [?] de que la verdad sea de hecho la contraria. Que quizás fue la experiencia que hizo Adorno de la literatura – de Proust – la que sirvió en primera instancia como inspiración de su filosofía; y que su filosofía – y su teoría crítica – es un desarrollo del conocimiento que la experiencia de la literatura le brindó en primer lugar (ibíd., 176-177).

Más allá de lo extraño que resulta que el artículo se cierre declarando la posibilidad de que haya que revertir la tesis que había enunciado contundentemente al comienzo, es sorprendente la preocupación del autor por determinar si el impulso primario provino en Adorno de la filosofía o la literatura. No nos parece que esa sea una preocupación primordial del filósofo alemán; tampoco que tratar esa cuestión sea en sí particularmente relevante. Más pertinente nos parece indagar cuáles son las afinidades que Adorno reconoce entre su propia metodología y la técnica compositiva de Proust, y en qué reside la especificidad de las reflexiones que el filósofo alemán dedica a la *Recherche*.

Del primer problema se ha ocupado de manera detallada y precisa Roger Foster. Subraya el interés de Adorno en rescatar la fidelidad proustiana a la idea de una experiencia no mutilada, tal como destella en la infancia. A la altura de esta experiencia, a la que debería hacer justicia la filosofía, está la literatura de Proust, en la medida en que busca contrarrestar la tendencia del factor comunicativo del lenguaje a disociarse del sujeto que experimenta. Para el autor de la *Recherche*, la literatura y el arte logran lo que

el lenguaje cotidiano – arrastrado por la compulsión de comunicar contenidos – no consigue articular la perspectiva del sujeto de la experiencia; recuperar un concepto de la realidad *telle que nous l'avons senti* (“tal como la hemos sentido”), sepultada bajo las clasificaciones que empleamos usualmente para expresarla. Para Adorno, esta empresa registra “la verdad sobre la destrucción de las condiciones sociales del individuo autónomo en la Modernidad capitalista tardía” (Foster, 2007: 173). Al hacerlo, concede una voz al sufrimiento de los individuos a manos de las estructuras universales. Sabemos que un motivo que recorre la obra adorniana es la convicción de que la filosofía y el arte significativos cuentan entre sus propósitos fundamentales el de conceder expresión al sufrimiento. Es este un motivo que atraviesa también toda la producción de Kracauer y que el propio Adorno ha puesto en relación con el estudio temprano de la filosofía de Kant que había llevado adelante durante varios años bajo la orientación del amigo de juventud.¹ En este sentido, la afirmación según la cual la filosofía es el recuerdo del sufrimiento que se ha sedimentado en conceptos (Adorno, 2012: 44) es consanguínea de aquella otra que dice que la expresión del arte es el sufrimiento, del que la forma extrae su sustancia (Adorno, 2004: 343). También de la tesis – con la que se cierra *Teoría estética* – de que el arte, en cuanto historiografía, no sería nada si se deshiciere de la memoria del sufrimiento acumulado (ibíd.).

El momento lingüístico es inmanente a la filosofía: no constituye un agregado ornamental. Al ponderarlo tanto en el plano teórico como a través de su propia praxis de escritura, Adorno arregla cuentas con toda la tradición filosófica, que, alérgica al estilo, “querría expulsar del lenguaje el último resto de expresión”, y que “está en consonancia con la tendencia general de la Ilustración a castigar lo indisciplinado de los ademanes aun en el interior de la lógica” (Adorno, 2020: 363). Dicha alergia da testimonio también “del rencor de la conciencia cosificada contra aquellos elementos de la conciencia que le faltan a la cosificada” (ibíd.: 363-364). La alianza de la filosofía con la ciencia “desemboca virtualmente en la expulsión del lenguaje”; la supervivencia de la filosofía “se halla íntimamente emparentada con su esfuerzo lingüístico: no en la medida en que sigue ciegamente la inclinación lingüística, sino en que reflexiona sobre ella” (ibíd.: 364). Las consideraciones en torno a la exposición (*Darstellung*) filosófica, que en varios aspectos recuerdan la teoría del joven Benjamin sobre el lenguaje – tal como aparece, por ejemplo, en el ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser humano” (1916) – hablan de un conflicto entre dos tendencias: una *comunicativa*, según la cual el lenguaje está primariamente al servicio de la transmisión de contenidos, y otra *expresiva*, que lo orienta a la manifestación de la experiencia subjetiva. La omisión de una de las tendencias significaría un desmoronamiento de la exposición. Un lenguaje

¹ En “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer” (1964), luego de referirse al estudio de Kant bajo la guía de Kracauer, y de indicar que de este aprendió, ante los textos filosóficos tradicionales, a no dejarse impresionar “tanto por su unidad y sistemática coherencia como [...] por el juego de las fuerzas que operaban simultáneamente bajo la superficie de toda doctrina cerrada” y a considerar “las filosofías codificadas como campos de fuerzas”, sostiene Adorno que lo que buscaba expresión en su amigo de juventud era “una capacidad de sufrimiento casi ilimitada: expresión y sufrimiento están íntimamente emparentadas. Su relación con la verdad es la de que el sufrimiento debía penetrar sin distorsiones ni paliativos en el pensamiento, el cual de otro modo lo volatiliza; también en los pensamientos de la tradición se redescubría el sufrimiento. La palabra sufrimiento llegó a figurar incluso en el título de una de las primeras monografías de Kracauer” (Adorno, 2003: 372-374).

puramente expresivo lograría verter de manera plena toda la riqueza de la experiencia subjetiva, pero, en su cualidad única e irrepetible, sería incommunicable. Un lenguaje exclusivamente comunicativo permitiría participar con exactitud los contenidos objetivos, pero se degradaría, en última instancia, a las fórmulas vacías y a lo que Benjamin denominaba *Geschwätz* (“parloteo”): a esa “concepción burguesa del lenguaje según la cual la palabra solo se relaciona con la cosa de manera casual, y es un signo de las cosas (y del conocimiento de estas) puesto a través de alguna convención” (Benjamin, 1989: II.1, 150).² La utopía sería reconciliar ambas tendencias de modo tal que convivan en el seno de la expresión; solo que la tradición filosófica hegemónica, reproduciendo las condiciones de la dominación material, que ha conducido a la liquidación de la experiencia del sujeto, ha dado prioridad al factor comunicativo a costas del expresivo. De ahí que la tarea de la filosofía sea “disponer los conceptos con vistas a recuperar su factor expresivo, la perspectiva del sujeto de la experiencia”, sin sacrificar “el rigor impuesto por la necesidad de tornar comunicable esa perspectiva (expresarla *con* conceptos)” (Foster, 2007: 171).

Se tornan, en este marco, visibles las correspondencias con la *Recherche* proustiana, en cuyo centro se encuentra la oposición entre el conocimiento convencional (*la connaissance conventionnelle*) y aquello que hemos realmente experimentado (*ce que nous avons réellement éprouvé*). Pero a esta problemática debe sumarse otra: Adorno pone la evolución de la filosofía moderna en relación con el implacable triunfo de la subjetividad constitutiva del conocimiento sobre el sujeto de la experiencia. Por efecto de este proceso, vivimos una situación en la que aquella ha remplazado directamente a esta, lo que representa un correlato de la dominación despótica de la dimensión comunicativa sobre la expresiva. Los empeños de la filosofía y del arte para salvar a esta sin sacrificar a aquella solo podrían alcanzar buenos resultados si la empresa se realiza mediante el laborioso trabajo del concepto. A la altura de semejante tentativa se halla la obra proustiana, que entiende (y encarna) la labor del artista como una tentativa para extraer de la oscuridad aquello que ha sido experimentado, transformándolo en un equivalente espiritual. La obra de arte lograda, como resume Foster, sería una “que consigue encontrar palabras para lo que fue experimentado, hallando para esto una forma de expresión que logre comunicarlo sin corromperlo” (ibíd.: 175). En Proust, como hemos visto, en contraposición con la entronización bergsoniana de la intuición, lo no conceptual – lo no idéntico – es abordado sin que se prescindiera de los conceptos; como en la filosofía negativa, estos son forzados a decir más de lo que dicen en su aspecto puramente comunicativo, aproximándose entonces al propósito fundamental de *decir lo indecible*. Foster destaca que esta experiencia de lo carente de conceptos emerge en Proust en la discrepancia entre el nombre y el objeto al que presuntamente refiere: la divergencia entre el universo de connotaciones ligadas a la palabra Balbec y la cruda materialidad del lugar contribuyen a que el narrador tome conciencia del mundo como una realidad independiente del sujeto. La implacable otredad del mundo se impone como un obstáculo para cualquier deseo de fusión con él; en relación con esta toma de conciencia coloca Foster la afirmación adorniana de que la fuerza del lenguaje “se comprueba en el hecho de que, en la reflexión, expresión y cosa se separan. El lenguaje solo se convierte en instancia de la verdad en la conciencia de la no identidad de la expresión

² A la vista de las características de las traducciones existentes, hemos preferido ensayar una propia.

con lo significado” (Adorno, 2005: 111). El desencanto del narrador proustiano con los nombres señala la discordancia entre la expresión y lo que ella supuestamente significa; discordancia en la que el mundo se resiste ante los intentos para que se lo reduzca a palabras. El factor expresivo del lenguaje es rescatado justamente, según Adorno, cuando el sujeto – como el narrador de la *Recherche* – testimonia su reverencia ante la opacidad del mundo; cuando, en lugar de intentar ceñir esa opacidad bajo conceptos rígidos, fuerza a estos a quebrantar su fijeza y a ir más allá de sí mismos a fin de expresar lo no idéntico. Sería lícito afirmar que la violencia con que la subjetividad constituyente procura asimilar la otredad es paralela a aquella otra que, en el capitalismo tardío, obliga a los sujetos a avenirse con un ideal de felicidad cosificado, estandarizado, que es solo la caricatura de una felicidad genuina. Como prueba de su fidelidad a esa *promesse de bonheur* que es inmanente a todo el arte grande de la Modernidad – de su lealtad al paradigma de una experiencia plena –, artistas como Proust insisten en denunciar la falsa armonía de la realidad vigente. La sensibilidad para el sufrimiento, y no la adaptación conformista a una existencia mutilada, es lo que hace de la obra literaria y artística un documento acerca de la destrucción del individuo y de la deformación de la vida.

2. La realidad contingente y la mirada extrañada: los comentarios sobre Proust

La obra de Adorno incluye numerosos comentarios – en algunos casos, microscópicos – sobre Proust. Requeriría un espacio más amplio que el de un artículo revisar cada uno de ellos. En lo que sigue nos ocuparemos de tres ensayos de los cuales es posible extraer elementos importantes del abordaje adorniano: “Sobre Proust” (1954-57), “Pequeños comentarios sobre Proust” (1958) y “Museo Valéry-Proust” (1967). Un aspecto común a los dos primeros ensayos – que en cierto sentido se complementan mutuamente – es la propuesta de leer la *Recherche* como una audaz tentativa para descifrar la Modernidad tardía como una segunda naturaleza que ha sido creada por los seres humanos, pero que se ha autonomizado y se ha vuelto en contra de estos, de modo que el mundo social ya no es casa paterna, sino cárcel; en términos del Lukács de *Teoría de la novela* (escrita en 1914-15; publ. como libro en 1920), un reservorio de vacías convenciones carentes de contenido. Lo que hace Adorno, siguiendo los pasos de Lukács, es mostrar la mutua identidad de los opuestos: la segunda naturaleza, el mundo en que las mercancías – convertidas en fetiches y, por ende, alienadas de sus productores – ejercen su mágico dominio, presenta un aspecto tan enigmático y amenazador como el que tenía la naturaleza mítica. En el capitalismo desarrollado y el tardío, lo muy nuevo se asimila a lo prehistórico; el mundo de las convenciones asume la apariencia de un destino tan férreo e incuestionable como el del antiguo *fatum*. Susan Buck-Morss (2011: 142) ha destacado que el concepto de segunda naturaleza se encuentra en Adorno, como en Benjamin, emparentado con una serie de términos (fetiche, cosificación, encantamiento, destino, mito, fantasmagoría) que delatan la necesidad, por un lado, de revelar la apariencia mítica de la realidad contemporánea y, por otro, de poner de manifiesto su transitoriedad, su carácter “no necesario”. Estos temas, que aparecen ya en “Actualidad de la filosofía” (1931), cumplen un papel destacado en los ensayos sobre Proust, ante todo porque en este encuentra Adorno una suerte de confirmación de la tesis de Marx de que, bajo condiciones capitalistas, a los seres humanos se les ponen de manifiesto sus relaciones sociales *como lo que son*, es decir: “no como relaciones direc-

tamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*” (Marx, 1975: I/1, 89). En Proust, la alienación mutua de los seres humanos en la sociedad burguesa altoliberal, el desencantamiento del mundo que hizo que, “para las personas, cosas y personas se convirtieran en meras cosas”, asume, como en la descripción de Marx, una apariencia fantasmagórica, ilusoria: “Que es ilusorio” lo recuerda el narrador de Proust “cuando dice que en tales instantes dudamos de nuestro entendimiento. Sin embargo, es verdad” (Adorno, 2003: 199-200; las bastard. son nuestras). A través de la alienación consumada, se pone en evidencia que las relaciones sociales son ciegamente naturales, tal como lo fue el paisaje mítico en cuya imagen alegórica cuaja lo inalcanzable e inabordable (*das Unerreichbare und Unansprechbare*), y la belleza que las cosas adquieren es la desesperada de su apariencia (*Schein*): “En la detención histórica expresan estas [las cosas] el sometimiento de la historia a la naturaleza” (ibíd.: 200). Con vistas a revelar la mixtificación de la segunda naturaleza adopta Proust una imaginería mitológica que lo aproxima al Surrealismo: para él, “como para Joyce, lo contemporáneo deviene mítico” (ibíd.: 199). Pero la tendencia a la mitologización no busca reducir lo presente a lo arcaico e inmutable, ni es resultado de algún anhelo por rastrear arquetipos, sino que “es surrealista en la medida en que arranca imágenes míticas a la Modernidad allí donde más moderna es esta; en esto es afín a la filosofía de Walter Benjamin” (ibíd.). Un ejemplo eminente de mitologización ofrece la escena de *Le côté de Guermantes* en que se describe la velada teatral: la sala se convierte, bajo la mirada del narrador, en “una especie de paisaje marino jónico, e incluso se asemeja a un reino subacuático de divinidades naturales marítimas” (ibíd.). La técnica proustiana, que recuerda a Baudelaire – según Benjamin, en las *Fleurs du mal* París aparece como “una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra” (2005: 45) –, contribuye a revelar en qué medida lo que observamos en torno a nosotros “nos devuelve una mirada ambigua, enigmática” (Adorno, 2003: 199), pues en nada percibimos ya a lo contemplado como algo semejante a nosotros.

La mercantilización de las relaciones humanas, que habría permeado cada átomo de las subjetividades, se manifiesta en Proust en las dimensiones supuestamente más alejadas de la economía. En los celos, que suponen “una relación de posesión que hace de la amada una cosa y atenta por tanto contra la espontaneidad contenida en la idea del amor” (ibíd.: 203-204). En el snobismo, ese tema fundamental de la *Recherche* sobre el cual ha caído recurrentemente el reproche filisteo de aquellos que tildaban de absurda la atención dedicada por Proust a los *milieux* de la alta aristocracia. El snobismo funciona en Proust menos como una mera rareza o una aberración en el terreno de las *mores* que como encarnación paroxística del estado del mundo. Esto se advierte ya en la afinidad que Adorno establece entre el snob y su presunto contrario, el proxeneta: si este expone en su oficio el entrelazamiento del sexo con el lucro que la sociedad burguesa se obstina en escamotear, aquel pone al descubierto algo universal: el desplazamiento del amor desde la inmediatez de la persona a las relaciones sociales. Las reprimendas al escritor por haberse dejado fascinar demasiado por aquello que critica no perciben que en el apasionamiento proustiano con el snobismo está contenido un elemento utópico: en cuanto amor, el snobismo “querría escapar de la opresión de las relaciones burguesas a un mundo en el que la utilidad universal dejara de disimular que las relaciones entre los hombres solo accidentalmente se satisfacen” (ibíd.: 201). En su

fracaso, el deseo snob denuncia a la sociedad que le arrebató toda oportunidad de existir; de ahí que la acusación proustiana anuncie proféticamente una era en que la dinámica total de la sociedad asfixia el amor que se olvida de sí mismo: como heraldo de esta era podría señalarse al barón de Charlus.

El extrañamiento que promueve la mirada que arroja al mundo el narrador proustiano denuncia la mixtificación por la cual la Modernidad presenta sus rasgos transitorios como si poseyeran toda la permanencia de una ley natural. Frente a la realidad cosificada ha hecho valer Proust su exigencia “de romper con las relaciones superficiales habituales, de encontrar los nombres más precisos para los fenómenos” (ibíd.: 650). Con vistas a satisfacer ese imperativo de precisión, Proust apela a aquello que representa en apariencia lo opuesto del rigor artístico: la mirada infantil. Una reflexión aguda sobre el tema aparece en el ensayo “Sobre Proust”, que en este sentido funciona como complemento de los “Pequeños comentarios”. Partiendo de su convicción de que toda felicidad proviene de la infancia (cf. Adorno, 2019: 277), Adorno celebra la capacidad proustiana para contemplar aun la vida adulta con una mirada tan cargada de asombro y extrañeza que la existencia presente se convierte bruscamente en un tiempo remoto, en infancia. Esta segunda ingenuidad hace justicia a los factores utópicos de la primera – la del niño –, en la medida en que permanece fiel a una idea de felicidad de la que de ningún modo querría verse despojada: la idea de una felicidad plena, que no merece ser sacrificada a cambio de un fragmento que no cumpla con el criterio de la satisfacción máxima. Gracias a su inigualable disciplina, Proust dispone de aquello que todo individuo supo alguna vez en la infancia y luego reprimió, y que ahora retorna a él con la potencia de lo familiar. En cuanto mártir de la felicidad, cuenta la historia de aquella que no ha sido alcanzada o que se encuentra en riesgo, y por los medios del sufrimiento logra salvar la representación infantil de una dicha incólume: con toda la capacidad reflexiva y la conciencia del adulto, Proust ha percibido el mundo tan desprovisto de deformaciones como en el primer día. Alcanzar esta mirada prístina exige desarrollar una técnica contra la automatización y la tecnificación del pensamiento, que – subordinadas a la compulsión a adaptarse – prohíben prestar oídos a la realidad concreta, escrutarla profundamente. Proust, que parecía respetar tan metódicamente las normas de la sociedad, dejó una obra en la que estas se presentan a menudo degradadas a meras convenciones. Al escritor escrupuloso, le resulta insoportable lo que todo el mundo dice; la sensibilidad frente a esto es el órgano que le permite a Proust sentir la no verdad y, por ende, la verdad. Una consideración distanciada de una conversación convencional que, en lugar de seguir el desarrollo de los temas, se mantuviera atenta a los armónicos, “lo falso artificial, el afán de dominio, lo halagador o lo que sea que acompañe tanto a la propia voz como a la del interlocutor” (ibíd.: 653-655) podría bien perder el deseo de seguir participando del juego.

El análisis de Adorno busca, pues, destacar la sensibilidad de Proust para captar el funcionamiento de una sociedad regida por lo contingente, por la convención. El Lukács de *Teoría de la novela* había afirmado ya que el mundo al que pertenece la novela moderna es el que se halla regido por la convención: esa segunda naturaleza que, como la primera, se enfrenta a los seres humanos como una entidad alienada, bloqueando cada tentativa de la subjetividad para abrirse camino a través de las estructuras sociales cosificadas: “El mundo externo se ha hecho tan exclusivamente convencional que todo se desarrolla de modo exclusivo dentro de esa esfera, lo positivo igual que lo

negado, lo humorístico igual que lo poético” (Lukács, 1985: 374). El mundo al que pertenece la novela está “completamente dominado por la convención, cumplimiento real del concepto de naturaleza segunda, quintaesencia de leyes sin sentido partiendo de las cuales es imposible descubrir relación alguna con el alma” (ibíd.: 380). El mundo de la convención “es propiamente atemporal: una masa indiferente, en eterno retorno y repetición”; se desarrolla “según leyes propias ajenas al sentido, eterna motilidad sin rumbo, sin crecimiento, sin muerte. Se cambian las figuras, pero su cambio no produce nada, pues todas son igualmente inesenciales y en el lugar de cada una se puede poner cualquier otra” (ibíd.: 417). En concordancia con estas posiciones dice Adorno que Proust comparte con la tradición de la gran novela la categoría de lo contingente; por eso describe una vida abandonada por el sentido, que no puede redondearse como un cosmos partiendo del sujeto. Sin embargo, el azar no está enteramente despojado de sentido: lleva consigo una apariencia de necesidad; como si a pesar de su carácter absurdo y vacío, los *disjecta membra* de la existencia hubieran sido levemente impregnados por una referencia al sentido. La constelación de una necesidad en lo azaroso que solo puede intuirse de manera negativa coloca a la obra altamente individualizada de Proust – como ocurre con la de Kafka – por encima de su propia individuación: en su núcleo pone al descubierto lo universal por lo que está mediada. Pero esa universalidad es la de lo negativo: allí donde tiene razón Proust, “esta razón es la de la desilusión y rechaza todo aliento consolador. Da y toma a la vez: donde tiene razón, hay dolor” (Adorno, 2003: 203). Aquel que ha decidido quemar las naves carga de sentido y significado (*Sinn und Bedeutung*) lo despojado de sentido (*das Sinnlose*); pero justamente su delirio “capta lo que el mundo ha hecho de sí y de nosotros” (ibíd.).

Las aproximaciones de Adorno – en contra de lo que este frecuentemente exigía para la comprensión adecuada de una obra musical – se ocupan de pasajes particulares y sugieren no preguntarse por la estructura de la totalidad narrativa. Sus “pequeños comentarios” se detienen en pasajes puntuales de la *Recherche*, aunque según un criterio que difícilmente podamos calificar de azaroso. Convencido de que la obra de Proust se rebela contra la violencia de una forma que se impone desde arriba, el filósofo afirma que cada escena encierra constelaciones de lo que al final emerge como la idea de la novela. Proust *debe* ser leído – así de rotunda es la aseveración adorniana – insistiendo sobre lo concreto y tratando de atrapar lo que no se da de manera inmediata, sino únicamente a través de las mil facetas individuales: por eso “no quiero ni meramente remitir a pasajes ostensiblemente brillantes ni presentar una interpretación global que, en el mejor de los casos, meramente repetiría las intenciones que *motu proprio* el autor incluyó en la obra” (ibíd.: 195). La inmersión en el fragmento haría que destelle algo de ese contenido que se torna inolvidable gracias al color de su aquí y ahora. Con tal procedimiento, cree Adorno “mantener mejor la fidelidad a la propia intención de Proust que si intentase destilarla” (ibíd.).

“Museo Valéry Proust” (1967) establece una comparación entre *Le problème des musées* de Valéry y un pasaje del tercer volumen de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* a fin de reconstruir las posiciones de ambos autores frente a la “cuestión de los museos”. Pero el ensayo adorniano va más allá de esa confrontación y se dedica a revisar algunas de las ideas fundamentales de los dos escritores acerca del arte y de las relaciones entre este y la sociedad. En este sentido, destaca que, en tanto Valéry arroja sobre el arte la mirada propia del experto y el productor, Proust hace más bien suya la perspectiva del *amateur* que pasea por la exposición con la consumista complacencia que no pueden

experimentar ni el experto ni el artista. Su relación con el arte tiene algo de extraterritorial y presenta a menudo los estigmas de la superficialidad y de lo *kitsch*. Sin embargo, el novelista se encarga de forjar laboriosamente esa ingenuidad hasta convertirla en instrumento de la fortaleza: de una comprensión aguda, no acerca del proceso de producción artística, sino acerca del arte *tout court*. Proust está libre de ese fetichismo presente en el artista, quien observa la obra el punto de vista del productor. Para el novelista, las obras son desde el vamos, además de lo específicamente estético, algo diferente: una pieza de vida del que las contempla, un elemento de la propia conciencia de este. Así, Proust percibe en ellas un estrato diferente de aquel al que se refiere la ley formal de las obras: aquella que se libera recién con su despliegue histórico y que presupone ya la muerte de la orientación viva de la obra de arte. La ingenuidad proustiana es una ingenuidad segunda que reproduce, a cada nivel de la conciencia, una nueva inmediatez. Por ello convierte a las exposiciones en la ocasión de contemplar lo histórico como paisaje: adora los museos como la auténtica creación de Dios que, en consonancia con la metafísica del escritor, no está terminada, sino que, en virtud de cada factor concreto de la experiencia, de cada intuición artística originaria, vuelve a tener lugar una y otra vez. Esto conduce una vez más a Adorno a identificar la mirada proustiana con la salvación de una mirada infantil: “Con su mirada asombrada, Proust puso a salvo un pedazo de infancia; frente a él, Valéry habla del arte como un adulto” (Adorno, 2008: 166). Proust es consciente de que la historia actúa dentro de las propias obras como un proceso de desmoronamiento (*Verwitterungsprozess*), y de que este proceso las hermana con lo bello natural. Reconoce – y es notoria la cercanía de estas reflexiones a las de Benjamin – que la fisonomía de la decadencia de las cosas es la fisonomía de su segunda vida: “Ce qu’on appelle la postérité, c’est la postérité de l’oeuvre” (cit. en *ibíd.*). Para el esteticista Proust, la pregunta por la calidad estética es secundaria: en él, la mirada saturnina del recuerdo va más allá del velo de la cultura: “los niveles y las distinciones culturales, que ya no están aislados como el dominio del espíritu objetivo, sino incluidos en el torrente de la subjetividad, pierden esa pretensión patética que las herejías de Valéry todavía les conceden” (*ibíd.*). La muerte de las obras en el museo, que para Valéry representa un signo de decadencia, es para Proust ocasión de renacimiento a una nueva vida: al perderse el orden de lo vivo en que las obras habían funcionado originariamente, queda libre su verdadera espontaneidad. La contracara negativa de la posición proustiana es que el énfasis – compartido con Bergson – sobre la fluidez de la experiencia, que condena todo lo rígido y estático, cae en ocasiones en la adaptación conformista ante las situaciones cambiantes. El subjetivismo extremo que a menudo despunta en la escritura proustiana se parece a veces a la reducción de la obra de arte a una batería de tests proyectivos. Así, en aquel pasaje del segundo volumen de *Le temps retrouvé* en el que se define la obra del escritor como una suerte de instrumento óptico gracias al cual puede el lector descubrir en sí mismo lo que no habría logrado acaso reconocer sin leer el libro. Pero la deslealtad de la subjetividad desencadenada ante el espíritu objetivo le permite a Proust atravesar la inmanencia de la cultura.

El conflicto entre Valéry y Proust refleja una *contradictio in re* y no una diversidad superficial de opiniones. No se trata de reconciliarlos, sino de revelar los factores de esa verdad que constituye el despliegue de la contradicción. En todo caso, cada una de ambas posiciones – la fetichización del objeto y el apasionamiento del sujeto consigo mismo – encuentra su correctivo en la contraria y se transforma en ella:

Valéry percibe el ser-en-sí de las obras mediante una autorreflexión incesante, y a la inversa el subjetivismo proustiano espera del arte el ideal, la salvación de lo vivo. Contra la cultura, y a través de ella, Proust defiende la negatividad, la crítica, el acto espontáneo que no se conforma con el ser. De este modo hace justicia a las obras de arte, que solo son tales si encarnan esa espontaneidad. Proust se aferra a la cultura en nombre de la felicidad objetiva, mientras que la lealtad de Valéry a la pretensión objetiva de las obras tiene que dar por perdida a la cultura (Adorno, 2008: 168).

La revisión de las posiciones de Valéry concluye calificando de anacrónica la obstinación de este en condenar la “musealización” de las obras de arte como expresión indiscutible de declinación. El proceso no solo es ya irreversible, sino que las obras, a fin de constituirse efectivamente en *promesses de bonheur*, deben ser desarraigadas de su suelo original y ponerse en marcha a su propia decadencia. De este proceso es consciente Proust, cuyas posiciones deberían desalentar cualquier deseo de refugiarse en un concepto de arte puro procedente del pasado y, al mismo tiempo, inadecuado a él. Del proceso por el cual el arte se aleja de las personas para retornar a la vida da testimonio la primera página de la *Recherche*, en la que el narrador da cuenta de cómo se quedaba dormido en su infancia: “me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V” (Proust, 1988: 11). Una ensoñación tal consuma la reconciliación de lo separado que anhelaba Valéry: “El caos de los bienes culturales se disipa en la felicidad del niño cuyo cuerpo se siente unido al limbo de la lontananza” (Adorno, 2008: 169-170).

3. El “método fotográfico” y la mirada extrañada: presencias de Proust en Teoría del cine (1960)

Algunos escritos gestados durante la República de Weimar permiten reconocer, si no una influencia directa, en todo caso sí una cercanía del universo de imágenes e ideas de la *Recherche* al pensamiento del joven Kracauer. Un ejemplo conspicuo es el ensayo “La fotografía”, en el cual la contraposición entre, por un lado, la fotografía (y el historicismo) y, por el otro, la memoria es muy cercana a las consideraciones proustianas.³ El ensayo se propone desenmascarar las ilusiones de permanencia de la técnica fotográfica, a la que atribuye el designio de desterrar, a través de la acumulación de reproducciones, el recuerdo de la muerte, que está presente a cambio en las imágenes de la memoria. Tratando de sustraerse a la muerte, la era de la reproducibilidad fotográfica termina siendo tanto más fácilmente presa de ella. Contemporáneo de la génesis de la fotografía ha sido el surgimiento del *pensamiento historicista*, y el Kracauer temprano piensa que esa simultaneidad en los nacimientos no es en modo alguno casual, ya que ambos comparten la obsesión de totalidad. Los representantes del historicismo – entre

³ En un comentario acerca de la referencia a *Le côté de Guermantes* hecha por Kracauer en *Theory of Film* (de la que nos ocuparemos más adelante), Nya Perivolaropoulou (2004: 41) opina: “en su primer gran ensayo sobre la fotografía, la argumentación de Kracauer se apoyaba, implícitamente, sobre la misma escena de la *Recherche*, aunque modificándola”. Agrega luego, ahora a propósito de la referencia mencionada en *Theory of Film*: “El pasaje comienza por una nueva referencia a Proust que describe la fotografía de un académico en términos parecidos a los empleados por Kracauer en 1927 a propósito de la fotografía de la abuela como una muchacha” (ibíd.). Según se verá, encontraremos diferencias mayores entre el ensayo de 1927 y el tratado de 1960.

quienes se incluye en primera línea a Dilthey – imaginan posible explicar cualquier fenómeno a partir de su génesis, de modo que creen “poder asir la realidad histórica si restituyen sin lagunas la serie de los acontecimientos en su sucesión temporal” (Kracauer, 2006: 278). Si la fotografía ofrece un *continuum* espacial, el historicismo querría producir un *continuum* temporal; dicho de otro modo: querría hacer una fotografía del tiempo. De esta ambición de totalidad común al historicismo y la fotografía se diferencia la memoria, que, indisociable de la experiencia concreta, se desentiende de las fechas y de los hechos registrables y solo delinea trazos discontinuos, vinculados con la historia personal de los sujetos. Las imágenes de la memoria poseen un significado que está asociado a su contenido de verdad; encontrar este último es tarea de la conciencia emancipada, que consigue arrancar las imágenes a su encarcelamiento en la irracionalidad natural. La verdadera imagen de un hombre es aquella en la que se compendia su auténtica historia; una imagen de la cual han sido borrados ya todos los elementos no significativos, y que asume una forma semejante a la de un *monograma* “que condensa el nombre en un trazo lineal que tiene una significación como ornamento” (ibíd.: 281). Las narraciones legendarias mantienen vivas a grandes figuras de la historia; y algo similar hacen los cuentos de hadas, en los que “la fantasía ha depositado de manera intuitiva monogramas típicos”, en tanto bajo “la fotografía de un ser humano yace su historia soterrada como bajo un manto de nieve” (ibíd.). De otros ensayos tempranos, como de la novela *Ginster*, sería posible extraer ideas similares. Pero es la obra tardía – y ante todo los dos últimos libros – la que atestigua de manera más intensa y explícita el diálogo con el novelista. Vuelve a ser la fotografía la preocupación primordial de los primeros análisis; si bien, como comentamos en detalle en otro lugar,⁴ la evaluación entretanto se ha alterado esencialmente y el “método fotográfico” aparece ahora emparentado directamente con el del cine y cargado de valores positivos, e incluso utópicos. Esto puede verse en *Teoría del cine*, donde Proust es citado recurrentemente como interlocutor. Ya al comienzo del libro, cuando se define la especificidad del “método fotográfico”, se reproduce *in extenso* el pasaje de *Le côté de Guermantes* (1920) en que el narrador ingresa, sin haberse hecho anunciar, a la habitación de la abuela y bruscamente se encuentra, no con la persona conocida y querida, sino a una anciana desconocida que, entregada a sus reflexiones, nada sabía del visitante intempestivo. En la vida habitual, vemos a nuestros seres queridos nimbados por el afecto hacia ellos, de modo que las imágenes que recibimos se hallan continuamente obligadas a amoldarse a la idea que tenemos de dichos seres. Pero, en este inesperado reencuentro, en lugar de a la abuela, Marcel vio por primera vez y durante un breve instante, “en el canapé, bajo la lámpara, colorada, pesada y vulgar, enferma, soñando, paseando por un libro unos ojos un poco extraviados, a una vieja consumida, desconocida para mí” (Proust, 2010: 184-185). Del narrador, por otro lado, “no había allí más que el testigo, el observador, con sombrero y gabán de viaje; el extraño que no es de la casa, el fotógrafo que viene a tomar un clisé de unos lugares que no volverán a verse. Lo que, mecánicamente, se produjo en aquel momento en mis ojos cuando vi a mi abuela, fue realmente una fotografía” (ibíd.). Según Kracauer, las figuras que aquí se enfrentan son las del fotógrafo ideal y el amante ciego: en tanto este es indiferente a los cambios que la persona amada sufre por efecto del tiempo, aquel se asemeja a un espejo neutral: se identifica

⁴ Cf. Vedda (2011: 143 y ss.).

con la lente de la cámara. La fotografía es, pues, para Proust, el producto de una completa alienación.

La perspectiva del narrador – a quien Kracauer identifica demasiado directamente con el autor empírico –, comprensible en el marco de una ficción narrativa, es en el fondo engañosa. Las fotografías no se limitan a copiar la naturaleza, sino que la metamorfosean, transfiriendo a una representación plana los fenómenos tridimensionales, cortando los vínculos de estos con lo que los rodea. Además de estas transformaciones ineludibles, incide el modo en que tomamos conocimiento de la realidad visible: aun el fotógrafo alienado de Proust estructura en forma espontánea las impresiones que afluyen sobre él: “las percepciones simultáneas de sus restantes sentidos, ciertas categorías formales de la percepción propias de su sistema nervioso y [...] sus predisposiciones generales, lo impulsan a organizar la materia prima visual en el acto de la visión” (Kracauer, 1996: 36). Pero si Marcel yerra al afirmar que el fotógrafo se limita a registrar objetivamente la realidad sin ver la “propia alma” de las cosas, acierta al vincular el “método fotográfico” con un estado de alienación: por mucho que los impulsos formativos del artista – el afán de moldear la representación de acuerdo con sus aspiraciones subjetivas – busquen expandirse ilimitadamente, tienen que amoldarse siempre a las cualidades de la realidad a representar, a fin de no colisionar con los atributos específicos para del medio. Por ello, el propósito del fotógrafo es desarrollar el aliento de su subjetividad, “no para descargarlo en creaciones autónomas, sino para disolverlo en la sustancia de los objetos que lo rodean” (ibíd.: 38). Relevante es señalar que estas consideraciones permiten asimilar al fotógrafo a una imagen particularmente cara a Kracauer, ante todo en la medida en que se relaciona con su autocomprensión en cuanto ensayista: la del explorador que se introduce en un territorio desconocido. Así es que, en función de las potencialidades de la cámara y de su propia disposición para alienarse, el fotógrafo “tiene algo de explorador; una curiosidad insaciable lo impulsa a vagabundear por territorios todavía no conquistados y capturar las extrañas figuras que en ellos aparecen”. Es significativo que el autor de *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (publ. en 1969), antes de identificar su misión, al final del libro, con la concentración en “lo ‘genuino’ oculto en los intersticios entre las creencias dogmatizadas acerca del mundo, estableciendo así la tradición de las causas perdidas; dando nombres a lo hasta ahora innominado”, presente su utopía como la de “una *terra incognita* en los huecos entre las tierras que conocemos” (Kracauer, 2010: 242s.). No menos sugestivo es que las consideraciones antes citadas sobre la alienación del fotógrafo y su dinámica exploratoria permitan introducir una digresión sobre otro de los temas medulares de la obra kracaueriana: la asociación del método fotográfico (y de la perspectiva del ensayista) con la melancolía.

El diálogo con Proust permite todavía sacar a la luz otro rasgo del método fotográfico: la afinidad por lo indeterminado. Para explicar esto, Kracauer se remite al pasaje ya citado de *Le côté de Guermantes*, en el que además se imagina la fotografía de un académico en el patio del Institute en la que se ve, ya no a la eminencia gris que abandona la Academia y que está a punto de llamar un coche de alquiler, sino “sus titubeos, sus precauciones para no quedarse atrás, la parábola de su caída, como si estuviese ebrio o el suelo estuviera cubierto de escarcha” (Proust, 2010: 185). La fotografía aísla de un modo tan radical una postura momentánea que la vinculación de esta con la estructura total de la personalidad del profesor queda librada a las conjeturas de cada observador. Las fotografías, “nos quiere decir Proust, transmiten una materia prima sin

definirla” (Kracauer, 1996: 42). Kracauer señala que Proust exagera la indeterminación fotográfica, ya que el artista siempre dota a las imágenes de estructura y significado al tomar ciertas decisiones deliberadas: sus obras “registran la naturaleza y al mismo tiempo reflejan su tentativa de asimilarla y descifrarla” (ibíd.: 43). Pero esencialmente vuelve a tener razón, ya que por más selectivas que sean las imágenes, no pueden suprimir su tendencia a lo inorgánico y lo difuso: es “inevitable que estén rodeadas por un halo de significados múltiples y poco definidos” (ibíd.).

Las referencias a la escena del reencuentro con la abuela, que se repiten obsesivamente a lo largo de *Teoría del cine*, buscan destacar una afinidad cardinal entre el lenguaje fotográfico/cinematográfico y la poética de la *Recherche*: en ambos casos se trata de volver extraño lo muy conocido. Kracauer subraya hasta qué punto tomamos como algo garantizado lo familiar sin dedicarle atención: “Rostros íntimos, calles que atravesamos todos los días, la casa en que vivimos: todas estas cosas forman parte de nosotros [...] y por conocerlas de memoria no las observamos con los ojos. Una vez integradas en nuestra existencia, dejan de ser objeto de nuestra percepción u objetivos que deban alcanzarse” (ibíd.: 83). El narrador de Proust posee “aguda conciencia de este mismo extrañamiento” cuando de pronto ve a su abuela “no como siempre creyó que era, sino como realmente es, o al menos como se le presentaría a un extraño: la imagen de una instantánea recortada y alejada de sus sueños y recuerdos” (ibíd.). El cine consigue que atravesemos infinidad de veces experiencias semejantes: alienan nuestro entorno al exponerlo. Un ejemplo típico de esta modalidad de extrañamiento puede señalarse en los primerísimos planos, por efecto de los cuales partes aisladas del cuerpo, considerablemente ampliadas, se convierten “en organismos desconocidos, vibrantes de vida propia. Los primerísimos planos metamorfosean sus objetos al magnificarlos” (ibíd.: 74). Nuevamente, el término de comparación es provisto por una escena proustiana: aquella en que el narrador describe, con lenta minucia, un beso que le dio en la mejilla a Albertine: “a medida que mi boca empezó a acercarse a las mejillas que mis miradas le habían propuesto que besase, esas miradas, al desplazarse, vieron unas mejillas nuevas; el cuello, visto más de cerca y como con lupa, mostró en el grosor de su grano una robustez que modificó el carácter del rostro” (Proust, 2010: 496). Curioso es que Kracauer no haya pensado en citar o comentar las reflexiones que siguen inmediatamente a este pasaje, ya que en ellas se establece justamente un paralelo con la fotografía: así como esta altera las proporciones de los edificios, que súbitamente presentan, ante el observador, un aspecto distinto del que tenían ante la percepción cotidiana, así también el beso “hacer surgir, de lo que creemos una cosa de aspecto definido, las otras cien cosas que son asimismo, ya que cada una de ellas dice relación a una perspectiva no menos legítima” (ibíd.: 496-497).

La afinidad entre el método fotográfico/cinematográfico y la técnica de la novela (modernista) es sugerida también a propósito de la representación del ser humano. Partiendo de una – problemática – tesis acerca de la decadencia de las ideologías en el mundo contemporáneo, Kracauer sostiene que vivimos en un mundo en el que no existen totalidades: solo fragmentos de acontecimientos contingentes cuyo flujo sustituye la continuidad significativa. Al margen de la superficialidad de estas afirmaciones (resulta difícil imaginar al autor de los grandes ensayos de las décadas de 1920 y 1930 desarrollando una perspectiva tan banal), lo relevante es que ellas conducen a una caracterización de la conciencia individual como “un conjunto de restos de creencias y actividades varias; y ya que la vida de la mente carece de estructura, los impulsos de las

regiones psicosomáticas pueden surgir y llenar los intersticios. Individuos fragmentados representando sus papeles en una realidad fragmentada” (ibíd. 365). Apoyándose en Auerbach, Kracauer afirma que este mundo es el de las novelas de Joyce, Woolf y Proust. La obra de este último “descansa en su totalidad sobre la convicción de que ningún hombre es un todo y de que es imposible conocerlo, porque va cambiando mientras nosotros tratamos de clarificar nuestras impresiones originales acerca de él” (ibíd.). Los acontecimientos narrados no componen, por ende, una totalidad dotada de propósito. Esta fragmentación abarca desde las ideas abstractas a la dimensión física de lo real. Pero es desde esta última que parte Kracauer en un libro que se propone precisamente encarecer la *redención de la realidad física*, de la que se ocupan de manera prioritaria la fotografía y el cine. La atención se concentra en estas “capas profundas” de lo existente a las que corresponde la realidad física. El cine registra y explora esta realidad, pero a la vez presenta ante nuestros ojos un mundo nunca antes visto, “tan huidizo como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo” (ibíd.: 367). El énfasis sobre la dedicación de la fotografía y el cine al mundo material permite destacar una diferencia que, más allá de todas las afinidades explicitadas, existe entre estos medios y la forma novelística, y para explicar esto vuelve a servirse Kracauer de una referencia a Proust. A fin de ilustrar que la vida reflejada en las obras narrativas puede extenderse a zonas inaccesibles al cine, se remite a aquel episodio de *La prisonnière* en que Marcel cuenta cómo, al amanecer, yacía despierto y escuchando las exclamaciones de los vendedores callejeros. Hasta aquí, el episodio parece idóneo para una filmación; solo que el narrador detalla los gritos y las entonaciones estereotipados de los vendedores porque le recuerdan los cantos gregorianos. El episodio desemboca, pues, en una serie de cotejos entre los alaridos de las calles y esa música litúrgica, y “al hilar el infinito tejido de observaciones y recuerdos en que se refleja su propia vida, Proust desarrolla una continuidad impenetrable para la cámara” (ibíd.: 298). El cine no puede representar en forma apropiada el *continuum* mental en su integridad, sino únicamente los hechos físicos que lo provocan. Cualquier tentativa para transformar ese *continuum* mental novelístico en la realidad de la cámara está condenado al fracaso. La alusión a este episodio permite destacar la relación ambigua que la *Recherche* mantiene con el cine. Por un lado, la obra insiste en que los acontecimientos físicos y fisiológicos más banales – “una magdalena mojada en el té, la peculiar posición de una pierna, la sensación que transmiten unas baldosas ligeramente desparejas” (ibíd.) – despiertan involuntariamente recuerdos significativos. Tales acontecimientos, a raíz de su naturaleza material y de su insignificancia, son esencialmente apropiados para la cámara. Pero, por otro lado, el narrador proustiano persigue el desarrollo de los recuerdos poniendo al descubierto experiencias e ideas que no tienen equivalente en el mundo visible, y la obra cinematográfica más ingeniosa sería un sustituto muy pobre para las visiones que las palabras evocan. La afinidad con el cine vuelve a Proust sensible a las impresiones fugaces, como la de los tres árboles de la *Recherche*. Pero, en la medida en que interpreta a estos como “fantasmas del pasado”, como “amigos desaparecidos que invocaban nuestros comunes recuerdos” y que, como “sombras, parecía como que me pedían que los llevara conmigo, que los devolviera a la vida” (Proust, 2001: 397), deja atrás el universo cinematográfico para abordar dimensiones que le son inaccesibles. Todo esto justifica la convicción de que la novela “no es una forma literaria cinematográfica” (Kracauer, 1996: 299).

4. La existencia en el TMcuasi vacío de la extraterritorialidad". Diálogos con Proust en *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*

En *Historia*, el diálogo con Proust se inicia retomando las discusiones que se habían desarrollado en *Teoría del cine*. Ya en las primeras páginas, donde Kracauer compara la sugestión que sobre él provocan ciertos hechos del pasado con la que ocasionaban los tres árboles en el narrador proustiano. El capítulo “El abordaje histórico” (“The historical approach”), que forma *pendant* con la sección “El método fotográfico” (“The photographic approach”) del libro sobre el cine, retoma las consideraciones sobre la relación de Proust con la fotografía para establecer una comparación entre la mirada del historiador y el ojo de la cámara: el novelista francés habría destacado, vuelve a decir Kracauer, “el desapego emocional como la principal virtud del fotógrafo. Según él, el fotógrafo ideal es un espejo imparcial, alguien cuya función equivale a la de las lentes de la cámara” (Kracauer, 2010: 94). Estas referencias reaparecen en otros pasajes del tratado. Pero este va desplazando la conversación con la *Recherche* hacia otros terrenos. Así, en el capítulo sobre el “interés presente”, se afirma que no es posible “discutir las relaciones entre el pasado y el presente sin hacer referencia, en algún momento, a Proust”, en vista de que es una “de las máximas autoridades en el tema” (ibíd.: 117). Equiparado directamente a los historiadores, Proust es colocado del lado de Lovejoy y en contraposición con Collingwood. Para el novelista, el pasado solo se entrega a aquellos que se vuelven hacia él con la expectativa de conseguir que hable, y únicamente este *esfuerzo de autotranscendencia* permite comprender nuestro propio presente. Para ilustrar estas cuestiones, Kracauer se remite precisamente al episodio de los tres árboles: estos conformaban una figura que le resultaba al narrador extrañamente familiar, y que le parecía provenir de los olvidados días de la infancia: “La sensación de *déjà vu* que experimentó fue simultánea a la conciencia de que los ‘fantasmas del pasado’ le hacían señas” (ibíd.). El pasaje de la novela no aborda la pregunta por si el mensaje que los tres árboles formulan se vincula con la infancia del narrador y, a través de esta, con su yo actual. Lo único relevante en el pasaje es que pone en evidencia que Proust, como Burckhardt, poseía la nostalgia por las causas perdidas; como sabemos, un rasgo con el que se sentía intensamente fusionado Kracauer. En cualquier caso, el capítulo presenta la posición proustiana como un enfoque particularmente cautivador, pero de ningún modo como el único correcto. También a quienes sostienen la perspectiva contraria les reconoce *Historia* su parte de verdad.

Más entrañable es la identificación con el narrador proustiano en el capítulo sobre “El viaje del historiador”, donde Kracauer vuelve sobre el episodio del encuentro con la abuela. El lector de *Teoría del cine* podría imaginar que lo que sigue es una agobiante repetición de lo ya dicho en el libro precedente. Sin embargo, el autor coloca el pasaje en una constelación diferente, en la que se encuentra uno de los *topoi* principales del tratado. En el pasaje en cuestión, Marcel ve por primera vez a su abuela – y Kracauer emplea aquí la conocida fórmula de Ranke – *tal como ella es*: una anciana consumida que no muestra ningún parecido con la imagen que amorosamente se había formado de ella en su alma. *Convertido en un extraño*, puede verlo todo porque nada de lo que observa está impregnado por recuerdos que reducirían su campo de visión. En cuanto el narrador ingresa al cuarto de su abuela, “su mente se convierte en un palimpsesto en el que las observaciones del extraño se superponen a la inscripción temporalmente borrada del que ama” (ibíd.: 121). Este comentario sobre la mirada “extrañada”,

“externa” de Marcel, que súbitamente se superpone sobre su conciencia habitual, introduce un tema central del libro y, en términos más amplios, de toda la obra kracaue- riana: la identificación con la perspectiva del exiliado. Es así que el comentario sobre Proust lleva al autor a pensar en “el exiliado que, como persona adulta, ha sido forzado a dejar su país o lo ha dejado por propia voluntad. Cuando se instala en otra parte, todas aquellas lealtades, expectativas y aspiraciones que conforman una parte tan amplia de su ser son automáticamente arrancadas de raíz. La historia de su vida se ve interrumpida, y su yo ‘natural’ se ve relegado al fondo de su mente” (ibíd.: 122). El esfuerzo para adecuarse a los desafíos del contexto extraño al que se ve forzado a integrarse alterará toda su estructura mental. Pero el yo anterior sigue vivo bajo el individuo en el que está convirtiéndose, por lo que “su identidad es propensa a encontrarse en estado fluido; y es probable que nunca pertenezca enteramente a la comunidad a la que ahora de alguna manera pertenece” (ibíd.). Esta persona que ha dejado de “pertenecer” a una comunidad vive, a partir de ahora, en “el cuasi vacío de la extraterritorialidad, la misma tierra de nadie a la que Marcel ingresó cuando vio a su abuela por primera vez” (ibíd.). El verdadero modo de existencia del exiliado es el del extranjero:

De manera que puede ver su existencia anterior con los ojos de alguien “que no es de la casa”. Y así como es libre para salir de la cultura que le era propia, es lo suficientemente independiente para introducirse en la mentalidad del pueblo extranjero en cuyo seno está viviendo. Hay grandes historiadores que deben buena parte de su grandeza al hecho de que eran expatriados (ibíd.).

El paralelo hasta aquí trazado entre la figura del historiador y el Marcel que traumáticamente se encuentra con la imagen “fotográfica” de su abuela destaca las semejanzas. Pero Kracauer señala también las divergencias entre ambos: una vez que Marcel se ha visto reducido “a un fotógrafo o a un extraño” (ibíd.: 129), el palimpsesto de su mente se disuelve, y el amor habitual por la abuela desplaza la momentánea disposición distanciada y extraña. A diferencia de Marcel, el historiador regresa del pasado cargado de las percepciones que ha reunido durante su viaje: incorpora la realidad que estaba oculta por las ideas que él se había formado acerca de ella. En virtud de esto, el historiador no es meramente hijo de su tiempo, sino de al menos dos tiempos: el propio y el que está investigando; su mente es no puede ser localizada de manera precisa: “deambula sin domicilio fijo” (ibíd.: 130).

El tercer diálogo importante con la *Recherche* ocurre en el capítulo “Ahasverus, o el enigma del tiempo”, en el que se intenta explicar el modo en que Proust combina la inmersión en las minucias biográficas e históricas con las perspectivas de largo alcance. Esta aproximación representa la tentativa más concreta y amplia del libro para desplegar un análisis inmanente de la narración proustiana, y en ese sentido rebasa las intenciones de los diálogos precedentes. Inspirándose en Poulet y, sobre todo, en Jauss, Kracauer comienza destacando el modo en que Proust rebaja la importancia de la cronología: a lo largo de la *Recherche*, la historia no aparece como un proceso, sino como una caleidoscópica sucesión de alteraciones, “como nubes que se reúnen y dispersan en forma azarosa” (ibíd.: 192). El tiempo no es un flujo, sino una sucesión discontinua de situaciones o épocas que, en el fondo, deberían ser entendidos como proyecciones del yo. Cada situación es una entidad autónoma que no se deriva de las anteriores; los momentos de enlace son omitidos, y solo tomamos conocimiento de un nuevo mundo una vez que este se encuentra en pleno funcionamiento. De esta intuición del tiempo se halla, a la vez, ausente la esperanza: Marcel, que encarna los diferentes yoes de la

novela, en cada situación anticipa consumaciones futuras. Pero, en cuanto las esperanzas se concretan, la magia de estas se diluye conjuntamente con el yo que les dio sustento; y las nuevas subjetividades inician su camino cargadas de nuevas expectativas, cada vez menos vigorosas. Proust se concentra en átomos de tiempo sin dedicar ninguna atención a la cronología: “dirige el foco sobre átomos temporales: imágenes de memorias de incidentes o impresiones de tan corta vida que el tiempo no tiene tiempo de moldearlas” (ibíd.). Lo que acrecienta la impresión de estos átomos es que se los presenta en gigantescas ampliaciones: la novela está sembrada de primeros planos de esta clase, que consisten en “una textura de reflexiones, analogías, reminiscencias” que remiten a los diferentes mundos visitados por Marcel; todos juntos “sirven para develar el sentido esencial del incidente desde el cual son irradiados, y en el cual convergen” (ibíd.: 193). Las figuras que conforman estos recorridos a través del pergamino del pasado no pueden ser definidas en términos de tiempo; más aún: su propósito es transportar lo temporal a la dimensión casi atemporal de las esencias.

En función de lo anterior, pareciera como si Proust se encontrara exclusivamente abocado a defender la singularidad de los mundos discontinuos. Pero esto es solo parte de la verdad: por mucho que trabaje para difuminar la cronología, el escritor se empeña en mantenerla intacta. Los primeros planos se encuentran urdidos en una narración que despliega los diferentes yoes de Marcel *en orden cronológico*, de modo que, en el revés del mosaico de momentos aislados, sería posible descubrir el reloj del tiempo irreversible. En segundo lugar, Proust reinserta los distintos mundos independientes en el flujo del tiempo, construyendo una mediación entre los dos elementos opuestos: las series incoherentes de tiempos configurados y el tiempo cronológico como un flujo homogéneo. Pero, a la manera del espíritu absoluto hegeliano, el sentido y la continuidad de la historia se revelan solo para la mirada retrospectiva: al final de *Le temps retrouvé*, “Marcel, que entonces se vuelve uno con Proust, descubre que todos sus yoes previos inconexos en realidad eran fases o estaciones de un camino en el cual se había estado moviendo sin haberlo sabido” (ibíd.: 194). Solo *a posteriori* reconoce que su travesía en el tiempo tenía una meta: el encuentro con su vocación de escritor. Ahora “Proust” puede identificar los mundos discontinuos con una continuidad temporal, así como redimir su pasado integrando sus esencias en una obra “cuya atemporalidad los hace a todos tanto más invulnerables. Él se dispone a escribir la novela que escribió” (ibíd.). Más allá de la notoria cercanía a la poética proustiana, Kracauer no deja de marcar la distancia entre la provisoria solución estética propuesta al final de la *Recherche* y el carácter inacabado de la dinámica histórica: el cierre final en Proust depende “de su repliegue en la dimensión del arte. Pero nada de esa clase se aplica a la historia. Ni la historia tiene un final, ni es susceptible ella de redención estética” (ibíd.). Solo en la imaginación podríamos conjurar la imagen de Ahasverus, el Judío Errante que, antes de desintegrarse, arroja por primera vez una mirada retrospectiva hacia sus vagabundeos a través de los más diversos períodos históricos.

Sería pertinente relevar también dos comentarios breves sobre Proust. El primero se refiere a la conocida crítica al método crítico de Sainte-Beuve, que consistía en “no separar al hombre y la obra”, en “rodearse de todas las informaciones posibles sobre un escritor, en coleccionar sus correspondencias, en interrogar a los hombres que lo han conocido” (Proust, 1992: 127). Este método desconoce lo que nos enseña una frecuentación algo profunda con nosotros mismos: “que un libro es el producto de un

yo diferente de aquel que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios” (ibíd.). Las posiciones defendidas por Proust cuentan hoy con un consenso considerablemente amplio en la crítica literaria, una vez que han quedado ampliamente desprestigiados los métodos biografistas. Es característico que el autor de *Historia*, empeñado en observar las más diversas facetas de los fenómenos que analiza, destaque el acierto de las perspectivas proustianas tanto como sus relativas limitaciones: “Es cierto, como dice Proust, que el poeta existe con independencia del hombre en el que vive, pero es igualmente cierto que el hombre también existe; y la historia completa nos hablaría del poeta y del hombre” (Kracauer, 1996: 153). Más allá de que aún habría sostenido, seguramente, sus críticas de 1930 contra las biografías como una – regresiva – forma artística de la nueva burguesía, y de su aversión continua a cualquier hipóstasis de la personalidad única, autónoma, el autor de *Historia* quería llamar la atención acerca de un desconocimiento de la dimensión existencial que, llevado al extremo, podría conducir a una distorsión del análisis. Aún más importante es un comentario que aparece algunas páginas después del que acabamos de examinar, y que se vincula con la relación entre macro y microperspectiva. Kracauer señala que una observación realizada por el narrador de la *Recherche* ilustra el hecho de que, a medida que se amplía el alcance de las historias, la composición de estas se halla gobernada cada vez más por las leyes de la perspectiva, y a la vez muestra las consecuencias que esto tiene para el acceso a la microdimensión desde niveles más elevados. El pasaje en cuestión es aquel en que Marcel, durante un viaje en coche, “ve a veces dos, a veces tres campanarios a la distancia, según el ángulo desde el cual observa lo que lo rodea” (Kracauer, 1996: 158). Una relectura del pasaje en cuestión de la novela pone en evidencia hasta qué punto ha simplificado Kracauer una percepción y una reflexión extraordinariamente complejas. La experiencia del encuentro con los dos campanarios de Martinville y el de Vieuxvicq en *Du côté de chez Swann*, cargada de tintes utópicos, representa una suerte de contracara positiva de esos episodios de *Ginster* en los que el protagonista se ve acosado por edificios monstruosos. La experiencia epifánica es tan intensa que, inmediatamente después de vivirla, “para alivio de mi conciencia y obediencia a mi entusiasmo” (Proust, 1988: 218), Marcel decide registrarla, en una página en la que los campanarios cobran vida: observan y acompañan a los visitantes, y finalmente los saludan “agitando en señal de despedida sus soleados remates” (ibíd.). Cuando el autor de la página los mira por última vez, ya no le parecen más que tres flores pintadas en el cielo y le llevan a la imaginación “tres niñas de leyenda, perdidas en una soledad, cuando ya iba cayendo la noche”; por último, se buscan tímidamente y se ocultan una tras otra hasta no formar “en el cielo rosado, más que una sola mancha negra, resignada y deliciosa y desaparecer en la oscuridad” (ibíd.: 219). La experiencia proustiana se reduce, en Kracauer, a una casi prosaica ilusión óptica, que provee una equivalencia para el hecho de que, “debido no tanto a descuido, negligencia, o algo semejante, sino a la ‘ley de la perspectiva’, los macrohistoriadores deben ignorar, al comienzo, parte de la evidencia” (Kracauer, 1996: 158). Esta función de las visiones en perspectiva “que, como tal, obstaculiza la accesibilidad al material examinado, tiene más peso cuanto mayor es la distancia” (ibíd.: 158-159). La magia de la experiencia con los campanarios es convertida en *analogon* de la ceguera de las perspectivas macrohistóricas, que no hacen a menudo justicia de la variedad de detalles pertenecientes a un período. Pero ¿no se subrayaba en *Historia* la artesanal dedicación proustiana a las minucias biográficas e históricas, a menudo ampliadas como en un primerísimo plano?

5. Kracauer y Adorno sobre Proust: afinidades y divergencias

En un principio, puede parecer difícil encontrar afinidades entre dos abordajes tan disímiles de la obra proustiana como los de Adorno y Kracauer. A primera vista, pueden destacarse sobre todo las diferencias: el filósofo se aproxima a la *Recherche* fundamentalmente como a un corpus estético, prestando una atención escrupulosa a sus peculiaridades formales e intentando rastrear las coincidencias entre los propósitos inmanentes de la obra proustiana y las tareas que el pensador atribuye a su propia filosofía. El teórico del cine y de la historia, en cambio, extrae de las novelas proustianas un acervo de imágenes iluminadoras y dialoga con “Marcel” como con un interlocutor cuyas opiniones merecen ser sopesadas y contrastadas con otras voces relevantes. La pregunta por si “Marcel” tiene o no razón en sus juicios, totalmente irrelevante para Adorno, asume un papel importante en Kracauer. Sería, sin embargo, errado juzgar ingenuas las posiciones de este: en cada una de sus discusiones, Kracauer se preocupa por prestar oídos a la especificidad del texto proustiano, y (a excepción del pasaje comentado del capítulo “Ahasverus” de *Historia*) no pretende ofrecer un análisis específicamente “literario”. Dentro de estos límites, la estrategia de aproximación está plenamente justificada. En términos de una reflexión formal sobre los medios de representación, la consideración sobre las diferencias entre el método fotográfico y el novelístico – sustentada por remisiones a *Mímesis* de Auerbach – aporta elementos significativos, que recuperan reflexiones del impresionante “Esbozo de Marsella” para una teoría del cine⁵ sobre las formas cinematográfica y novelística y que ayudan a dinamizar un libro tan árido como *Teoría del cine*. Una consideración más atenta descubre similitudes más profundas entre Adorno y Kracauer; por ejemplo, el hecho de que ambos se dedican a hacer “pequeños comentarios” sobre el autor francés antes que análisis estructurales sobre las diferentes novelas o sobre el *totum* narrativo. Esta modalidad de análisis diverge de otros abordajes contemporáneos de la *Recherche*. Pensamos por ejemplo en el notable capítulo dedicado a Proust en el estudio de Claude-Edmonde Magny sobre la novela francesa posterior a 1918, donde se hace referencia a la “incomprensión de los críticos a quienes la densa maleza de los bosquecillos de Guermantes o de Sodoma enmascaraba las grandes ojivas ramosas de la obra. Él se queja de esto varias veces en su Correspondencia” (Magny, 1950: 194). Entre otros pasajes, Magny cita una carta a Paul Souday del 10 de noviembre de 1919, donde el escritor comenta, a propósito de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*: “Por lo demás, temo que la arquitectura de *En busca del tiempo perdido* no sea más sensible en este libro que en *Swann*. Veo a lectores que se imaginan que escribo, fiándome de arbitrarias y fortuitas asociaciones de ideas, la historia de mi vida” (cit. en *ibíd.*, n. 1). De todos modos, Magny reconoce que “gracias a lecturas minuciosas y a pacientes exégesis, la estructura de conjunto de *En busca...* es

⁵ Hacia 1937-38, había comenzado Kracauer a pensar en un tratado teórico, y en 1938 escribió un “Esbozo de ideas para mi libro sobre el cine”, en el que tenía en vista una historia cultural del cine internacional. Durante la permanencia de Lili y Siegfried Kracauer en Marsella, entre junio de 1940 y febrero de 1941, en condiciones personales muy dramáticas, realizó el pensador alemán una serie de anotaciones que continuó en los días de permanencia en Lisboa, durante el viaje en barco hacia Norteamérica y aun inmediatamente después del arribo a EE.UU. Los materiales del “Esbozo” fueron publicados por primera vez en el volumen 3 de las *Werke* (cf. Kracauer, 2005).

más o menos evidente a nuestros ojos” (ibíd.: 195) y que, entretanto, se ha intentado realizar el movimiento inverso.

Pero para la dedicación de los dos pensadores alemanes a pasajes individuales podría aducirse una razón más honda. Adorno ha denunciado en varias ocasiones el modo en que los grandes sistemas filosóficos – ante todo, los de la tradición idealista – han permanecido ciegos tanto al sufrimiento de los individuos como a lo no idéntico, que no se somete a la violencia de los conceptos. La dedicación a lo individual se encuentra entonces asociada a la idea de redención; como en el Benjamin de las *Tesis*, en Adorno la consideración por lo pequeño, lo olvidado, lo desatendido está sustentada en la perspectiva de que “nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia” (Benjamin, 2007: 23). No en vano destaca Adorno el hecho de que Hegel, más allá de su *parti pris* a favor de la unidad y de la justificación del progreso empírico, una y otra vez lamente enfáticamente lo valioso e irrecuperable que se ha sacrificado justamente en función de ese progreso. En este sentido hay una coincidencia fundamental con la toma de partido por parte de Kracauer, en palabras del propio Adorno, por “las cosas menesterosas, las miserables, despreciadas, alienadas de su propósito; solo ellas encarnan, para la conciencia de Kracauer, lo que sería diferente del complejo funcional universal” (Adorno, 2003: 392). Hay entonces una coincidencia y una analogía entre el propósito de rescatar *la tradición de las causas perdidas*, la consideración por lo minúsculo y lo débil, lo inadvertido y lo malogrado – en oposición intencionada a las grandes avenidas trazadas por los sistemas material e intelectualmente dominantes – y una metodología que no se concentra en la gigantesca arquitectura de la *Recherche*, sino en ciertas escenas y comentarios particulares. En la fidelidad al principio de que el buen Dios se oculta en el detalle y en el interés por las cosas menesterosas los dos pensadores pueden encontrar a un cófrade especialmente favorable en el novelista francés, quien, como hemos visto, compartía con Burckhardt, según Kracauer, *la nostalgia por las causas perdidas*.

Otra coincidencia es el énfasis de ambos en la liquidación proustiana del “sujeto soberano” y de cualquier mito acerca de la unidad y consistencia de la personalidad. Existe una notoria coincidencia entre estas perspectivas de Proust y la crítica del culto burgués (tardío) de la personalidad armónica desplegada por Kracauer en los ensayos de la República de Weimar y en *Ginster*. Hemos visto que estas críticas son retomadas en *Historia* a partir de un diálogo con el análisis de Auerbach sobre la gran novela modernista. Pero también Adorno subraya que entre las “ideas enquistadas que la conciencia general guarda como una posesión” y que la obstinación de Proust, “la de un niño que no se deja enredar, destruye, quizás la más importante sea la de la unidad y la totalidad de la persona” (ibíd.: 197). El desarrollo psicológico de los caracteres realizado por Proust desbarata la propia psicología, ya que el autor sabe que “más allá de este mundo de imágenes no hay ningún en sí de las personas; que el individuo es una abstracción, que su ser-para-sí solo tiene tan poca realidad como un mero ser-para-nosotros, que el prejuicio vulgar considera apariencia” (ibíd.: 198). Podría decirse que el énfasis sobre este aspecto no es de ningún modo privativo de Kracauer y Adorno y que constituye más bien uno de los tópicos más frecuentemente comentados en relación con la *Recherche*. Pero lo realmente importante es el modo en que el tratamiento del tema en Proust se acuerda con puntos nodales del pensamiento de los dos críticos. Un rasgo característico del abordaje de ambos es el modo en que colocan la destrucción del mito

del “yo soberano” en relación con las alteraciones que se han producido en la subjetividad y en el mundo bajo el capitalismo tardío. En la misma era en que el individuo, como comenta Kracauer en un ensayo de 1930, “ha debido experimentar demasiado duraderamente su nulidad y la de los demás, para seguir creyendo en el poder ejecutivo de uno u otro individuo” (Kracauer, 2006b: 310), el mundo social, marcado por la Gran Guerra, ha ido asumiendo un carácter cada vez más indescifrable para la conciencia cotidiana: “Así como el yo es relativizado, el mundo, con sus contenidos y sus figuras, es llevado a un curso circular impenetrable” (ibíd.: 311).

Nos estamos deteniendo en cuestiones que fueron objeto de intensa reflexión teórica y configuración estética, en los países de lengua alemana, a partir de la Primera Guerra Mundial y hasta el ascenso del nazismo. Las referencias a un estado de desorientación general, a la pérdida de un sistema de coordenadas normativas socialmente vinculante, a la carencia de una *patria trascendental* o al *desamparo trascendental* – para emplear los términos acuñados por el Lukács de *Teoría de la novela*– son lugares comunes de la literatura, la filosofía y la sociología de ese período. También en Proust reciben tales problemáticas un tratamiento específico, que no necesitamos comentar aquí. Más pertinente es indicar que, en un giro autorreflexivo coherente con sus posiciones, Adorno y Kracauer han hecho del desamparo un factor cardinal del propio pensamiento. En el caso de Kracauer: desde mediados de la década de 1920, el esfuerzo para analizar desde una perspectiva inmanente la dialéctica de la Modernidad, examinando *en su interior mismo* sus aspectos negativos y positivos, en lugar de juzgarlos desde un punto de vista externo, dio lugar a algunas de las aproximaciones ensayísticas más profundas de la Alemania weimariana. En lo que respecta a la producción tardía, en uno de los borradores de la introducción a *Historia* se lee: “Así, lo que en realidad tengo en vista es una filosofía de la situación provisoria en la que nos encontramos” (cit. en Agard, 2008: 143); y una afirmación semejante podría aplicarse también, retrospectivamente, a *Teoría del cine*. Al final de la introducción a *Historia*, el autor declara que su objetivo es “delimitar el área intermedia de la historia como un área que posee derecho propio: la de la percepción provisoria de las últimas cosas antes de las últimas” (Kracauer, 2010: 62). La íntegra filosofía adorniana se encuentra sostenida por un impulso similar. Pero, para encontrar un término de comparación históricamente apropiado para la obra póstuma de Kracauer sobre la historia, podríamos remitirnos al *opus postumum* de Adorno: *Teoría estética*.⁶ Todo este inconcluso tratado está recorrido por la idea de que una tentativa de aproximación actual a lo estético debería hacerse cargo de una provisoriedad que marca a nuestra era, así como a los productos artísticos más característicos de ella. A esto alude el propio comienzo de *Teoría estética*, con su reflexión sobre el modo en que las vanguardias echaron por tierra, a comienzos del siglo XX, todas las certezas acerca del arte, sin haber compensado la seguridad con la dicha de la libertad conquistada: “el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó. [...] los artistas no disfrutaron del reino de libertad que habían conquistado, sino que aspiraron de inmediato a un presunto orden apenas sostenible” (Adorno, 2004: 9). El arte todo se volvió incierto; de ahí que, como dice la célebre frase que abre el tratado: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (ibíd.). Una marca del arte de nuestro tiempo es, pues, su precariedad. Y la

⁶ Escrita entre 1961 y 1969. Publicada por primera vez en 1970.

teoría, para estar a la altura de esta situación, debe asumir esa precariedad, en lugar de ponerse a la caza de algún lugar de resguardo normativo. En función de semejante estado de cosas, como señala Ruth Sonderegger, “según Adorno, la teoría estética fue y es una empresa precaria aun en el caso de que no tenga que preocuparse por la existencia de sus objetos” (415). Podría completarse este razonamiento afirmando que en la precariedad de nuestro tiempo y de sus objetivaciones más eminentes se encuentra la razón para el surgimiento y la validez de un pensamiento dialéctico. Pues, si este se funda en la convicción de que no existen principios y máximas universalmente correctos, y de que tanto la función como la vigencia de unos y otras varía de acuerdo con las cambiantes condiciones históricas, entonces puede entenderse que la teoría adorniana insista en que el saber acerca de “lo precario de todo lo correcto temporariamente alcanzado” debería encauzarnos a estar “lo suficientemente alertas para los momentos en que ello, a su vez, se vuelve falso” (ibíd.: 418). Por eso ni siquiera la autonomía del arte, “defendida por Adorno hasta la desesperación, es para él sacrosanta. Antes bien, él admite que podrían surgir del arte movimientos legítimos en contra del arte” (ibíd.: 426).

Kracauer y Adorno cuestionaron a menudo los intentos regresivos para encontrar un techo protector que ofrezca un resguardo ante las amenazas de las sociedades abiertas de la Modernidad. En las lecciones sobre dialéctica negativa, cuestiona Adorno “la estrechez, casi del clima de pequeña ciudad” que afecta aun a las más grandes concepciones filosóficas, “tal como si uno quisiera albergar un cosmos infinito en una casita pequeña y abarcable con la mirada”, y agrega que “este provincianismo se relaciona con lo filosófico objetivo; es decir, justamente con esta pretensión de capturar lo infinito en una red finita de categorías” (Adorno, 2020: 168).

Pero ¿ofrece en verdad Proust puntos de apoyo para una orientación semejante? Varios elementos parecen hablar en contra de esta posibilidad. Toda la *Recherche* (pero, ante todo, el primer volumen) representa un campo de fuerzas en el que se contraponen el mundo regido por el hábito y aquel en que domina la espontaneidad. Se trata, en esencia, de un enfrentamiento entre distintos códigos sociales: el de la aristocracia, dominado por reglas fijas y seguras, y el de la burguesía, en el que imperan la inseguridad y la sorpresa. Durante toda la infancia de Marcel, los familiares se empeñan en impedir que el contacto con el mundo exterior coloque al niño en un estado de excitación nerviosa capaz de aniquilarlo; en el mundo de la tía Léonie, esta obsesión por la inmovilidad y el encierro llega a lo paroxístico: en ese medio, la necesidad de mantener costumbres invariables trata de establecer un dique de contención frente a las inconstancias del afuera. El comienzo mismo de *Du côté de chez Swann*, con su reflexión sobre los diferentes tipos de habitaciones, está centrado en este tema; ante todo si se piensa que los “cuartos de invierno”, que suscitan comparaciones con los nidos de los pájaros y con el seno materno, son aquellos que están cargados de energía utópica. En ellos, en los días helados se experimenta el placer de sentirse separado del exterior: “especie de alcoba impalpable, de cálida caverna abierta en el mismo seno de la habitación, zona ardiente y móvil en sus contornos térmicos, oreada por unas bocanadas de aire que nos refrescan la frente y que salen de junto a las ventanas, de los rincones de la habitación que están más lejos del fuego y que se enfriaron” (Proust, 1988: 17). Lo estrictamente opuesto a estas habitaciones está representado por el “cuarto en forma de pirámide”, donde el espacio adquiere formas angulosas, geométricas, amenazadoras; la verticalidad y la dureza del recinto se encuentran despojadas de formas amistosas – “materna-

les” –, y los objetos muestran una dura hostilidad: el espejo, el reloj de péndulo, las cortinas. El narrador recuerda haberse esforzado tenazmente allí para amoldar sus propias estructuras de pensamiento a las formas de ese sitio: el empeño de estirarse hacia lo alto para llenar las dimensiones de la habitación es una fuente real de angustia, que se prolonga hasta que el hábito consigue desdibujar la hostilidad primigenia: el hábito es una “celestina mañosa” que trabaja lentamente y que “empieza por dejar padecer nuestro ánimo durante semanas enteras en una instalación precaria; pero que, con todo y con eso, nos llena de alegría al verla llegar, porque sin ella, y reducida a sus propias fuerzas, el alma nunca lograría hacer habitable morada alguna” (ibíd.: 18).

Sin embargo, el encierro como lugar de resguardo y como escenario de la creación es en Proust el punto de partida y la meta. Como en muchos cuentos maravillosos y leyendas populares – que no han dejado de dejar su impronta en la poética proustiana – y como en la narrativa de Borges, el encuentro con la verdad y la realización plena requiere de un movimiento doble: de una salida y un retorno, de *una ida y una vuelta*. La alienación del yo en el mundo externo, el viaje por el reino de la nada (*le royaume du néant*) es necesaria porque sin ella Marcel no podría volver a enclaustrarse, al final de *Le temps retrouvé*, cargado de todo su saber acerca del mundo, a fin de dedicarse a la creación de su obra. En esta, la utopía destella de manera instantánea en algunos momentos de iluminación, en tanto la realidad que se narra de manera extensa y minuciosa a lo largo de los volúmenes remite a la búsqueda de felicidad en ocupaciones frívolas y relaciones mundanas cuyo fulgor deslumbra, pero que invariablemente conducen a la decepción. En este aspecto, Proust se suma a la tradición de la gran novela de desilusión, que ha encontrado en el Balzac de *Illusions perdues* y en el Flaubert de *L'éducation sentimentale* dos de sus puntos más altos, pero que podría con buenas razones encontrar su origen en las páginas finales del *Quijote*. El autor implícito de la *Recherche* no querría aceptar una felicidad menor que la plena – la que destella en la iluminación epifánica –, y esto hace que encuentre siempre el estigma de lo insuficiente y lo falso en cada satisfacción mundana. En este sentido tiene razón Adorno cuando dice que, como a Proust ninguna felicidad lo satisface “más que la felicidad total, su necesidad de felicidad se convierte en la de la verdad incólume, no obstruida por ninguna convención. Esta, sin embargo, es dolor, decepción, conocimiento de la falsa vida” (2003: 655). Lo que la *Recherche* cuenta “es la historia de la felicidad inalcanzada o en peligro” (ibíd.). En función de esto sostiene Adorno que la historia íntima de la narrativa proustiana es una en que el “recuerdo total responde a la transitoriedad total, y la esperanza únicamente reside en la fuerza para interiorizar esta transitoriedad y fijarla en la escritura” (ibíd.: 656).

La mirada de quien registra la realidad degradada y evalúa en qué medida esta no podría satisfacer los criterios de la felicidad plena es la mirada de alguien que no pertenece o que ha renunciado a jugar el juego por el que se rige la vida social. Una coincidencia significativa entre Kracauer y Adorno es el modo en que ambos relacionan la perspectiva proustiana con aquella observación que considera la realidad como algo ajeno, extraño. Pudimos ver que Kracauer asociaba el punto de vista de Marcel, en la escena del encuentro con la abuela, con el del historiador, y a ambas perspectivas con la del exiliado. La extraterritorialidad (*Exterritorialität*), como sabrán los lectores de Kracauer, integra de manera entrañable la autoconciencia del autor, y este no deja de destacarla en aquellos autores y personajes con los que se siente consustanciado. Benjamin (2005: 44-45) escribió que la mirada de Baudelaire es “la mirada del alegórico que

se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño”; y en la segunda versión de este *Exposé* se dice que la mirada “que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela [...] el sentimiento de una profunda alienación” (ibíd.: 57). Algo análogo es lo que ve Kracauer en Offenbach, que encarna, como señala Agard (2010: 323), *la conciencia desventurada del exiliado*: en el músico alemán emigrado a París, “la situación de no pertenencia del exiliado es garante de una suerte de objetividad creadora, pero es también un sufrimiento”. A entender en qué medida se identificaba Kracauer con esta mirada extrañada contribuye la silueta que de él traza Benjamin en su reseña de *Los empleados*: el autor de este ensayo es descrito como un marginal (*Außenseiter*) que “se encuentra ahí [...] como un solitario. Un descontento, no un líder. No un fundador, sino un agua-fiestas” (Benjamin, 2008: 100). Kracauer es presentado como alguien que no quiere seguir participando del juego y que se niega a “colocarse una máscara para participar en el carnaval que representan sus contemporáneos”; como alguien que “se abre un camino entre las masas “para arrancarle aquí y allá la máscara a un sujeto especialmente desvergonzado” (ibíd.: 93).

La perspectiva del ensayista es, pues, en Kracauer la de un explorador que se introduce, en la realidad miles de veces observada pero no comprendida por la conciencia cotidiana, como en un territorio desconocido. También Adorno ha asociado recurrentemente su perspectiva con la extraterritorialidad. El filósofo que sostenía que la obra de arte “nos enseña de algún modo a volver a mirar con ojos extraños a un mundo que nos obliga ya a mirarlo con ojos extraños” (Adorno, 2013: 385-386) no renunció nunca a invocar un modelo de experiencia plena que actúa como crítica permanente de la experiencia reglamentada, cosificada del capitalismo tardío. Pero era al mismo tiempo consciente de que ha sido la propia Modernidad la que, en contraposición con las así llamadas sociedades tradicionales y cerradas, ha abierto la posibilidad de esta relación no reglamentada con el mundo. Y es exactamente esto lo que celebra en Proust: como vimos, la mirada infantil que este arroja sobre la realidad social está tan cargada, según Adorno, de “asombro y extrañeza” que la vida actual se transmuta de pronto en infancia, en una época ya muy alejada del presente. La segunda ingenuidad proustiana, la disposición para observar de ese modo el mundo, se relaciona menos con una aptitud natural que con una extrema disciplina, orientada a impedir el entumecimiento de la experiencia derivado de la imposición de adaptarse. Ese rigor metódico está, pues, muy alejado de la espontaneidad: de algún modo a semejanza del historiador teorizado por Kracauer, o del método de observación aplicado por este en ensayos como *Los empleados* (1930), supone mantener un permanente estado de alerta a fin de preservar la extraterritorialidad de la propia mirada. En este sentido dice Adorno que toda la vida proustiana está regida por un *cordon sanitaire* con vistas a protegerse contra las agresiones que puedan insensibilizar la capacidad de reacción del niño. No hay en esto nada de debilidad o de cobardía; antes bien, su “sensibilidad enfermiza, su entrega a los valores de lo concreto está sujeta a una disciplina heroica. Literalmente, nada debía perderse” (Adorno, 2013: 655). Acaso en esta minuciosa observación extrañada de Proust – el “hombre sin piel” (*der Hautlose*) – ante las agresiones de un mundo dominado por mistificaciones y fetichismos deba verse uno de los impulsos primarios para la identificación de Kracauer y Adorno con la *Recherche* y con su autor.

Referências

- Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- _____. *Teoría estética*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- _____. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.
- _____. *Crítica de la cultura y sociedad I*, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2008.
- _____. *Estética (1958/59)*. Ed. de Eberhard Ortland. Trad. y pról. de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013.
- Metacrítica.
- _____. *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Miguel Vedda. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- _____. *Lecciones sobre dialéctica negativa*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Miguel Vedda. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- Agard, Olivier, “Les éléments d’autobiographie intellectuelle”. En: Despoix, Philippe / Schöttler Peter (comps.), *Siegfried Kracauer. Penseur de l’histoire*. París, Montréal: Maison des Sciences de L’Homme, 2008, pp. 141-163.
- Agard, Olivier, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*. París: CNRS Éditions, 2010.
- Benjamin, Walter, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. En: _____. *Gesammelte Schriften [= GS]*. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. 7 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972-1989, vol. II,1, pp. 140-157.
- _____. *Libro de los Pasajes*. Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Gamarro. Madrid: Akal, 2005.
- _____. *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Prólogo: Michael Löwy y Daniel Bensaïd. Trad. de Bolívar Echeverría. Apéndice: Auguste Blanqui, *Contra el positivismo*. Buenos Aires: Piedras de Papel, 2007.
- _____. “Sobre la politización de los intelectuales”. En: Kracauer, Siegfried, *Los empleados*. Trad., postfacio y notas de Miguel Vedda. Prefacio de Walter Benjamin. Barcelona: Gedisa, 2008, pp. 93-101.
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. de N. Rabotnikof Maskivker. Revis. de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Dierks, Sonja, “Adorno zu Kafka und Proust”. En: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (eds.), *Adorno-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 2ª ed. Ampliada y actualizada. Stuttgart & Weimar: Metzler, 2019, pp. 254-264.
- Foster, Roger, “Adorno and Proust on the Recovery of Experience”. en: *Critical Horizons* 8, 2 (2007), pp. 169-185.
- Hulatt, Owen, “Seeing In, Seeing Trough. Adorno and Proust”. En: McCall, Corey y Ross, Nathan, *Benjamin, Adorno and the Experience of Literature*. Londres: Routledge, 2018, pp. 159-178.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Trad. de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 1996.

- _____. "Marseiller Entwurf" zu einer Theorie des Films. En: _____. Werke. Ed. de Inka Mülde-Bach e Ingrid Belke. 9 vols. Vol. 3: *Theorie des Films*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2005, pp. 521-779.
- _____. "La fotografía". En: _____. *Estética sin territorio*. Edición y traducción: Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006, pp. 275-298 [2006a].
- _____. "La biografía como arte neoburgués". En: *Estética sin territorio*, pp. 309-315 [2006b].
- _____. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Introd. de Miguel Vedda. Trad. de María Guadalupe Marando y Agustín D'ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.
- Lukács, György, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- Magny, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.
- Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*. Ed, trad. y notas de Pedro Scaron. 8 vols. México: Siglo XXI, 1975.
- Perivolaropoulou, Nia, "Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer". In: *Protée* 32/1 (2004), pp. 39-48.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Trad. de Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 1988.
- _____. *El tiempo perdido 2. A la sombra de las muchachas en flor*. Trad. de Pedro Salinas. Buenos Aires: Santiago Rueda, 2001.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Pref. de Bernard de Fallois. París: Gallimard, 2002.
- _____. *El tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*. Trad. de Pedro Salinas. Buenos Aires: Santiago Rueda, 2010.
- Sonderegger, Ruth, "Ästhetische Theorie". En: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (eds.), *Adorno-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 2ª ed., ampliada y actualiz. Stuttgart & Weimar: Metzler, 2019, pp. 521-534.
- Vedda, Miguel, "El completo ensamblaje de los más pequeños hechos'. Acerca de las reflexiones de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin en torno a la fotografía". En: _____. *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011, pp. 143-189.

Recebido em 14 de outubro de 2022

Aprovado em 14 de outubro de 2022