

LONDRES, 18/3/1936

Londres, 18 de marzo de 1936

Querido Sr. Benjamin:

Si hoy me dispongo a comunicarle algunas notas a su extraordinario trabajo, lo hago no con la intención de hacerle una crítica, ni pretendiendo que sea una respuesta adecuada. La tremenda presión de trabajo bajo la que me encuentro –el gran libro lógico, la finalización de mi parte de la obra monográfica sobre Berg, con aún dos análisis pendientes, y además la investigación sobre el jazz³⁹⁸– hace que cualquier proyecto de esta índole no tenga perspectiva alguna. Sobre todo ante una producción en la cual soy muy consciente de la insuficiencia de la comunicación escrita, pues no quisiera dejar ni una sola frase sin conversarla con usted en detalle. No pierdo la esperanza de que eso suceda muy pronto, pero, por otro lado, no quisiera esperar tanto para contestarle, aunque más no fuese de un modo insuficiente.

Permítame, por lo tanto, circunscribirme a la cuestión principal. Mi fuerte interés y total aceptación se vinculan con lo que me parece ser la realización de sus intenciones originarias en el trabajo –la construcción dialéctica de la relación entre

mito e historia– en los ámbitos especulativos de la dialéctica materialista: la autodisolución dialéctica del mito que aquí se caracteriza como desencantamiento del arte. Usted sabe que el tema de la “liquidación del arte” es desde hace muchos años el trasfondo de mis ensayos estéticos y que el énfasis con el que defiendo el primado de la tecnología, sobre todo en el ámbito de la música, debe comprenderse estrictamente en este sentido y en el suyo de segunda técnica.³⁹⁹ Por cierto, no me sorprende que ahora nos encontremos aquí, explícitamente, con una base en común; no me sorprende después de que en el libro sobre el Barroco se hiciera la separación entre la alegoría y el símbolo (“aurático”, en la nueva terminología), después de que en Calle de mano única se separara la obra de arte de la documentación mágica. Resulta hermoso reconfirmar –espero que no suene poco humilde si digo: para nosotros dos– que en un artículo publicado hace dos años en el volumen de homenaje a Schönberg, que usted no conoce, yo hice formulaciones sobre la tecnología y la dialéctica y sobre la relación alterada para con la técnica, que se vinculan estrechamente con las suyas.⁴⁰⁰

Este vínculo es para mí también el que ahora proporciona el criterio de las diferencias que tengo que constatar, con el único objetivo de servir a nuestra “línea general” que ahora queda tan claramente delineada. Quizás, en un primer momento, pueda recurrir para ello a nuestro antiguo método de la crítica inmanente. En aquellos escritos suyos, cuya importante continuidad me parece ser retomada por el último, usted diferenció el concepto de obra de arte como figura tanto del símbolo de la teología como del tabú mágico. Sin embargo, me genera algunos reparos –y ahí creo ver un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos– que ahora usted transfiera sin más el concepto de aura mágica a la “obra de arte autónoma” y le adjudique esto lisa y llanamente a la función contrarrevolucionaria. No hace falta que le reconfirme que estoy completamente consciente del elemento mágico en la obra de arte burguesa (tanto menos cuanto que una y otra vez vuelvo a intentar develar la filosofía burguesa del idealismo, subsumida al concepto de la

autonomía estética, como mítica en el sentido más pleno). Sin embargo, me parece que el centro de la obra de arte autónoma no se encuentra en el lado mítico –disculpe esta manera tópica de hablar–, sino que es en sí dialéctico: en él se entrelaza lo mágico con el signo de la libertad. Si la memoria no me engaña, usted expresó algo similar en una ocasión cuando se trataba de Mallarmé y no puedo describirle más claramente mi impresión de todo el trabajo que diciéndole que siempre vuelvo a desear, como contrapunto, un trabajo sobre Mallarmé que, según mi parecer, es uno de los aportes más importantes que usted nos debe. Por más dialéctico que sea su trabajo, no lo es en el caso de la obra de arte autónoma misma; este no toma en cuenta la experiencia elemental, que para mí se hace cada día más evidente en la propia experiencia musical, según la cual la consecuencia más extrema de seguir la ley tecnológica del arte autónomo modifica precisamente esta experiencia, y en vez de acercarla a la tabuización y a la fetichización, la aproxima al estado de libertad de lo que puede producirse conscientemente, de lo factible de hacer. No podría imaginarme un programa materialista mejor que el enunciado de Mallarmé⁴⁰¹ en el que define los poemas no como producciones de la inspiración, sino como productos hechos con palabras; y las manifestaciones más grandes de la reacción, como Valéry y Borchardt (el último con el trabajo sobre la mansión, que podría ser adoptado *in extenso* en términos materialistas, a pesar de su irreplicable frase en contra de los trabajadores⁴⁰²) tienen dispuesto este explosivo en sus células más íntimas. Si usted salva el cine kitsch frente al cine con “nivel”, entonces nadie podría estar más *d'accord* con usted que yo; no obstante, *l'art pour l'art* también necesitaría tal salvación, y el Frente Unido que está en contra, y que según sé, abarca desde Brecht hasta el Movimiento de la Juventud, podría bastar para que uno se anime. Usted habla del juego y de la apariencia⁴⁰³ como elementos del arte; sin embargo, nada me dice por qué el juego ha de ser dialéctico, pero la apariencia no –la apariencia que usted salvó en Ottilia,⁴⁰⁴ que no es tratada con compasión por Mignon y Helena–. Y es aquí donde el debate se

transforma bastante rápido en un debate político. Pues, si usted dialectiza la tecnificación y la alienación (con todo derecho), pero no el mundo de la subjetividad objetivada, desde un punto de vista político esto no significa otra cosa más que confiarle inmediatamente al proletariado (como sujeto del cine) de un modo inmediato una tarea que según el enunciado de Lenin solo puede lograrse mediante la teoría de los intelectuales como sujetos dialécticos que pertenecen a la esfera de las obras de arte que usted manda al infierno. Entiéndame bien. No es que quiera poner a salvo la autonomía de la obra de arte como reserva y creo, al igual que usted, que lo aurático en la obra de arte está justamente por desaparecer; no solo por la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal “autónoma” (la teoría de la reproducción musical⁴⁰⁵ planeada por Kolisch y por mí desde hace años tiene esto por objeto). Sin embargo, la autonomía, es decir, la forma cósmica de la obra de arte no es idéntica a lo mágico que se encuentra en ella: así como no se perdió por completo la cosificación del cine, tampoco se perdió la cosificación de la gran obra de arte; y si bien sería burguesamente reaccionario negar esa cosificación desde el ego, el refutarla en el sentido del valor de uso inmediato se encontraría en el límite del anarquismo. *Les extrêmes me touchent*, como a usted: pero solo si la dialéctica de lo superior es equivalente a la de lo inferior, no si lo superior simplemente se desmorona. Ambas llevan en sí los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos de la transformación (por cierto, jamás el punto medio entre Schönberg y el cine americano); ambas son las mitades desgarradas de la libertad en su totalidad, la que, no obstante, no puede obtenerse de la suma de las dos: sacrificar una por la otra sería propio del romanticismo, o bien del romanticismo burgués de la conservación de la personalidad y de toda la magia, o bien del romanticismo anarquista que confía ciegamente en el poder autónomo del proletariado en el proceso histórico; del proletariado que, por cierto, está producido él mismo según la burguesía. Hasta cierto punto tengo que imputar este trabajo al segundo romanticismo. Usted hizo

que el arte saliese huyendo de los rincones de sus tabúes, pero da la impresión de que usted temiera la barbarie que hace irrupción así (¿quién podría compartir con usted este temor más que yo?) y para resguardarse erigiera lo temido en un tipo de tabuización inversa. La risa de los espectadores de cine —ya hablé de esto con Max y seguramente él ya se lo habrá comentado— no es ni buena ni revolucionaria, sino que está plagada del peor sadismo burgués; el conocimiento de causa de los canillitas que discuten sobre deporte me resulta sumamente dudosa; y la teoría de la distracción⁴⁰⁶ no me convence por completo, a pesar de su impactante seducción. Aunque solo fuese por la simple razón de que en la sociedad comunista el trabajo estará organizado de modo tal que ya nadie estará tan cansado y tan atontado como para necesitar la distracción. Por otra parte, me parece que determinados conceptos de la praxis capitalista, como, por ejemplo, el concepto de test,⁴⁰⁷ se condensan casi ontológicamente y operan como tabúes, mientras que, si existe un carácter aurático, este es adecuado a los filmes en su grado más alto y, por lo tanto, más cuestionable. Ahora bien, solo por mencionar una nimiedad más, el hecho de que el reaccionario se convierta en un vanguardista por tener la capacidad de comprender la película de Chaplin me parece una absoluta romantización, pues, incluso ahora después de *Tiempos modernos*, no puedo incluir al preferido de Kracauer en la vanguardia (la razón de esto se desprenderá con total claridad del trabajo sobre el jazz), ni tampoco creo que se perciba alguno de los elementos decentes incluidos ahí. Basta con haber escuchado cómo el público se refa al ver esta película para saber en dónde estamos parados. El golpe contra Werfel⁴⁰⁸ me causó una gran alegría; pero si uno toma en su lugar a Mickey Mouse, entonces las cosas ya se vuelven más complejas y surge de un modo muy serio la cuestión de si la reproducción de cada persona ofrece de hecho el *a priori* de la película como el que usted pretende, o si, más bien, no corresponde precisamente a ese “realismo ingenuo” sobre cuyo carácter burgués estuvimos tan fundamentalmente de acuerdo en París. En definitiva, no es casual que el arte

moderno, que usted contrapone como aurático al arte técnico, sea de una cualidad inmanente tan cuestionable como la de Vlaminc⁴⁰⁹ o Rilke. En ese caso la esfera inferior no tiene grandes dificultades; pero, si en lugar de eso se tratase de nombres como Kafka y Schönberg, entonces el problema ya se plantearía de otra manera. Sin duda, la música de Schönberg no es aurática.

Lo que yo reclamaría sería un *incremento* de dialéctica. Por una parte, una dialectización completa de la obra de arte “autónoma” que a través de su propia tecnología alcance la obra de arte planeada; por otra parte, una dialectización, aún más fuerte, del arte utilitario en su negatividad, que si bien usted no desconoce, sin embargo, caracteriza con categorías relativamente abstractas como el “capital fílmico”,⁴¹⁰ sin examinarlas a fondo, es decir, como irracionalidad inmanente. Cuando hace dos años pasé un día entero en los estudios de Neubabelsberg, lo que más me impresionó fue cuán *poco* se ha impuesto el montaje y todo aquello de avanzada que usted remarca; más bien, en todas partes se *construye* la realidad miméticamente como lo hacen los niños y luego se la “fotografía”. Usted subestima el carácter técnico del arte autónomo y sobrestima el del arte dependiente; esta sería, redondeando, mi objeción principal. Pero solo podría concretarse como una dialéctica entre extremos, que usted separa con violencia uno de otro. Según mi opinión, esto no significaría otra cosa que la completa liquidación de los motivos brechtianos que aquí ya sufrieron una gran transformación, significaría sobre todo la liquidación de cualquier apelación a la inmediatez de un contexto de acción constituido como fuera y a la conciencia real de los proletarios reales, quienes no tienen ningún tipo de ventaja frente a los burgueses, salvo el interés por la revolución, pero que por lo demás llevan en sí todas las huellas de la mutilación del carácter burgués. Esto nos prescribe nuestra función con suficiente univocidad; puedo afirmar con seguridad que no me refiero a esta función en el sentido de una concepción activista de los “seres intelectuales”. Sin embargo, tampoco puede implicar que solo podamos liberarnos de los viejos tabúes, cayendo en nuevos

tabúes —en “tests” por así decirlo—. El objetivo de la revolución es la eliminación del miedo. Por eso, no hace falta tenerle miedo, ni tampoco ontologizar nuestro miedo. No es propio del idealismo burgués mantener la solidaridad para con el proletariado, reconociéndolo y sin prohibiciones en su conocimiento, en lugar de convertir, tal como es nuestra tentación una y otra vez, la propia necesidad en una virtud del proletariado que tiene la misma necesidad y que necesita tanto de nosotros para el conocimiento como nosotros necesitamos del proletariado para que la revolución pueda hacerse. Estoy convencido de que el futuro planteo del debate estético, del cual usted ya ofreció un magnífico discurso inaugural, dependerá esencialmente del examen de conciencia de la relación de los intelectuales con el proletariado.

Disculpe que estas anotaciones sean tan arrebatadas. Todo esto podría ser tratado seriamente solo atendiendo a los detalles en los que habita el buen dios, pero que en definitiva no es mágico... solo la escasez de tiempo me lleva a esta amplitud categorial que gracias a usted aprendí a evitar estrictamente. Para señalarle, por lo menos, los pasajes concretos en los que intervengo, dejé en el manuscrito las notas que escribí espontáneamente en lápiz,⁴¹¹ aunque algunas podrían ser demasiado espontáneas como para consentir la comunicación. Le pido que me disculpe por eso, como así también por el carácter general de mi carta.

El domingo viajo a Alemania. Es posible que allá pueda concluir el trabajo sobre el jazz, lo cual lamentablemente no llegué a hacer durante mi estadía en Londres. En tal caso se lo enviaría a usted sin carta de acompañamiento y le pediría que después de haberlo leído (no tendrá más de 25 páginas impresas), se lo envíe inmediatamente a Max. Esto no es seguro, porque no sé si dispondré del tiempo y, sobre todo, si el carácter del trabajo permitirá que sea enviado desde Alemania sin correr un gran peligro. Max ya le habrá contado que lo central del trabajo es el concepto de lo *excentric*.⁴¹² Me alegraría mucho si se publicara al mismo tiempo que el suyo. A pesar de su temática modesta, en lo fundamental podría converger con el

suyo, además también podría intentar expresar en términos positivos algo de lo que hoy formulé de manera negativa. Se llega a un veredicto completo sobre el jazz, sobre todo en tanto sus elementos “progresistas” (la apariencia del montaje, el trabajo colectivo, el primado de la reproducción sobre la producción) se muestran como la fachada de algo que, en verdad, es completamente reaccionario. Creo que logré descifrar realmente el jazz y describir su función social. Max quedó muy encantado con el trabajo y me imagino que usted también lo estará. En lo que hace a nuestra diferencia teórica, me parece que entre nosotros no juega ningún papel, sino que mi tarea es más bien hacer que usted no dé el brazo a torcer hasta que el sol de Brecht se haya vuelto a sumergir en aguas exóticas. Le pido, por favor, que entienda mis exposiciones solo en este sentido.

No puedo, por cierto, concluir sin decirle que las breves frases sobre la desintegración del proletariado como “masa” mediante la revolución⁴¹³ están entre las más profundas y poderosas en teoría política que encontré desde que leí Estado y revolución.⁴¹⁴

Con la amistad de siempre, suyo

Teddie Wiesengrund.

Además quisiera expresarle mi especial adhesión a la teoría del dadaísmo.⁴¹⁵ ¡Esto le otorga al trabajo tanta madurez y belleza como antes lo hicieran la “ampulosidad” y la “atrocidad”⁴¹⁶ al libro sobre el Barroco!

48. BENJAMIN A WIESENGRUND-ADORNO

[PARÍS, DESPUÉS DEL 18/3/1936]

Querido Sr. Wiesengrund:

Le agradezco entrañablemente su larga y sugestiva carta del 18. Abre una gran cantidad de perspectivas cuya indagación conjunta invitan a la conversación en la misma medida en que resulta árida para con el intercambio de ideas por correspondencia.

Por eso, por el momento solo sea dicho lo siguiente:

Pedirle que reflexione detenidamente acerca de la posibilidad de pasar a su regreso por París.⁴¹⁷ Precisamente ahora considero que nuestro encuentro sería más deseable y productivo que nunca antes. Y por motivos personales, ahora sería particularmente importante para mí.

Aunque tuviéramos solo dos días a disposición, podría ser provechoso para el trabajo de meses.

¡Escríbame unas palabras! Y para terminar, vuelva a recibir mi agradecimiento más provisorio por sus líneas.

Con todo el afecto

Suyo

WB

OXFORD, 28/5/1936

Merton College
Oxford
28 de mayo de 1936

Querido Sr. Benjamin:

Ha transcurrido bastante tiempo desde la última vez que tuvimos noticias uno de otro. El silencio de mi parte ha de atribuirse, en todo caso, solo a la tremenda carga de trabajo que todavía tengo encima. Estoy ávido de conocer su respuesta a mi carta referida al trabajo sobre el cine. Entretanto ya existe otro documento para el debate, mi trabajo sobre el jazz, cuya estrecha relación con el suyo es evidente... tan estrecha que me interesa dejar asentado que la concepción entera del trabajo, y, en particular, también el pasaje sobre el *excentric*⁴¹⁸ y la crítica al presunto trabajo colectivo⁴¹⁹ en el jazz, los formulé antes de conocer su trabajo. Mientras tanto, usted ya conoció el resumen⁴²⁰ y colaboró en la versión francesa del resumen: por lo cual quisiera agradecerle especialmente. Sin embargo, me interesaría mucho que usted conociera muy pronto el texto mismo, del cual el resumen de ninguna manera puede dar una idea. En este momento está en imprenta en París, probablemente ya esté impreso. Por favor, solicite que le den una copia en mi nombre o, si eso no fuese factible, el manuscrito mecanografiado.

De mi existencia empírica no hay mucho que notificar; sí de la intelectual. He logrado terminar en Alemania mi parte de la obra monográfica sobre Berg, ocho análisis; un manuscrito de aproximadamente 60 páginas. Si bien en su mayor parte es de

carácter estrictamente tecnológico, o quizás justo por eso, le doy mucho peso a este ensayo; contiene muchas cosas importantes para mí y creo que a usted también le concernirá. Empezaré a ser impreso dentro de los próximos ocho a catorce días; pondré en su poder tan pronto como sea posible sea una versión de prueba, sea una copia del manuscrito. Por el momento, todavía debo guardar la copia que tengo. Además hay un artículo sobre Mahler⁴²¹ para "23", que se lo enviaré en cuanto se haya publicado, probablemente dentro de pocos días.

No obstante, mi trabajo principal⁴²² de ninguna manera se vio perjudicado por todo esto. Hace un mes está solo en manos del escritor: los análisis están terminados. El material está ordenado y a grandes rasgos esquematizado. Primero estoy escribiendo una versión extensa y detallada que es una forma intermedia entre el esquema detallado y el texto definitivo. Pero no pierdo la esperanza de terminarlo durante el verano. Por cierto, no me resultará un esfuerzo menor hacer un libro razonable a partir de las anotaciones acrecentadas hasta lo inconmensurable. Todo está dominado por la idea de interpretar la lógica como expresión social y, a modo de contrapunto, la idea de una formulación precisa de una lógica dialéctica a partir de la crítica de una lógica de la burguesía en ascenso. Pero también hay mucho sobre el *Jugendstil*, la ficción, el neorromanticismo filosófico... además también sobre filosofía del lenguaje y sobre la liquidación del idealismo. En el centro se encuentra el análisis de la intuición categorial como una aporía hipostasiada del idealismo. Me alegró especialmente encontrar en la introducción del libro sobre el *Trauerspiel*⁴²³ algunas frases en contra de la intuición categorial, a las cuales suscribo por completo. En el transcurso de la consideración también podré incluir la teoría de la verdad y de la intención⁴²⁴ desarrollada ahí y lo haré en relación con una crítica a la concepción de Husserl del lenguaje como intención. Pero no quisiera aburrirlo con datos que no pueden brindar un panorama del asunto fuera del contexto concreto.

En mi última carta⁴²⁵ le propuse a Max un artículo que trate los temas

fundamentales de Baudelaire y la teoría social del neorromanticismo,⁴²⁶ en el cual, tal como ya se lo sugerí a usted en mi última carta, podría incluirse también a Mallarmé. Desde luego, lo propuse a usted para el trabajo, sobre todo porque me imagino que tal trabajo se da naturalmente en el contexto de los Pasajes, quizás podría incluso presentar algo como un adelanto (precisamente del capítulo sobre Baudelaire). Si coincidiera con las intenciones de Max y de usted, yo estaría dispuesto, con mucho agrado, a colaborar en este trabajo; desde ya sin interferir en lo que usted se proponía con su Baudelaire desde entonces y tan atinadamente. Me gustaría saber qué le parece, en principio, la idea. En esta ocasión puedo transmitirle que mi obra monográfica sobre Berg contiene un capítulo sobre Baudelaire⁴²⁷ (sobre *Le vin*) con la tesis⁴²⁸ de que toda la poesía neorromántica, desde Baudelaire hasta George y Borchardt, solo puede ser comprendida a partir de la idea de la traducción.

Me gustaría saber cuál es el estado de cosas en el asunto de los ensayos materialistas. De esto y del proyecto de Baudelaire podría depender la fecha de mi viaje a París. Si no se concreta para fines de junio, tendremos que esperar hasta el otoño. Es muy probable que tenga que renunciar por completo a las vacaciones para forzar la conclusión de mis *Prolegómenos*.

Ayer recibí la ZfS: quisiera expresar mi opinión sobre la versión francesa de su trabajo después de haberla leído con el mayor detenimiento. A primera vista la traducción da una excelente impresión.

Por favor, respóndame pronto y no deje de informarme especialmente sobre el estado de los "Pasajes". Ayer vi la película de Reinhardt *Sueño de una noche de verano*,⁴²⁹ un cuento de horror que ofrece una prueba *a contrario* para su teoría, y en especial, para el pasaje sobre Werfel.⁴³⁰ Por cierto, una prueba muy dialéctica: pues la misma ambición de la película por lo "aurático" lleva irrefrenablemente a la aniquilación del aura. De manera similar, por ejemplo, al Manet filmado en Anna Karenina.⁴³¹ Hay que tener nervios de acero para soportar este tipo de liquidación.

Cordialmente su antiguo,
Teddie Wiesengrund

³⁹⁸ El artículo de Adorno “Über Jazz” [“Sobre el jazz”, en *Prismas*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962] –surgido de un *exposé* escrito por sugerencia de Horkheimer como base para una “Investigación sobre el jazz”– fue publicado bajo el seudónimo de Hektor Rottweiler en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 5, nº 2, 1936, pp. 235-257; ahora en GS 17, pp. 74-100.

³⁹⁹ Cfr. GS VII(1), pp. 359-360.

⁴⁰⁰ Cfr. Adorno, “Der dialektische Komponist”, en *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* [Arnold Schönberg en su 60º natalicio], Viena, 13 de septiembre de 1934, pp. 18-23; ahora en GS 17, pp. 198-203 [“El compositor dialéctico”, en *Impromptus*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985]. Sobre las “formulaciones sobre la tecnología y la dialéctica y sobre la relación alterada para con la técnica”, cfr. GS 17, pp. 202-203.

⁴⁰¹ La respuesta de Mallarmé al hondo suspiro de Edgar Degas: “¡Qué oficio! [...] he perdido todo el día con un maldito soneto, sin avanzar ni un paso... Y sin embargo, no es que me falten ideas... Estoy repleto de ellas... Me sobran...” que Paul Valéry transmite en su “Degas Danse Dessin”: “Pero, Degas, los versos no se hacen con ideas... *Se hacen con palabras*” (Paul Valéry, *Œuvres*, t. 2, edición establecida y anotada por Jean Hytier, París, 1960, p. 1208 [Bibliothèque de la Pléiade, p. 148]) [*Degas Danza Dibujo*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Nortesur, 2012].

⁴⁰² Cfr. *Rudolf Borchardts Schriften, Prosa I* [Escritos de Rudolf Borchardt, Prosa 1], Berlín, 1920, pp. 5-44; la “irrepetible frase en contra de los trabajadores” está en las páginas 32 y 33.

⁴⁰³ GS VII(1), p. 359.

⁴⁰⁴ Es decir, en el tratado sobre “*Las afinidades electivas* de Goethe”; cfr. GS I(1), pp. 123-201, en especial pp. 194-201.

⁴⁰⁵ En marzo de 1935, Adorno y Rudolf Kolisch decidieron llevar a cabo el proyecto que habían alimentado durante muchos años y escribir juntos la *Theorie der musik* independientemente de Kolisch.

⁴⁰⁶ Cfr. GS VII(1), pp. 380-381.

⁴⁰⁷ Cfr. ibíd., pp. 364-365.

⁴⁰⁸ Cfr. ibíd., p. 363.

⁴⁰⁹ Benjamin no menciona el nombre del pintor Maurice Vlaminck en ninguna de las versiones conservadas del ensayo sobre la obra de arte.

⁴¹⁰ Cfr. ibíd., pp. 356-357 (nota 2), pp. 370 y 372.

⁴¹¹ La versión mecanografiada del manuscrito con anotaciones de Adorno está extraviada.

⁴¹² Cfr. GS VII(1), pp. 377-378 y GS 17, pp. 97-99.

⁴¹³ Cfr. GS VII(1), pp. 370-371 (nota 12).

⁴¹⁴ Escrito de Lenin de 1917 [*El Estado y la revolución*, Buenos Aires, Ediciones IPS, 2019].

⁴¹⁵ Cfr. GS VII(1), pp. 379-380.

⁴¹⁶ Cfr. GS I(1), p. 230.

⁴¹⁷ Adorno no pasó por París en su viaje a Alemania.

⁴¹⁸ Cfr. GS 17, pp. 97-99.

⁴¹⁹ Cfr. ibíd., pp. 87-88.

⁴²⁰ A los artículos publicados en alemán en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* se les agregaban resúmenes en inglés y francés.

⁴²¹ Véase Adorno, “Marginalien zu Mahler”, 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift*, nº 26-27, 18 de mayo de 1936, pp. 13-19; ahora en GS 18, pp. 235-240 [“Marginalia sobre Mahler”, en *Escritos musicales V*, ob. cit.].

⁴²² El libro sobre Husserl.

⁴²³ Cfr. GS I(1), pp. 215-216.

⁴²⁴ Cfr. ibíd., pp. 215-218.

⁴²⁵ La carta a Horkheimer con fecha del 26 de mayo de 1936.

⁴²⁶ El proyecto no se llevó a cabo.

⁴²⁷ El capítulo tiene por objeto el aria de concierto de Berg *Der Wein* [El vino], la musicalización de tres poemas del ciclo *Le vin* de Baudelaire ["El vino", en *Las flores del mal*, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Losada, 1997]; sobre la versión de la interpretación de 1937, cfr. GS 13, pp. 509-514.

⁴²⁸ Cfr. GS 13, pp. 511-512.

⁴²⁹ La película de Max Reinhardt basada en la obra de Shakespeare fue estrenada en 1935.

⁴³⁰ El pasaje en el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, cfr. GS VII(1), p. 363.