

PRESENTACIÓN

Lo que define al ser humano es lo que arraiga en la propia individualidad, esto es, su conciencia, su capacidad de discernir, decidir y obrar por sí mismo. Por eso, se ha pensado a la razón como concepto de la autonomía moral y la dignidad humana, que debería ser tanto la fuente de la ley como la base de todas las relaciones sociales. Sin embargo, en el curso del siglo XX la sociedad capitalista pervirtió el sentido de los ideales de razón, dando lugar al totalitarismo que ciertamente surgió como reacción contra el liberalismo pero, paradójicamente, también como lógica consecuencia del mismo. Si bien las fuerzas opositoras se alzaron en el afán de devolver a los ciudadanos la libertad conculcada, de todos modos la esperanza de que el totalitarismo fuera vencido fue frustrada, porque la libertad imperante en la sociedad se ha convertido en falta de libertad.

La sociedad capitalista tiene en sus manos los medios más eficaces para hacerse cargo de la administración del cuerpo y del alma de los ciudadanos, sin necesidad de recurrir a la brutalidad del ejercicio del terror. La investigación del mercado, los estudios sociológicos de los gustos de las masas, la psicología industrial se encargan tanto de satisfacer las necesidades del mercado, como de mantener en el marco de la cultura la homogeneización de la opinión pública, condenando socialmente toda posición distinta y toda oposición. La mercantilización de la cultura está orientada hacia la producción de individuos triunfadores de los que se exige un estilo de vida regido por el consumo y la apropiación de tal modo, que la industria cultural obliga a los sujetos a integrarse, adaptarse y amoldarse en una trama social que inevitablemente daña su capacidad de pensar y de obrar como individuos autónomos. Pero el propósito de la ideología capitalista, cuyo instrumento es la industria cultural, no es sólo inculcar determinadas creencias, sino destruir la capacidad del individuo para formarse sus propias opiniones y convicciones. Theodor W. Adorno acuñó el concepto de **industria cultural** para denominar el proceso que ha dado como resultado la creciente mercantilización de las formas culturales, cuya práctica hegemónica cumple con la tarea de propagar un pensamiento único, banalizador y totalitario.

Theodor W. Adorno se pregunta por qué en el momento histórico en el que se ha alcanzado el suficiente desarrollo técnico y científico que haría posible la emancipación individual se produce precisamente la aniquilación masiva de la individualidad. Indudablemente, para Adorno este problema tiene un correlato, es decir, plantea al mismo tiempo la pregunta por las razones que hacen posible que el ser humano tienda justamente a identificarse con el poder que lo domina y elimina. Theodor W. Adorno cree que para poder conocer la verdad de lo que acontece con la interioridad de la vida, se requiere primero indagar la forma enajenada de la misma y los poderes objetivos que administran toda vida individual, incluyendo las opiniones, creencias, decisiones, y hasta la más recóndita intimidad. El análisis de la **industria cultural** pone en evidencia los mecanismos ideológicos que aniquilan al individuo y considera las posibilidades que todavía habría para la instauración de una sociedad libre de cualquier forma de dominio.

A esta tarea obedecía su provocadora pregunta de **¿cómo hacer aún poesía después de Auschwitz?** Theodor W. Adorno pensaba que después del terror de la aniquilación institucionalizada de la subjetividad ni la poesía, ni el arte en general, pero tampoco la filosofía pueden ofrecer una visión complaciente de lo real y no pueden sustraerse al proceso de masificación al que está sometida la totalidad social. La autonomía del arte y del pensamiento deben desgarrar el velo ideológico que oculta el conocimiento verdadero de la realidad y ejercer su poder subversivo sobre los demás discursos sociales, para lo cual deben constituirse en **negación dialéctica de la sociedad**. Pero la estructura tanto de la obra de arte como de la obra filosófica debe desarrollar un lenguaje propio para poder mantener el potencial crítico que habrá de expresarse a través de las formas que se han convertido en mercancías de consumo. Así, una teoría crítica de la sociedad ha de describir la realidad, pero a la luz de su contraste con lo que debería ser lo real.

Este número 29 de la revista *Estudios de Filosofía* presenta una serie de trabajos sobre la obra de Theodor W. Adorno que abarcan sus consideraciones sobre la dialéctica de la teoría y la praxis (Alex Pienknagura), el concepto de mediación y conocimiento en la *Dialéctica negativa* (Jairo Escobar), las relaciones del pensamiento del autor con la obra de Walter Benjamin (Margarita Schwarz), las relaciones del arte con la posibilidad (Manuel Silva) y con la utopía (Claudia Maya), así como los temas de memoria, catástrofe y utopía en sus *Notas sobre literatura* (Jairo Escobar). De esta manera, y con motivo de la conmemoración del centenario de su nacimiento, *Estudios de Filosofía* rinde homenaje al pensador alemán Theodor Wiesengrund Adorno, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, quien junto con Max Horkheimer fue el principal representante de la **Teoría crítica de la sociedad**, puesta en marcha por el Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

Lucy Carrillo Castillo
Directora

ADORNO Y EL ARTE COMO MEDIACIÓN DE LA UTOPIA

Por: **Claudia María Maya Franco**
Universidad de Antioquia

Resumen. *La Teoría estética de Adorno es uno de los más logrados intentos por llevar el arte moderno a su concepto. Su punto de partida es el reconocimiento del carácter social del hecho estético así como la resistencia del arte moderno respecto de cualquier finalidad social. Este doble carácter (de hecho social y autonomía) constituye al arte como un elemento crítico al interior de lo social, con lo que el intento de conceptualización toma la deriva de la crítica social. La naturaleza de la crítica estética hace que el arte medie entre lo social y la utopía.*

Palabras claves: *Estética, sociedad, autonomía, arte, utopía, crítica, mimesis, apariencia.*

Summary. *Adorno's Aesthetic Theory is one of the most accomplished attempts to take modern art to its concept. Its starting point is the recognition of the social nature of the aesthetic fact as well as the resistance of modern art with respect to any kind of social goal. This double nature (as social fact and autonomy) constitutes art as a critical element within the social, so the endeavor of conceptualisation takes on social criticism. The nature of aesthetic criticism makes art mediate between the social and utopia.*

Keywords: *Aesthetics, society, autonomy, art, utopia, criticism, mimesis, appearance.*

I

La *Teoría estética* de Adorno es uno de los más logrados intentos de llevar el arte moderno a su concepto, además de ser un agudo y esclarecedor diagnóstico de la modernidad. Una de las características de una época en la que la razón instrumental se ha convertido en el valor en sí, es la de vivir de espaldas a la reflexión que es precisamente aquello a lo que convocan, por medio de distintos procedimientos, tanto la filosofía como el arte. El suelo del arte moderno es el del **no lugar** al que le relega el imperio de lo transitorio, lo útil y lo irreflexivo. Pero también en un **no lugar** es posible fundar la existencia tal y como lo demuestran los desconcertantes productos artísticos de los que Adorno se ocupa, si bien a partir del reconocimiento de su falta de evidencia.¹ Dicho reconocimiento constituye el punto de partida de la *Teoría estética* desde sus primeras líneas: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la

1 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1989, p. 9.

totalidad, ni siquiera en su derecho, la existencia".² La pérdida de la evidencia, resultado de las dinámicas propias de una sociedad mecanizada, constituye una amenaza para las condiciones de posibilidad del arte. El punto de partida de la *Teoría estética* y del intento de Adorno de llevar el arte moderno a su concepto, es el estado de cosas en el que se pone de manifiesto una pérdida de la evidencia del arte ya anticipada por lo que el autor denomina "la intuición de Hegel". La evidencia perdida está definida por la irrupción de la incertidumbre en la relación que el arte establece consigo mismo y con la totalidad, así como en el derecho que tiene a la existencia.

"La intuición de Hegel" a la que aquí Adorno se refiere, la enunciación del carácter pretérito del arte³ —muchas veces interpretada como el dictamen, por parte de Hegel, de su muerte— puede ser leída, sin llegar al extremo de la imposibilidad, como una falta de justificación que se correspondería, a su vez, con la ingenuidad perdida de que habla Adorno. Ambas posiciones contemplan un elemento decisivo: la toma de conciencia que hace la cultura moderna de la asimetría entre arte y religión, en virtud de los efectos que comporta la expansión del capitalismo. Que el hecho estético sea una cosa del pasado no significa que el arte en la modernidad haya muerto. Hegel no ha dictaminado una muerte, ha diagnosticado un momento. Ha evaluado, como lo haría un hortelano, el suelo en el que el arte habría de florecer y dar sus frutos. Su diagnóstico le ha llevado a considerar que la Época Moderna no le es favorable, lo que no implica que el arte ya no exista ni pueda existir en la modernidad (también en terrenos desfavorables las plantas se las arreglan para florecer).

La modernidad es una época en la que la individualidad y el carácter singular están subordinados al Estado formado, y en la que la participación individual no pasa de ser un caso accesorio de insignificante incidencia en el todo. La individualidad en el Estado Moderno es suprimida y relegada a un segundo lugar, y esta pérdida de la autonomía hace de la Época Moderna un suelo en el que las figuras del arte se ubican en el estrecho espacio donde aún es posible una decisión particular. Es por esto que la comedia y la tragedia no son posibles en la Época Moderna: perdida la autonomía individual y la responsabilidad en relación con los propios actos, el hombre se hace sobornable.

El arte es también una cosa del pasado por la particular relación que en la Época Moderna se establece con las cosas, convertidas éstas en mercancías. La mercancía está privada de su individualidad y representa para los sujetos una serie de dependencias externas así como la presencia, en la cotidianidad de sus vidas, de lo homogéneo y totalizante en oposición a lo propio y lo personal. Esta serie de dependencias pone en entredicho la libertad del hombre moderno restringiéndola al plano de un poder comprar y vender en el que intenta restaurar la relación consigo mismo a través del dinero y la posesión material. La Época Moderna, además de ser la época de la expansión del capitalismo, es una época en la

2 *Ibid.*

3 HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Vol. 1. Barcelona: Península, 1991, p. 170.

que se incrementan notoriamente las dependencias en relación con lo empírico que está mediatizado por el valor de cambio.

Esta falta de justificación, que constituye la intuición de Hegel respecto del arte en la modernidad, es radicalizada por Adorno al tomar como punto de partida la "pérdida de la evidencia del arte". No es muy optimista su posición en relación con la posibilidad del arte en una época industrializada. Un tiempo en el que, en palabras de Brecht: "hablar de los árboles es casi delito porque es callar muchos horrores", en el que se imponen las preguntas por el sentido y la función del arte y en el que el tema de la cultura se hace sospechoso tal y como Benjamin lo denuncia al decir que "no hay documento de cultura que no sea, al mismo tiempo un acto de barbarie". Adorno por su parte dirá que "escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie" y considerará a su vez que la barbarie misma es el lugar hacia el que marcha, llena de entusiasmo y sin saberlo, la Época Moderna.

Que la pérdida de la evidencia del arte sea resultado de las transformaciones sociales que tienen lugar en la Época Moderna, da cuenta de la buena vecindad que hay entre arte y sociedad. Vecindad que no permite pensar al arte como si existiera en un lugar más allá de lo social: lo social no tiene afuera. Es el espacio de la existencia humana y de todo lo humano. Este carácter abarcante de lo social implica, a la hora de interrogar al arte moderno por su concepto, indagar a su vez por la naturaleza del vínculo entre arte y sociedad. Se trata, para el caso del arte moderno, precisamente de la sociedad moderna considerada un suelo no propicio en el que sin embargo florece el arte y en el que habrá que buscar la posibilidad de su concepto.

Dos de los aspectos de la Época Moderna que más tienen que ver con la pérdida de la evidencia del arte son la ausencia de Dios y el imperio de la mercancía como producto por excelencia del hacer humano. A esto se une el hecho de que la tecnología coloniza cada vez más el espacio de la cotidianidad de los hombres y el de que el valor de cambio asignado a las mercancías se convierte en criterio de valoración absoluto. Estas condiciones crean un abismo entre los hombres y sus vidas que, en realidad, ya sólo les pertenecen aparentemente. Desde el punto de vista del sentimiento de la ausencia de Dios,⁴ las consecuencias para el arte tienen que ver, de un lado, con la doble experiencia de una pérdida de la evidencia, producto de la falta de una justificación religiosa, y del otro, con la experiencia de libertad que retribuye la toma de distancia que el arte establece respecto de la religión. Esta toma de distancia hace parte del sentimiento religioso de la nueva época que es la moderna y constituye, a su vez, uno de sus rasgos distintivos. No se trata de demostrar la inexistencia de Dios ni de su muerte sino de la experiencia de la ausencia de Dios en la vida de los hombres. Los principios racionales que están a la base de la sociedad moderna y el imperio

4 En relación con el tema de la ausencia de Dios resulta provechosa la lectura del valioso ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot: *Secularización, vida urbana y sustitutos de religión*, en: *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 51.

de valores a su vez racionales que de estos se derivan, son la causa de esta ausencia de Dios, de fe religiosa y de espiritualidad.

La distancia respecto del motivo religioso comienza a abrir para el arte el horizonte de una cierta independencia. Este horizonte, sin embargo, queda amenazado por el deber que recae sobre el arte, en tanto manifestación del espíritu en un mundo secularizado, de servir de soporte y justificación: "Si la religión había perdido su valor, y la filosofía y la ciencia no prestaban orientación sino más bien acentuaban y postulaban una cultura secular, fundada en una ética rigurosa y ascética, ¿qué podría dar un nuevo sentido a la vida, qué podría recuperar el supuesto paraíso perdido?"⁵ El arte, poniéndose en la respuesta a ésta pregunta, pretende garantizar su derecho a la existencia por una vía que no puede más que serle nociva al amenazar la posibilidad de su autoafirmación: por la vía de responder a un posible para qué. Si la religión ya no es más justificación del arte, éste toma conciencia, a su vez, de una falta de legitimidad que conduce a interrogantes nuevos en relación con su propio concepto. Dichos interrogantes configuran la "pérdida de la evidencia", al tiempo que imponen la exigencia de avanzar hacia la respuesta por el concepto de arte moderno. No se trata de poner al arte junto a otra instancia de la que pueda derivar su legitimidad y su derecho a la existencia sino de que el arte asuma la exigencia de constituir su ser por referencia al mismo movimiento de autoafirmación que le ha desvinculado del motivo religioso. La exigencia que se le plantea al arte moderno es la de constituir una identidad propia que no pase por la identificación con motivos religiosos, responsabilidades salvíficas o deberes sociales. El arte que se propone como finalidad denuncia de lo establecido, los buenos presagios, las advertencias, en fin, el lugar de buen consejero social, marcha en contra de su movimiento de autonomía y a favor de su disolución: "Acudiendo a la función social del arte la autonomía comienza a mostrar síntomas de ceguera".⁶ Cabría preguntarse entonces ¿Qué tipo de relación debe existir entre el arte y la sociedad, de modo que el arte no pierda su autonomía en relación con lo social, es decir, de modo que no deje de ser arte? Será de la indagación por el vínculo entre arte y sociedad de donde se extraerán los datos del concepto de éste, siendo el espacio de la conceptualización el mismo en el que todas las resistencias que la sociedad ejerce respecto del arte operan en contra de su autonomía y por ende, de la constitución de su identidad. El riesgo de la pérdida de la autonomía aparece porque el suplemento de libertad de que los artistas gozan al rechazar los valores burgueses de la sociedad moderna es tan sólo un caso marginal de la ausencia general de libertad para los individuos. El arte se vuelve incierto en tanto manifestación marginal de la libertad al interior de una sociedad esclavizada, pero al mismo tiempo es en virtud de este carácter que el arte tiende un puente hacia la utopía, que es mediación de la utopía.

La autonomía del sujeto sólo es posible de modo restringido en la irracionalidad de la organización estatal de la Época Moderna. Allí aparece, si bien de modo precario, un

5 *Ibid.*, p. 92.

6 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 10.

margen de libertad en el que es posible el arte, porque a pesar de que la relación de la sociedad con el arte es represiva, ese movimiento represivo encierra también un potencial de libertad. La sociedad no sólo reprime sino que también estimula, favorece, libera espacios, permite movimientos. El poder social no es, como también lo plantea Michel Foucault, la instancia del no,⁷ el poder tiene, a su vez, un carácter productivo que está a favor del contenido de verdad del arte. El arte ejerce así un doble movimiento, de un lado rompe con las limitaciones sociales que le constriñen, de otro lado explota las parcelas de libertad de las que aún goza en una sociedad que todavía le tolera. Es por esto que no puede exigirsele el cumplimiento de funciones sociales emancipatorias o de legitimación. Sólo en el lugar de la autonomía (oposición a la sociedad) en el que se despliega la libertad de su decir, es posible su verdad que es, sin embargo, una verdad al alcance de lo humano: "El arte se hace humano desde el momento en que reniega del servicio. Su carácter humano es incompatible con cualquier ideología del servicio a los hombres. Su fidelidad a los hombres se conserva únicamente siendo inhumano con ellos".⁸ La crítica que el arte hace a una sociedad de producción se instala justamente en relación con ese ser siempre para otra cosa, porque el arte sólo puede ser arte en tanto no posee una finalidad social determinada: "De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función".⁹ De este modo el arte se ubica en el lugar de la resistencia, la desobediencia y la insubordinación.

El arte posee entonces un doble carácter. Por su necesaria pertenencia a la sociedad, la naturaleza de su producción, la mediación del sujeto artista, sus contenidos y la forma que le es propia, es un hecho social. En virtud de la toma de distancia respecto de lo empírico es autónomo. La aporía consiste en que siendo la autonomía un elemento esencial del arte moderno, radicalizándose en ella llega a neutralizarse por el escaso efecto que produce lo marginal. Por otra parte, si anula su distancia respecto de lo social, no habrá línea de demarcación entre las obras de arte y los demás bienes de consumo. Las obras de arte son algo social fundamentalmente porque se oponen a la sociedad en virtud del momento de su autonomía.

¿De qué quisiera liberarse la autonomía del arte, único espacio en el que éste puede ser propiamente arte? De todo aquello de lo que le carga la finalidad social. Al decir de Adorno, de la condena de dar buenos consejos a lo real, pero también podría pensarse, de

7 La analítica del poder llevada a cabo por Michel Foucault se opone a la concepción según la cual el poder es únicamente represivo y descansa en las manos de unos pocos. Existen, obviamente, centros de poder, pero el poder es también algo que circula y que se ejerce en todos los niveles de lo social y en todos los comportamientos y situaciones sociales por más codificadas que estén. Esto hace, a su vez, que el poder favorezca procesos, abra espacios de libertad, por restringidos que estos sean. Precisamente aquellos en los que los individuos pretenden, en uso de su poder, delimitar el campo de acción de los otros y planear estrategias con miras a ciertos fines.

8 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 259.

9 *Ibid.*, p. 297.

hermanarse con la causa social legitimándola, sirviéndole de propaganda, o bien, en el caso contrario, convirtiéndose en la manifestación reactiva del resentimiento social. En cualquiera de los casos la autonomía es sustraída del ámbito de lo artístico y el espacio de la posible elección creadora se restringe a la decisión acerca de si se está a favor o en contra de lo social. El arte se limitaría a dar buenos consejos, es decir, establecería una alianza con la moral, favorecería los intereses a partir de los cuales marchan las lógicas sociales o bien se erigiría en su juez explícito, plegándose a algún movimiento reaccionario de aquellos que acallan fácilmente eso mismo que pretenden denunciar.

¿Cómo llevar, a partir de su referencia a lo social, el arte moderno a su concepto, si en el rasgo más característico de la modernidad (la producción en serie y la concepción de lo real como bien de consumo) el arte pierde precisamente su esencia? El intento por extraer de la relación arte-sociedad la esencia de lo artístico, transita por contradicciones y dificultades que, sin embargo, no instan a abandonarlo. Dicha relación en su carácter problemático (de rechazo mutuo, de mutuo perjuicio, de sustracción —por parte de lo social— del ser del arte para hacerlo tolerable, de renuncia —por parte de lo artístico— a la divulgación en virtud de un no ser consumible) constituye sin embargo la posibilidad de la conceptualización.

II

Lo artístico tiende a la coincidencia entre lo objetivo y lo subjetivo orientándose así a una reconciliación que difiere en mucho de la reconciliación que, socialmente, sólo existe bajo la forma de la falsedad. Así las obras de arte tienden a su vez a la verdad. Tal coincidencia no se lleva a cabo de forma abstracta, el arte lleva esta coincidencia al plano de lo realmente existente, a saber, a la obra de arte que no es, sin embargo, más que apariencia de lo real. La objetividad, en su coincidencia con lo individual, es lo verdadero que en la obra de arte constituye su carácter aparential. Lo artístico tiende también a la restitución de la relación entre el hombre y la naturaleza, relación ésta quebrada por el dominio instrumental de la misma. Esta tendencia constituye el deseo, sin cuya presencia no sería posible el arte, de crear, aunque sólo en la apariencia, la posibilidad de una relación distinta a la del dominio entre los hombres y la naturaleza.

Lo que se revela en la palabra poética es el espíritu en su modo de ser exterior y el artista como un constructor de apariencias que dota a lo natural, finito y dependiente, de una apariencia de autonomía y libertad. Las cosas naturales en sí mismas no son autónomas ni libres, pero en su aparición artística es **como si** lo fueran. Este **como si** es la capacidad que posee toda obra de arte auténtica, de hacer aparecer lo no existente como si existiera, de dotar a lo existente de un carácter que en lo real no posee. La apariencia se opone así a la realidad empírica por medio de la creación de otra realidad; más aparential mientras más verosímil. En términos de Adorno: "Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean

otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica".¹⁰ El mundo de esta suerte creado posee esencia propia porque toda obra de arte, a pesar de ser apariencia, busca la identidad consigo misma en el sentido, que según Adorno "es el instrumento de su apariencia (...) su elemento integrador (...) que es afirmado como presente por la obra sin que él sin embargo siga existiendo realmente".¹¹ El sentido es función de la apariencia porque es en éste que se establece la oposición en que el mundo creado artísticamente se ubica respecto de la realidad empírica. Lo anterior sucede porque en las obras de arte el sentido, construido a partir de fragmentos tomados de lo real, aparece de forma negativa. El sentido de las obras, función de su apariencia, es tal "porque éste, en una obra de arte, es también la esencia de lo fáctico y hace que se manifieste lo que de otra forma permanecería velado".¹² Así las obras de arte llevan a cabo, por la apariencia, lo imposible. Son apariencia de lo que en lo social no tiene voz ni expresión constituyéndose así en su lenguaje, en lenguaje del sufrimiento.¹³ El sufrimiento acaece en las obras de arte porque prometen la liberación, en un estado que no es más que ilusorio, que no existe, a todo aquello que tiene en lo social una existencia indigente y subrepticia, a todo lo insignificante, al dolor del mundo. Este efecto lo logra el arte por su capacidad de modelar negativamente lo real como si existiera realmente, así lo dota de una existencia secundaria que suscita el dolor de lo no existente: esto "es lo que envuelve a todo arte en tristeza; tanto más doliente será cuanto la obra cuajada sugiera un sentido más perfecto; la tristeza se hace mayor por el '¡Oh, si existiera!'"¹⁴

Pero no sólo el anhelo de la existencia de lo reprimido y censurado es lo que cubre de dolor a las obras de arte, sino también la anticipación de posibilidades aterradoras por la negación de la falsa reconciliación. Llevada a cabo la inversión de la falsedad, la realidad se manifiesta en sus toques más disonantes como la presencia ya efectiva, y sin embargo ignorada, de un estado de cosas en que el humano está tan habituado a sufrir que ignora incluso el instrumento con que se le fustiga. Esto sucede porque en las obras de arte cristaliza negativamente la falsedad de lo social como en un espejo invertido en el que se reflejan ante los hombres las nefastas figuras que constituyen su presente. Este carácter del arte lo muestra Hannah Arendt a propósito de la obra de Kafka cuando dice: "La mejor prueba de que no hay que alinear a Kafka en las filas de los agoreros modernos es quizá el hecho de que, al leer las más aterradoras y crueles de sus historias, se apodera de nosotros un sentimiento de irrealidad, a pesar de que entretanto todas ellas se han visto hechas realidad, cuando no superadas".¹⁵

10 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 10.

11 *Ibid.*, p. 142.

12 *Ibid.*

13 Este aspecto de lo artístico será abordado en el capítulo **El llanto al que le faltan las lágrimas**, en: ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 9.

14 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 143.

15 ARENDT, Hannah. **Franz Kafka, revalorado**, en: KAFKA, Franz. *Obras completas I. Novelas: El*

La pregunta que la metafísica del arte se hace respecto de la apariencia de las obras y que Adorno recoge en su estética, es la pregunta “¿Cómo puede ser verdadero algo espiritual que ha sido hecho?” La inversión de la falsedad de un estado social, posible en el arte por la vía de la apariencia, constituye el contenido de verdad de las obras que se manifiesta en eso hecho que ellas mismas son: “De todas las paradojas del arte la más radical consiste en que alcanza lo que no ha sido hecho, la verdad, sólo por medio de un hacer, por medio de la producción de obras singulares con su forma específica y nunca por medio de una mirada inmediata”.¹⁶ Alcanzar la verdad por medio de un hacer que no es, por ejemplo, el de la ciencia y sus métodos empíricos usuales de investigación y observación o el del conocimiento teórico que busca una correspondencia entre lo real y el concepto sino por medio de un hacer apariencias que erige la promesa de la realidad de un contenido estético, es la capacidad inmanente de las obras de arte. La promesa, además de sumir a todo arte en la tristeza de la inexistencia, es manifestación en ellas de aquello hacia lo que tienden secretamente, un estado de reconciliación en el que lo dominado y lo oprimido tenga posibilidad de existencia, un lugar para lo humano.

La forma estética se opone, o más bien, desafía al conocimiento racional, en la medida en que es función de la lógica inmanente de las obras de arte, lógica de la que derivan su contenido de verdad. “El hecho de que tal acontecimiento en una obra de arte haya sido causado por tal otro, hace, por lo menos, que la relación causal empírica tenga aquí un claro resplandor”.¹⁷ Así las obras de arte tienen un aspecto racional según el cual se organizan. Mas no por defecto es la racionalidad un aspecto, un elemento del momento de la apariencia en las obras de arte, sino porque su lógica inmanente “proporciona a los acontecimientos singulares y a las soluciones un campo de variaciones incomparablemente mayor que lo que hace la lógica”.¹⁸ La lógica de las obras de arte, al ser apariencia, es una función negativa inmanente de las mismas en la que se postula su carácter crítico respecto de las lógicas discursivas. La lógica de las obras es, a su vez, el eje alrededor del cual se construye la forma estética, o en términos de Adorno: “el ajuste¹⁹ de las obras de arte es lo que se puede llamar su forma”.²⁰ Es lo que hace de las obras, cosas entre las cosas, cosas que sin embargo escapan a la cosificación totalizante. Por congruencia no entiende Adorno la unidad, la repetición o las invariantes sino la concordancia entre sus elementos antagónicos e

desaparecido (América). El proceso, El castillo. Traducción de Miguel Sáenz. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 184.

16 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 176.

17 *Ibid.*, p. 182.

18 *Ibid.*, p. 183.

19 La palabra *Stimmigkeit*, que en la versión castellana de la *Teoría estética* (la que vengo citando) es traducida como ajuste o concordancia, aparece en: ADORNO, Theodor W. *Impromptus*. Barcelona: Laia, 1985, p. 19. Según la traducción de Sánchez Pascual, como congruencia, organización en sí misma. Es en este sentido que utilizaré el término en el presente capítulo.

20 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 188.

irreconciliables. Por el momento de la forma se separan las obras de arte de lo “meramente existente”: “La forma estética es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo sugerente y concorde. Es la síntesis no violenta de lo disperso, que conserva sin embargo como lo que es, con sus divergencias y sus contradicciones y es así realmente un despliegue de la verdad”.²¹

La verdad se manifiesta porque la forma estética, al no ser resultado de una identidad impuesta sino de la búsqueda de toda obra de arte auténtica, de la identidad consigo misma, deja ser a lo formado lo que es revelando su modo de ser. Dejar ser a lo existente es ir en contra de la barbarie que presuponen las formaciones violentas con pretensiones de absoluto, es propender por la libertad y así erigirse en crítica del dominio instrumental del mundo. La forma converge con la crítica en la medida en que funciona como un filtro que rechaza, selecciona, separa los contenidos de lo real, estableciendo la relación de los elementos consigo mismos al interior de la obra. Este filtro es el que pone límites a lo formado diferenciando radicalmente las obras de arte de todo lo extraestético, de lo sin formar. Por este filtro es también que las obras se hacen culpables, porque operan cortes en lo real haciéndolo pasar al plano del lenguaje. La forma está íntimamente vinculada con el contenido, es ésta la que lo determina y ella misma es definida por Adorno como contenido sedimentado.

El contenido de las obras de arte es otra de sus vinculaciones con lo social. El arte toma su contenido de lo real. ¿Cómo se produce esa captura del contenido, qué de lo real se captura y cómo lo real aparece en arte? Son preguntas que a su vez permiten avanzar por la vía de la conceptualización. El arte toma sus contenidos de lo real. Y en este punto, al igual que en el relativo al modo de producción estético, la toma de contenidos acontece de modo polémico respecto de lo social. En palabras de Adorno: “En la refracción estética es imprescindible aquello que se refracta, como en la imaginación aquello que se imagina. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte”.²² El tratamiento a que lo artístico somete los contenidos de lo real es, entonces, el de una refracción. A lo real, construido socialmente con la pretensión de ser una luz unívoca, con una onda precisa que lo social lucha permanentemente por determinar, lo hace pasar el arte por el prisma que lo divide en sus elementos constitutivos. Se revela en este tratamiento que la marcha unívoca de lo social es sólo una apariencia, que los rayos que componen la luz de lo real son diversos y antagónicos entre sí, que sólo es posible creer en la unidad y en la adecuación de lo humano a los modos de vida que lo social impone, en el terreno de una oscuridad en la que se borran los matices, tanto tenebrosos como favorables. Algo de lo social se revela pues en arte: la realidad empírica en la discontinuidad y arritmia de sus andanzas inhumanas. Dicho efecto no sólo se produce por el cambio de contexto de un contenido que, habiendo estado preso en lo real, pasa a la expresión estética. Lo real en arte aparece de modo que es posible un reconocimiento, y sin embargo, con rasgos de extrañeza. Por eso el arte es odioso para

21 *Ibid.*, p. 191.

22 *Ibid.*, p. 14.

las visiones optimistas que necesitan que la fuerza productiva esté tranquila y pueda dedicarse sin tregua a la consecución de lo que las necesidades creadas le hacen desear. El contenido del arte depende de la constitución objetiva de lo real y en este punto la derivación del concepto de lo artístico de la relación establecida entre el arte y la sociedad no puede lograrse de una vez y para siempre sino que se trata de un concepto móvil en tanto referido a los movimientos sociales que pretenden instituir lo que será el ámbito de lo real.

Es en respuesta a este modo de conducirse de lo artístico que la sociedad reprime al arte. Represión cuya manifestación fundamental es la atribución de una finalidad social de la que se deriva una aceptación que, al despotenciarlo, lo neutraliza. El arte que entretiene, alecciona, moraliza, adorna o se hace fetiche inocuo, el arte, en fin, que se arrincona en el museo que casi nadie visita o se engalana para hacerse consumible, marcha, como queda dicho, en contra de su propio movimiento de autonomía.

Lo que el arte objetiva de lo real es aquello que aparece como invisible en la experiencia empírica, aquello sobre lo que no cabe interrogante posible: el dolor acallado, los deseos abolidos, la movilidad propia de lo existente, aquello, en fin, sobre lo que la interpretación hecha por las instituciones ha lanzado un velo tranquilizador que encubre lo aterrador. "Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad". Toda obra de arte posee un contenido social que no puede ser soslayado por la crítica. Este contenido es algo concreto y no general y superfluo. Los conceptos sociales no se atribuyen desde afuera a obras de arte que en realidad son abstractas sino que toda obra de arte, en cuanto tal, posee un contenido social. Las obras de arte obligan a su consideración inmanente pero a su vez ésta sólo es posible mediante un saber de lo externo. Aquello que constituye el contenido de verdad de las grandes obras de arte es que "dejan hablar a lo que oculta la ideología. Lo quieran o no, su consecución, su éxito como tales obras de arte, las lleva más allá de la conciencia falsa".²³

El arte, al decir de Adorno, "niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia".²⁴ Las obras de arte conservan las tensiones propias de lo social en lugar de buscar una falsa reconciliación; en esta medida se ordenan a partir de una dialéctica negativa de la imitación respecto de lo extraestético. Dicha dialéctica tiene que ver con la antinomia inevitable que reside en cada una de ellas. La refracción estética es captura al par que negación de lo real. Entre las notas categoriales que conforman lo empírico, cabe destacar el ánimo totalizante, incapaz de soportar la diferencia, propio de las sociedades modernas. En oposición a este rasgo de lo social, el arte hace una invocación polémica en torno a la posibilidad de construir un espacio de diferenciación allí en donde se mantiene el imperio de la certeza. El arte abre una ventana a través de la cual

23 *Ibid.*, p. 15.

24 *Ibid.*, p. 14.

ingresa la dimensión de lo posible, la dimensión que mantiene el juego entre las piezas, el desajuste entre las ideas por el que puede colarse algo nuevo, acaso intempestivo. Esta posibilidad es la posibilidad misma del pensamiento, único al que "(...) le está permitido contradecir a lo existente, sea el pensamiento con que se encuentra ya o la realidad natural y social dadas, si no aniquila simplemente aquello que en todo caso exige fe y reconocimiento (a no ser que consista en una pura mentira), sino que, como algo transido por el espíritu, algo llegado a su reino en carne y sangre, lo asume y lleva hacia la futura forma de la conciencia. El pensamiento se opone a ambas cosas: a borrar y olvidar tanto como a catalogar y almacenar".²⁵

La relación entre las obras de arte y la sociedad no sólo no es una relación inmediata sino que está caracterizada por la incomunicación mutua. ¿Cómo relacionar lo que tiene como norma la cosificación con lo que es expresión de lo singular? La interpretación ofrece la mediación en la que el punto de vista expresado por la obra y que está necesariamente inserto en lo social, permite el conocimiento por la vía de la identificación de la obra con aquello a lo que se opone. A su vez las obras de arte buscan la identidad consigo mismas, búsqueda que configura lo que Adorno concibe como la esencia mimética de éstas. El concepto de mimesis, quizá uno de los más escurridizos de la filosofía de Adorno, debe dicho carácter al modo de conducirse de su método en la exigencia de no dar una apariencia acabada ni absoluta a los conceptos por una parte, y por otra, a que nombra un modo de relación entre el hombre y los objetos que resulta ajeno y extraño en tanto desterrado del orden de lo posible. Es en principio un concepto biológico relativo a formas de conducta perceptivas, de recepción de estímulos y reacción ante los mismos, que tienen lugar por la relación inmediata que establecen los organismos vivos con la naturaleza. Pero la mimesis, trasladada al ámbito de lo humano, nombra este mismo modo de relación si bien en el sentido más amplio de que dota al hombre su carácter simbólico²⁶ del que hacen parte la religión, el arte, el mito y el lenguaje como mediadores de la experiencia del mundo. La relación del hombre con su entorno, su mimesis con lo externo no es inmediata sino mediata y la mediación es, justamente, la capacidad de reflexión, el pensamiento. El arte es el lugar en el que las formas miméticas de la conducta han conservado su carácter espiritual. Es este carácter el que Adorno se propone reivindicar al hablar de su momento mimético. El arte media la relación entre los individuos y su otro: naturaleza, sociedad, objetos, semejantes, a través de la mimesis.

También el conocimiento científico es un mediador en la relación entre los hombres y la naturaleza, pero en éste la mediación asume las formas del dominio y la explotación. En la ciencia no se trata de entregarse a lo otro por la vía de una participación no violenta en la

25 ADORNO, Theodor W.: HORKHEIMER, Max. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979, p. 27.

26 Sobre el carácter simbólico del hombre vale la pena la lectura del bello capítulo **Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo**, en: CASIRRE, Ernst. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

alteridad sino de un ordenamiento impuesto desde las mallas de un saber estructurado que hace violencia a la conformación natural. La síntesis pues, entre el concepto y el objeto, se lleva a cabo unilateralmente: la naturaleza debe adaptarse a las exigencias del discurso científico al modo en que en una tabla periódica los elementos químicos conservan una vecindad pacífica ordenada numéricamente, una cercanía en la que se reconcilian inclusive sus diferencias explosivas: "Un átomo no es desintegrado en sustitución, sino como un espécimen de la materia y el conejo pasa a través de la pasión del laboratorio, no en sustitución, sino desconocido como puro ejemplar".²⁷ Es pues el sujeto quien confiere un sentido, un significado a lo existente, trátase de seres vivos o cosas entre las cosas. Esta relación de dominio, de clasificación, crea una escisión entre el espíritu, los objetos y los hombres mismos que devienen objetos de un conocimiento posible. Es como si el espíritu ya no fuese naturaleza. Él es naturaleza pero ya no lo sabe o lo ha olvidado: "El espíritu, por así decir, se ha olvidado a sí mismo desde sus orígenes: la tendencia a la cosificación que le es inherente, y que culmina (...) en la forma de pensamiento científico natural y matemático de la modernidad, significa también tendencialmente que el espíritu, en cuanto viviente, se esfuma del universo que puede captar el pensamiento conceptual. Al final tiene que deletrearse en categorías de la naturaleza muerta: se torna mimesis de lo muerto".²⁸

Es una naturaleza muerta la que construye la mediación del pensamiento científico. Un panorama de relaciones previsibles, regladas de antemano y orientadas a la utilidad práctica. Una mimesis de lo muerto es la posibilidad que al espíritu le queda por la mediación del dominio de la naturaleza. Abocado así el espíritu a relacionarse con lo muerto, las relaciones con sus semejantes, por ejemplo por la vía del lenguaje, van palideciendo y muriendo por la mimesis con el habla del consenso, del dominio, de la planeación racional de los vínculos humanos. El diálogo en su forma viva, que implica una mimesis no violenta sino de afinidades entre las partes, va siendo devorado por el habla del consumo, la publicidad, la utilidad y la explotación de los otros y del mundo circundante. La mimesis con lo muerto es restauración de la relación con los objetos en una era industrializada. Los objetos de la cotidianidad en los que también se manifiesta la brutalidad humana y la indiferencia frente a la muerte. Una brutalidad que, en términos de Adorno, es potencialmente brutalidad con los hombres.

El carácter envolvente del estado de cosas propio de la modernidad determina en gran medida la dificultad de comprender el concepto de mimesis propuesto por Adorno. La dificultad consiste en que dicho concepto jalona al pensamiento desde la utopía, lo jalona a pensar lo impensable tal y como lo hace el arte al dar posibilidad a lo imposible por medio de un hacer humano. No se trata de una utopía ingenua que busque su realización efectiva,

27 HORKHEIMER, M.; ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1994, p. 67.

28 WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. España: Visor, 1993, p. 149.

sino del impulso más íntimo del pensamiento, aquél que le permite elevarse sobre la marcha omnicomprendiva del mundo y ubicarse en un lugar de reconciliación entre el conocimiento discursivo y el estético, la naturaleza y el espíritu, la vida y su objeto, en una síntesis no violenta en la que lo múltiple pueda conservar su peculiaridad. Tal estado es imposible y existe sólo como "punto de fuga" del pensamiento, así como el deseo jalona la vida de los hombres más allá de la muerte misma, aún cuando la muerte nos ha sido arrebatada.

Sólo a la obra de arte le es posible dar existencia a la utopía de un mundo reconciliado y lo hace, como vimos, por la vía de la apariencia. Ese mundo en realidad no existe pero puede comportarse como antítesis del mundo creado por la racionalidad instrumental, como antítesis del mundo del dominio. En este mundo que no existe la naturaleza "se torna imagen de una naturaleza elocuente, liberada de su mutismo, de una naturaleza redimida así como de una humanidad reconciliada".²⁹ La mimesis hace que las obras se orienten a la verdad de lo real en tanto se orientan a lo real sin traicionarlo, siéndole fiel a sus fisuras, antagonismos, desgarres y no violentándolo por la imposición de una forma unívoca. La mimesis en arte no tiende, como otras mediaciones del conocimiento, a ejercer un dominio sobre lo vivo sino a la vida misma: es mimesis de una naturaleza viva y móvil, respeto y veneración por lo vivo que le dejan ser lo que es. Tiene su origen en lo animal pero no es ceguera sino conocimiento y crítica del monopolio racional del mundo, aunque las más de las veces crítica ineficaz.

La teoría crítica muestra que el elemento mimético de las obras, contrario a consistir en una mera imitación de lo real, constituye un recurso de oposición respecto de la hegemonía de la racionalidad instrumental en las sociedades modernas. El elemento mimético implica asimilación, por parte de las obras, de los antagonismos sociales en virtud de la cual éstas se oponen a la dominación del mundo. Así las obras de arte son expresión de lo vivo entendido como antagónico, irreconciliado, fisurado, roto. Las obras de arte "se ubican en lo que podría ser llamado una dialéctica negativa de la imitación en relación con lo que existe afuera de sus límites aparentemente cerrados sobre sí mismos".³⁰ Las obras de arte auténticas construyen su identidad por referencia al elemento mimético que las constituye en cuanto tales. Esta identidad implica independencia respecto de lo empírico de lo que sin embargo las obras participan. El carácter mimético está así íntimamente vinculado al concepto de autonomía. Las obras de arte toman sus contenidos de lo real, pero dicha participación en lo real no se da por la vía de la imitación sino por el intento de dar expresión e identidad así como de llevar a la permanencia a lo que en lo social no tiene dichas posibilidades. Esta vinculación con la autonomía es la que determina el fracaso de muchas obras de arte en tanto su factura está referida al para qué social.

29 *Ibid.*, p. 21.

30 JAY, Martin. *Mimesis and mimetology*, en: HUHN, Tom & ZUIDERVAART, Lambert (eds.). *The semblance of subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge: The Mit Press, 1997. p. 34. "Precisely because work of art preserve rather than falsely reconcile such tensions, they also stage what might be called a negative dialectic of imitation in relation to what exists outside their apparently self-enclosed boundaries".

La mimesis tiene que ver con la objetividad inmanente del arte. Dicha objetividad es la expresión de lo objetivo por la mediación del sujeto. Al interior de una sociedad que marcha de espaldas a los individuos estos ya no tienen voz más que a través de la mediación de las cosas. Así las obras de arte imitan a lo empíricamente vivo requiriendo la posibilidad de que las interprete un sujeto que las imite. Las obras de arte construyen un mundo al interior del mundo empírico, un mundo opuesto a éste y que sin embargo participa de lo empírico. En esta participación reside el riesgo de la muerte del arte pues la oposición se da por medio de la identificación con la sociedad. "Al haber absorbido el arte desde los comienzos de la modernidad objetos que le son ajenos, que penetran su forma no plenamente modificados, su mimesis respecto a su contrario cede hasta convertirse en montaje".³¹ Así, la oposición del arte a la sociedad es una oposición inmanente en tanto implica una identificación del arte con aquello a lo que se opone. Es en esto y no en una mera imitación en que consiste la mimesis. Por la vía de la identificación con lo empírico y en virtud de su esencia mimética, el arte salva a lo objetivo, en la apariencia, de la cosificación. "Las obras de arte no pueden devolver la vida o la existencia a lo que en lo empírico está muerto o no existe, pero si pueden darle expresión a lo no existente, haciéndose conscientes de que lo acallado por la presión cosificadora del mundo administrado, encierra, sin embargo, un carácter universal".³² La expresión de lo universal acontece en la singularidad de las obras de arte, singularidad que consiste en la identidad que las obras establecen consigo mismas. Esta posibilidad quebrada de reconciliación es la que sume a todo arte en tristeza y lo convierte, en términos de Adorno, en lenguaje del sufrimiento.

El arte participa de la comprensión de lo existente pero dicha comprensión pasa por el encuentro, frente a frente, con el sufrimiento. Las obras de arte "toman parte en la clarificación racional porque no mienten: no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera".³³ El arte puede penetrar en zonas de la experiencia que le están negadas al conocimiento racional. Son las zonas del sufrimiento a las que el conocimiento discursivo, por la vía de la conceptualización, hace estériles y mudas. No causa dolor la exposición racional de los dolores acumulados: "El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta".³⁴ También en este punto tiene importancia la estrecha relación entre el contenido y la forma. El arte no sólo es lenguaje del sufrimiento porque a éste lo asuma como temática sino también en el cómo de la expresión. La forma es inseparable del contenido. Si el contenido está marcado por la disonancia y la discontinuidad, éste se hará, en virtud del

31 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 178.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 15.

34 *Ibid.*, p. 33.

momento de la forma, disonancia y discontinuidad formales que reflejan los antagonismos sociales. Este modo de aparecer lo social en arte se opone al modo conciliador y totalizador que enmascara lo que estando quebrado encierra sufrimiento.

El problema es, para el arte, el de la organización de la vida en la predicación del misterio. El misterio, aunque parece impenetrable, es la permanente preocupación del artista, se constituye en su material. El material, como hemos visto, es histórico pero es, a su vez, ideológico, religioso y está impregnado totalmente de la infelicidad de la conciencia. Puede encontrar una correspondencia con algún fenómeno social concreto sin que, no obstante, aparezca en la obra de manera explícita.

“¿Puede existir en definitiva un arte alegre?” Es la intención deliberada de todo arte de entretenimiento o placentero a la que Adorno considerará injusta con el dolor al que le hacen falta las palabras para expresarse. El otro extremo, el del arte atroz, es, sin embargo, “la confirmación de la desesperación histórica”. En este no hay una anticipación de la debilitación de la desgracia en tanto actitud respecto de la objetividad sino muchas veces un explícito regocijarse en la desesperanza que hace efímeras éstas manifestaciones así como las que tienen como finalidad el divertimento. Hay en la identificación con la desgracia, propia de todo arte auténtico, un justo medio de la objetividad que le aleja tanto del “camino dulce de la falsedad” como del regocijo en la decadencia de la historia. “También desde el punto de vista de lo que podría llamarse el placer estético, causa más placer la disonancia que la consonancia”.³⁵

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1989.

ARENDETT, Hannah. **Franz Kafka, revalorado**, en: KAFKA, Franz. *Obras completas I. Novelas: El desaparecido (América), El proceso, El castillo*. Traducción de Miguel Saénz. Galaxia Gutenberg/ Circulo de Lectores, 1999.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1991, vol. 1.

HORKHEIMER, Max. ; ADORNO, Theodor. W. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979.

35 *Ibid.*

. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid:
Trotta, 1994.

WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. España: Visor, 1993.

MEMORIA, CATÁSTROFE Y UTOPIA

Sobre Adorno y la literatura*

Por: Jairo Escobar Moncada
Universidad de Antioquia

Resumen. *Este ensayo se propone explorar algunas de las relaciones de Adorno con la literatura, teniendo como hilo conductor los conceptos de memoria, catástrofe y utopía. La memoria de la literatura es rebelión contra el manto de olvido con que los medios de comunicación y las esferas del poder quieren cubrir las catástrofes, crueldades y mentiras vividas por una sociedad, y de ésta contribuye a mantener la utopía: el deseo de que la sociedad puede ser organizada más justamente. En el centro de la reflexión de Adorno sobre la literatura está la relación entre obra literaria y sociedad, y las relaciones de la primera, mediante la forma, con la segunda. ¿En qué consiste la verdad de una obra de arte? ¿Cómo pensar la relación entre obra de arte y sociedad sin caer en el sociologismo? ¿Cumple la obra de arte una función cognoscitiva? Responder a estas preguntas es un objetivo de este ensayo.*

Palabras claves: *Literatura, dolor, estética, lenguaje, utopía, sociedad, memoria, obra de arte, catástrofe.*

Summary. *This essay intends to explore some of Adorno's relations with literature, having as leitmotiv the concepts of memory, catastrophe, and utopia. Literature's memory is rebellion against the veil of oblivion with which mass media and the spheres of power want to cover catastrophes, cruelties and lies lived by a society, and of it, contributes to keep utopia: the wish that society can be organized more justly. In the center of Adorno's reflection on literature is the relation between the literary work and society, and the relations of the former, through form, with the latter. What does the truth of a work of art entail? How to think the relationship between work of art and society without giving way to sociologism? Does the work of art fulfill a cognitive role? Answering to this questions is the goal of this essay.*

Keywords: *Literature, pain, aesthetics, language, utopia, society, memory, work of art, catastrophe.*

En *Notas de literatura* Adorno cuenta la anécdota de un militar alemán que visitó a Picasso en su *atelier*, y ante el cuadro de Guernica preguntó: “¿Esto lo hizo usted?”, a lo cual respondió: “No, Usted”.

Esta anécdota ilustra el centro de la concepción estética de Adorno, su concepción de que la obra de arte es al mismo tiempo autónoma y un hecho social, sobre esto volveré más adelante. Pero antes quiero decir que el tema propuesto por el subtítulo de este ensayo

* Este trabajo está vinculado al proyecto de investigación “*Cuerpo, mente, mundo*” del grupo de Estudios Kantianos del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

es demasiado amplio como para poder desarrollarlo plenamente en el espacio de que dispongo, de modo que me limitaré a plantear, a manera de tesis, algunos puntos de esta relación.

I

Para comenzar podría decirse que para Adorno la literatura no es una ocupación secundaria, una manera ociosa e inútil de pasar el tiempo, una distracción o hobby con el cual llenar el tiempo libre y combatir el aburrimiento de nuestras vidas, que en la concepción que tiene —y ha tenido— el filisteo semiletrado, que además la utiliza como una manera de decorar una interioridad vacía —lo considere así o no— por la cual pasan textos sin dejar huella alguna de humanidad, interioridades, para decirlo con Cortázar, en bruto, toscas, que todavía no han sido tocadas ni suavizadas por la mano del espíritu. Para tales “bichos”, para seguir hablando con Cortázar, la literatura se reduce simplemente a un producto de consumo con el cual se aparenta una interioridad y una sensibilidad de la cual se carece. Para ellos la literatura no debe estorbar la marcha de los negocios, o la posibilidad de trepar insensiblemente en la escala social sin importar los codazos que se le den a los extraños, conocidos o amigos. No deja de ser chocante, pero perturbador por el gesto bárbaro que expresa, el hecho de encontrar personas que confiesan abiertamente, como una medalla ganada luego de haber participado en una masacre, su indiferencia por la literatura; y es más perturbador aún en personas profundamente dedicadas a los profundos problemas de la filosofía y el espíritu. Este gesto de barbarie es aún más inquietante en aquellos que supuestamente apasionados por la literatura, escriben oscuridades filosóficas, productos de torpezas lingüísticas, conceptuales y quizás problemas digestivos, para decirlo con Nietzsche, que permiten fingir profundidades que no son tales. Simplemente desbaratan el lenguaje, lo violan y sacrifican en aras de un afán ciego de conservación de sí mismos y de prestigio. En tales textos, por supuesto, no se encuentra nada que digerir, pero de todo está lleno la viña del señor y las academias. La literatura, en cambio, si se lee interesada y apasionadamente, enseña a preocuparse por la expresión lingüística, a sentir que cada palabra tiene un peso específico y que su significado varía según el contexto en que se la utilice. Esto, que parece poco, es importante pues la sensibilidad hacia el lenguaje es una condición importante de humanidad. Con Karl Kraus, Adorno no se cansa de repetir que “el maltrato del lenguaje es además de un acto de barbarie, un prelude de un posible maltrato de los hombres”.

Este desprecio por la literatura y el lenguaje, por considerársela una actividad para pasar el tiempo, va acompañada por un prejuicio epistemológico: la literatura no tiene absolutamente nada que ver con el conocimiento. Conocimiento, en sentido estricto, decían los llamados positivistas lógicos —entre ellos el primer Wittgenstein (el del *Tractatus*)— sólo puede ser representado por las proposiciones científicas. Frente a esto Adorno defiende

la literatura como una forma de conocimiento. Para los positivistas el arte se convierte en el "tacho de basura" de todo aquello que su concepto de ciencia y experiencia quiere excluir (SS I, 330):¹ las emociones del sujeto, su enraizamiento social, su historia personal, la determinación histórica y social, la dimensión somática y emocional del conocimiento. Las expresiones artísticas, como en su primera época lo dijo Carnap, son a lo sumo reflejos de la *Weltanschauung* (visión del mundo limitadamente subjetiva) del autor y de su sentimiento subjetivo del mundo sin ninguna pretensión objetiva de validez.

Contra estas visiones reductoras de la experiencia, Adorno va a defender la pretensión cognoscitiva del arte y la literatura. Sobre esto volveré posteriormente, pero ahora quiero llamar la atención sobre el título mismo de su obra *Notas de literatura (Noten zur Literatur)*,² que recoge la mayoría de sus ensayos sobre literatura.

II

En sus paráfrasis a las reflexiones de Lessing sobre los títulos de las obras (*Hamburgische Dramaturgie*, capítulo XXI) dice Adorno que "el título es el microcosmos de la obra, el escenario de las aporías de la creación poética misma" (NL 321). Poner un título como dice con Lessing "es una verdadera pequeñez" (NL 334), que esconde y revela a la vez el sentido de la obra. Bautizar una obra es una pequeña dificultad porque no se trata meramente de dar expresión a las intenciones del autor sino de señalar aquello dentro de la obra que las trasciende. En una obra lograda las intenciones del autor son secundarias, irrelevantes: lo importante es el contenido de verdad de la misma, que no puede reducirse a sus intenciones subjetivas. Por ello, una obra lograda, dice Adorno, "sabe tan poco su verdadero nombre, como un *Zadik* su nombre místico" (NL 327). Inicialmente Adorno pensaba llamarla "palabra sin canciones", que a su editor Peter Suhrkamp le pareció folletinesco y gastado. Cuando este sugirió el título *Notas de Literatura* le pareció más logrado pues conseguía salvar *La constelación de música y palabra* (329), pero también de palabra y reflexión que las motivaba. Me he detenido en esta pequeñez porque con ella sale a la luz un pensamiento central de Adorno: la cercanía, por un lado, entre música y lenguaje y, por otro, la cercanía entre obra artística y reflexión filosófica. La cercanía entre música y palabra se manifiesta en el ritmo y las modulaciones de las frases, pero existe una pequeñez del lenguaje, poco apreciada, que los acerca íntimamente: los signos de puntuación. "En ninguno de sus elementos es el lenguaje tan semejante a la música como en los signos de puntuación. Coma y punto corresponden a finales o semifinales, los signos de exclamación son como silenciosos golpes de platillo; los signos de interrogación son modulaciones de las frases hacia arriba o hacia abajo; los dos puntos son acordes dominantes de séptima" (NL 106). De estos espíritus lingüísticos, mimesis de los movimientos de la voz, "se alimenta el cuerpo del lenguaje" (NL

1 ADORNO, Theodor W. *Sociologische Schriften I*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1981. De aquí en adelante esta obra se abreviará como *SS I*.

2 ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1981. De aquí en adelante esta obra se abreviará como *NL*.

106); su valor no es meramente sintáctico, sino su correcto uso es indispensable para el sentido semántico que se quiere transmitir. Al interior del texto funcionan como señales de tráfico, pero no pretenden únicamente regular el servicio del tráfico con el lector, sino ante todo, servir "jeroglíficamente a un tráfico que se desarrolla al interior del lenguaje, en sus propias vías" (NL 106).

A comienzos del siglo XX tuvo lugar una rebelión contra la puntuación: en el expresionismo alemán, en Joyce, en Rubén Darío quien, a mi entender, escribió los primeros textos sin puntuación en lengua castellana, y que luego ha sido seguido magistralmente por García Márquez en hermosos paisajes de *El otoño del patriarca*, o por Cortázar en *Rayuela*. También Samuel Beckett en muchos pasajes de *El innombrable* prescinde de ellos, y Thomas Bernhard en algunos de sus textos más densamente organizados, quien es para mí el autor, en lengua alemana moderna, que más ha acercado su lenguaje literario al lenguaje musical, por ejemplo en obras como *Verstörung* o *Wittgensteins Neffe*.

Siguiendo una idea de Adorno uno podría ver aquí una rebelión contra un uso trillado y repetitivo del lenguaje literario, una rebelión contra formas gastadas de exposición y narración, un intento de devolverle al lenguaje la musicalidad y expresividad que un uso inconsciente de los signos de puntuación parece haberle quitado. Pero, nadie que no haya aprendido a respirar los textos mediante los signos de puntuación es capaz de respirar los rigurosos textos sin puntuación que antes he mencionado. Como lo mostró García Márquez en *El otoño del patriarca*, prescindir de ellos presupone un exigente y sensible oído interno que permita seguir las exigencias que pone un texto sin puntuación.

III

Ahora voy a retomar la relación entre obra de arte y reflexión, entre literatura y conocimiento. Para comenzar quiero citar al novelista cubano Leonardo Padura Fuentes, quien en el primer tomo de su tetralogía *Las cuatro estaciones, Pasado perfecto*, pone la siguiente nota introductoria: "Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieron serlo, como lo ha demostrado la realidad misma. Cualquier semejanza con hechos y personas reales, es pues, pura semejanza y una obstinación de la realidad. Nadie por tanto debe sentirse aludido por la novela. Nadie tampoco debe sentirse excluido de ella si de alguna manera lo alude".

Estas frases, como las de la anécdota antes mencionada, contienen *in nuce* toda la teoría estética de Adorno y expresa claramente su centro, la relación entre obra de arte y realidad social. Esta relación la expresa Adorno con el concepto de apariencia (*Schein*), que filosóficamente ha tenido su contraparte en el concepto de ser como lo realmente verdadero. En la metafísica idealista tradicional el concepto de apariencia es el lugar de la mentira, del engaño, de la ilusión, mientras que la verdad se encuentra, por otro lado, en la esfera del ser incambiable, intemporal; en el lenguaje de la tradición platónica, en la idea. Este presupuesto de un ser ideal intemporal, que por lo demás no le hace justicia completa a Platón, es falso,

pero también sería falso arrojar por la borda el concepto enfático de verdad que expresa el contenido de cada concepto que, para Adorno, únicamente es posible pensarlo negativamente, en su relación contradictoria con la realidad, como concepto negativo, como lo otro que se dibuja fragmentaria y quebradamente respecto del estado de cosas existentes, como una potencial reconciliación entre los hombres, y entre estos y las cosas. Esto es lo que permite ver el arte, pero sólo como apariencia. En la apariencia artística la realidad se muestra desgarrada, inhumana, contradictoria, como algo que podría ser diferente, pero que aún no lo es, porque la posibilidad de lo mejor es bloqueada por la forma de organización social y política existentes, que reducen a los humanos y a la naturaleza a medios exclusivos del afán mercantilista de ganancia. Siguiendo una tradición que viene desde Baumgarten, pasando por Hegel, para quien la apariencia es esencial para la verdad, pues la verdad nada sería si ésta no apareciera, y Nietzsche, para quien ya la apariencia estética se convierte en el lugar para conocer la verdad negativa de lo existente.

El momento de apariencia del arte consiste en que hace aparecer algo no existente como si existiera. Lo narrado por la novela no es real, pero pudiera serlo como lo puede demostrar la realidad. El arte muestra una realidad plena de sentido, autosuficiente y perfecta, pero esto es tan sólo apariencia, irreal. En esto consiste para Adorno la "melancolía de la obra de arte", su tristeza. La obra es anhelo de aquello que no es, es expresión negativa de una felicidad posible pero cercada por la organización social existente. Toda obra de arte, dice Adorno retomando una frase de Stendhal, es "*promesse du bonheur*", promesa de felicidad, pero quebrantada y fugaz.

En la apariencia estética se cristaliza la relación entre arte y sociedad. Pero esto no en una relación de mera exterioridad, sino que se concreta internamente en la obra: en los materiales que utiliza (palabras, colores, tonos, situaciones), en los procedimientos técnicos que el arte toma prestados de la realidad, y sobre todo, en el carácter lingüístico y formal de la obra. La obra no es ilustración de tesis sociológicas, sino en su relación negativa con la sociedad desvela algo esencial de ella: sus rasgos de inhumanidad, el antagonismo entre lo universal y lo individual, y la negación y opresión del segundo por el primero. Mediado por el lenguaje, institución social, el "yo" del autor le da expresión a un "nosotros". El contenido social de las obras no debe alejarse de las mismas sino "introducirse más profundamente en ellas" (NL 50). Una obra, sea novela o lírica, no es meramente expresión de emociones y experiencias individuales, sino gracias a la forma estética, a su lenguaje configurado, a su configuración estética; participa de lo universal, de lo que son los hombres o han llegado a ser bajo el dominio social. La obra llega a esta universalidad no por conjuro, sino hundiéndose en lo particular, por "una individualización sin consideraciones" (NL 50), que muestra la negatividad de lo universal existente, pues el sujeto individual que expresa la obra de arte es una exteriorización del conflicto entre el individuo y la universalidad social dada en cada época. Y esta época, la moderna, como se sabe desde Baudelaire, Rimbaud y Marx, sigue siendo una temporada en el infierno de la mercancía. Nada en sí mismo, vale por sí mismo, sino vale en tanto puede ser convertido en objeto de ganancia. La obra de arte lograda, que verdaderamente cuenta, lo es por oposición a este espíritu instrumental de la modernidad.

IV

Una obra para poder ser contemplada estéticamente debe ser pensada, y una vez que ha sido desencadenado el pensamiento por la obra, éste no puede ser suspendido a capricho. Interpretar es sacar a la luz su contenido social (NL 51). Este no tiene nada que ver con el lugar social del autor, o sus intereses, o el interés social de las obras. La interpretación tiene que mostrar "cómo el todo de una sociedad, cómo una unidad en sí misma contradictoria, aparece en la obra; en dónde la obra queda presa de ella y en dónde rebasa sus límites" (NL 51). "Determinar esto exige ciertamente tanto un saber del interior de las obras de arte cuanto de la sociedad que le es externa" (NL 51). Este saber no hay que imponérselo a las obras, sino destilarlo desde adentro de ellas mismas, develar en contacto íntimo con ellas las mediaciones sociales o históricas de lo que aparece y se expresa en ellas. Interpretar significa agudizar el oído para el sentido que en ella resplandece y señala más allá de las relaciones cosificadas y deformadas por la racionalidad del principio de cambio entre los hombres y su mundo interno y externo.

Es en la interpretación donde arte y filosofía, diferentes por los materiales con que trabajan, se encuentran. Lo que la obra dice sin concepto, no discursivamente, lo trata de desentrañar la filosofía mediante el concepto. Para Adorno no se trata de hacer desaparecer las fronteras entre arte y filosofía, como creen Habermas, Wellmer y Bubner, sino de "sondear el ámbito al cual ambos están mutuamente remitidos y se complementan" (ÄT 391),³ a saber, su relación crítica con lo socialmente dado. "La filosofía necesita del arte para llegar a las cosas mismas", para aprender a verlas en su ser íntimo desgarrado, en lo que son, han llegado a ser y pueden llegar a ser; pero el arte, a su vez, desea ser comprendido, y para esto se necesita del concepto para poder abrir el carácter enigmático de su lenguaje no conceptual. "Únicamente puede comprender una obra de arte quien la comprende como una complexión de la verdad. Ésta está referida inevitablemente a esa relación con la no verdad, la propia y la externa a él; todo otro juicio sobre la obra de arte es fútil" (ÄT 391). Sólo en cuanto complexión de la verdad es la obra de arte conocimiento enfático, y esta complexión, no sobra repetirlo, depende de sus medios de exposición, de su construcción formal, de las relaciones que, mediante la forma, se establecen entre los diferentes momentos y elementos de la obra.

V

En un mundo en que los hombres, los individuos y los colectivos, se han vuelto más enajenados y más extraños entre sí y la naturaleza, la novela tiene su impulso verdadero en el intento de descifrar el enigma de la vida externa y de las extrañas relaciones que establecen los hombres entre sí, consigo y con las cosas. Su *telos* es un esfuerzo por develar la esencia

3 ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1973. De aquí en adelante esta obra se abreviará como *ÄT*.

social que hace de los hombres lo que son en una sociedad endurecida y administrada, que sólo deja espacio para la convención, que sólo fomenta la enajenación y la inhumanidad. Esta insistencia de Adorno en la inhumanidad de la sociedad actual no es negativismo o un rasgo apocalíptico de su filosofía, como dicen ciertos comentaristas. No, el arte modernamente serio no tiene la pretensión de consolar, de ser sermón dominguero, de embellecer idiota e hipócritamente una existencia desgarrada, contradictoria, cruel. Esto ya lo hace de una manera desmesuradamente ridícula y hasta el cansancio la industria de la cultura. Se necesita estar analíticamente ciego, conceptualmente embobecido, para no darse cuenta que el arte moderno es negación radical del espíritu instrumental moderno, o para creer, por ejemplo, que es suficiente pensar o fomentar éticas empresariales, como se ha vuelto común en algunos filósofos colombianos, para combatir el núcleo esencialmente cruel e instrumental del principio de la sociedad moderna, aún regida por el principio de cambio o la razón instrumental. Lo que llaman trabajo conceptual es simplemente un refregamiento de ojos, cuestionamiento de los síntomas, pero no de las causas. Pero la novela y el arte enseñan afortunadamente lo contrario. Ningún concepto es aún inocente en filosofía, como no lo es ninguna palabra en la lírica y la novela. A estos filósofos se les debería recomendar leer y ver más arte, pero sobretodo ser permeables a lo que la novela o el arte tiene que decir y puede expresar.

La novela no es invención de un lenguaje completamente otro del cotidiano, sino busca liberar a éste mismo de las endurecidas y trilladas convenciones que impiden ver lo humano posible de los individuos y las cosas. Su uso del lenguaje trata de evitar la metáfora desgastada, la dicción pretenciosa, el concepto moribundo. Resistiendo a esto, la literatura se convierte en lugar de conocimiento de sí mismo y del mundo.

VI

La relación entre obra de arte y realidad, sus relaciones de semejanza y desemejanza, o esa obstinación de la realidad de asemejarse a los hechos novelados, la expresa Adorno, como lo dice Konrad Paul Liessmann,⁴ con el concepto de distancia. El pensamiento y la obra de arte necesitan de distancia frente a lo real para poder dar cuenta de él, de lo contrario se convertirían en representaciones servilmente imitativas de la existencia, distancia que, por lo demás, lo real se esfuerza por suprimir: nada debería diferir críticamente de ella. La distancia entre pensamiento y realidad constituye el carácter virtual del pensamiento,⁵ su posibilidad de darle expresión a lo posible, de mostrar las fracturas y contradicciones de lo

4 LIESSMAN, Konrad Paul. *Zum Begriff der Distanz in der Ästhetischen Theorie*, en: SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (eds.). *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Hamburg: Argument-Verlag, 1995, p. 103 s.

5 *Cfr.*, *Ibid.*, p. 104.

real, y poder así convertirse en órgano de la utopía. Con el concepto de distancia, Adorno no quiere concederle al pensamiento y al arte el privilegio de encerrarse monológicamente en sus elucubraciones y construcciones, sino el de señalar a una condición imprescindible de todo pensamiento y toda obra de arte críticas. Como dice Adorno en *Minima moralia*, “la distancia no es una zona de seguridad sino un campo de tensión”.⁶ La relación entre obra de arte y realidad es de tensión y si esta desaparece la obra se convierte en una reduplicación acrítica del mundo existente. La distancia permite que la obra de arte se convierta en una especie de “realidad a la segunda potencia”, como le gustaba decir a Adorno, que reacciona críticamente frente a la primera, pero tal reacción está mediada por la apariencia estética. Por ello lo narrado por la novela no es real, pero pudiera serlo, “como lo ha demostrado la realidad misma”. Nada es completamente real en la novela, ella es una copia esclavista de lo real existente, pero todo en ella trata de develar la esencia negativa de lo real, como lo ha demostrado la novela misma. Deformando distanciadamente lo real, la novela busca mostrarlo en su verdadero ser y así tratar de darle expresión a aquello que no es idéntico con la realidad dada, a aquello que señala minimamente más allá de ella y a una configuración distinta de la existencia. Los materiales de la novela son tomados prestados de la realidad, pero transfigurados y configurados de una manera tal por la forma estética que señalan a una configuración minimamente diferente de ellos. Es la distancia transfiguradora de lo real, el elemento mimético del arte, lo que vuelve a la novela un lugar de conocimiento de lo que es. Es esta diferencia la que mienta negativamente el concepto de utopía.

Dicho con Kurt Lenk, “la función cognoscitiva que Adorno le atribuye al arte auténtico se basa en su capacidad de hacer experiencias no reglamentadas por el sistema de administración del mundo y de llevarlas al lenguaje o dárselas. Aquello que se le escapa al pensamiento identificador y fijado conceptualmente en la duplicación de lo que existe es lo que busca salvar el arte. Él se vuelve así una especie de contrapunto (...) de la omnipresente y la omnidominante industria de la cultura y la diversión, que sólo sirve para eternizar el estado social existente por medio de su duplicación”.⁷ Sólo la fantasía exacta del arte puede vislumbrar “algo de la utopía de un mundo mejor”.⁸

6 ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*, *Gesammelte Schriften* 4. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1970-1986, p. 142. Citado por Konrad Paul Liessmann, *Op. cit.*, p. 104.

7 LENK, Kurt. Adornos ‘Negative Utopie’. *Gesellschaftstheorie und Ästhetik*, en: SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (ed.). *Soziologie im Spätkapitalismus: zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 141.

8 *Ibid.*

VII

Esta vislumbre quebrantada del futuro, la aparición gracias a la apariencia de algo que aún no es y que es diferente de lo existente, pero que puede llegar a ser, está mediada por el recuerdo. Dicho con Adorno, “el hecho de que las obras de arte existen señala que lo que no es podría llegar a serlo. La realidad de las obras de arte da testimonio de la posibilidad de lo posible. Aquello a lo que se dirige el anhelo en las obras de arte —la realidad de lo que no es— se transforma para ella en recuerdo. En él se casan lo que es, como lo que fue, con el no ser, porque lo que fue no es ya más” (ÄT 200).

La obra lograda es recuerdo del sufrimiento, y de las posibilidades pasadas sepultadas por la historia; es también una manera de recordarle al hombre su vinculación con la naturaleza, el hecho de que es un ser corporal que padece. Pero es también el lugar en el que la apariencia permite ser conocida como apariencia y el pasado narrado, como dice el título de una de las novelas de Padura Fuentes, es transfigurado en *Pasado perfecto*, pero no porque el pasado haya sido verdaderamente perfecto, pues el material de la historia narrada, como dice el mismo Padura Fuentes son los desastres “físicos, morales, espirituales, matrimoniales, laborales, ideológicos, religiosos, sentimentales y familiares” de sus protagonistas. “*Pasado perfecto*: sí, así la titularia, se dijo, y otro estruendo, llegado de la calle, le advirtió al escribano que la demolición continuaba, pero él se limitó a cambiar de hoja para comenzar un nuevo párrafo, porque el fin del mundo seguía acercándose, pero aún no había llegado, pues quedaba la memoria”.⁹ Es perfecto, el pasado, por virtud de la apariencia estética porque ella permite fingir un mundo cerrado, sin ninguna semejanza con la realidad externa, pero de haberla, no es más que pura obstinación de la realidad. Es perfecto, no porque se transfigure la realidad dotándosele de un sentido perfecto, trascendente, que nunca ha tenido. Su perfección reside en que no olvida la imperfección de lo contado, en que no olvida la destrucción y el dolor vividos por los protagonistas y porque no olvida la destrucción y el dolor que continúan. La novela libera de la ilusión de un ser espiritual puro, carente de naturaleza corporal.

La constelación de la utopía estética se configura en la tensión entre pasado perfecto narrado y conciencia del desastre, pues sólo una conciencia que no olvida el desastre pasado y actual puede ser memoria de la utopía, de la posibilidad de recrear lo existente de otra manera, de una manera donde hombres y cosas no estén sometidos y reducidos existencialmente al principio de cambio.

Lo que la novela enseña es que la conciencia humana no es una entidad abstracta, sino que ella vive en situaciones concretas, en las que se amalgaman las determinaciones somáticas y culturales del individuo. La existencia humana es mostrada por la novela en su temporalidad ineludible, que su conciencia no es algo abstractamente subjetivo, sino la

9 PADURA FUENTES, Leonardo. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998. p. 259.

indisolubilidad de una conciencia encarnada y del mundo que le ha tocado vivir. Por ella la novela muestra la ilusión y la mentira de una subjetividad de cognoscente absoluta. La conciencia, como el puente de la canción infantil, está quebrada, resquebrajada, y su curación, de ser posible, no puede hacerse ciertamente con cáscaras de huevo, pero si quizás con una memoria que no olvide lo posible en medio del desastre y que no olvide que el dolor humano es mediado somáticamente, que la conciencia humana no es subjetividad omnipotente, sino que recuerde su anclaje esencial en un ser corporal frágil, su pertenencia a la naturaleza, y cuya felicidad es inseparable en gran medida de la satisfacción de sus necesidades materiales. No de otra cosa es memoria la novela. Este olvido lleva al dominio ciego de la naturaleza interna y externa por una razón social, que cada vez más parece llevar al desastre total. La dignidad de la novela consiste en su insistente oposición a este dominio ciego de una razón que no quiere tener memoria del dolor que ha producido a hombres y cosas por reducirlos a meros medios de ganancia. No callar esto es su manera de aferrarse a la esperanza de que el mundo social existente puede ser diferente, de modo que se le pueda devolver a los hombres y las cosas algo de la dignidad que la razón instrumental les ha quitado. Para decirlo con Adorno, sería mejor que el arte desapareciera o que deje de ser, como lo ha sido hasta ahora, el lenguaje del sufrimiento vivido. Sólo esta obstinación le permite ser "*promesse du bonheur*".

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1973.

_____. *Noten zur Literatur*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1981.

_____. *Soziologische Schriften I*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1979.

POSICIÓN DEL ARTE EN EL PENSAMIENTO DE ADORNO: EL ARTE COMO MEMORIA DE LO POSIBLE*

Por: Manuel Enrique Silva Rodríguez

Universidad de Antioquia

Resumen. *El texto pretende señalar un recorrido cronológico por algunas de las obras más importantes de Theodor Adorno. Con ello se procura mostrar cómo en su filosofía, desde sus inicios hasta su última gran obra, hubo un desarrollo coherente en el cual el arte llegó a configurarse como un modelo crítico de la razón ilustrada, en tanto que él puede acoger y representar lo excluido, y por ello coartado, por la racionalidad instrumental.*

Palabras claves: *Arte, reconciliación, disonancia, individuo, sistema, sociedad, racionalidad instrumental, material artístico, mimesis, negatividad, no identidad, apariencia estética.*

Summary. *This paper intends to highlight a chronological path through some of the most important works of Theodor Adorno. Thus it is shown how in his philosophy, from the very beginning until his last great work, there was a coherent development which constituted itself in a critical model of enlightened reason, inasmuch as it can accept and represent the excluded, and thus limited, by instrumental rationality.*

Keywords: *Art, reconciliation, dissonance, individual, system, society, instrumental rationality, artistic material, mimesis, negativity, non identity, aesthetic appearance.*

El arte, y todavía más la música, son el intento de conservar la memoria e impulsar hacia adelante a aquellos escindidos elementos de la verdad que dejaron la realidad en manos de la creciente dominación de la naturaleza, de la cientifización y tecnificación del mundo.¹

* El arte como memoria de lo posible fue escrito con motivo de la conmemoración de los cien años del natalicio de Theodor W. Adorno organizada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. El texto se deriva de una investigación más amplia, en torno del arte, el mal y la literatura, elaborada por el autor para optar al título de Magister en Filosofía y calificada con distinción meritoria.

1 ADORNO, Theodor W. *Disonancias*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966, p. 177.

Me atrevo a afirmar que el lugar del arte en la filosofía de Theodor Adorno es el del recuerdo de lo que aún no ha sido. Tal vez la frase parezca extraña, pero creo que la idea se puede comprender si se piensa en que muchos hemos vivido la experiencia de recordar algo que antes imaginamos o soñamos, aunque esto no haya ocurrido de manera efectiva. En ese sentido es que veo situado el arte en el pensamiento de Adorno y es lo que intentaré mostrar. Para lograrlo me aproximaré cronológicamente a varios de los textos claves de su obra, en los cuales se aprecia que en esta filosofía el valor asignado al arte es el de constituirse en modelo de liberación del espíritu frente a la racionalidad instrumental. En otras palabras, el arte es propuesto como la representación del reclamo de una libertad irrealizada y anhelada. Además, pondré en evidencia que esta valoración se mantuvo a lo largo del tiempo con una gran coherencia, como parte sustancial de una filosofía que se desarrolló bajo la concepción triste, dolorosa y paradójicamente esperanzadora de que “la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”.²

En primer lugar, quiero referir una gran premisa de lo que fue la filosofía de Adorno, pues en su conferencia inaugural como profesor en 1931 —titulada *Actualidad de la filosofía*— consignó el germen que luego creció en el avance de su obra. En ese texto Adorno sentó la posición de que a diferencia de la pretensión de los sistemas filosóficos tradicionales que, desde sus categorías conceptuales, pensaban y tomaban la realidad como una totalidad sistemática, ésta no es un todo coherente y unitario susceptible de concebir y organizar como un orden unívoco y estático. Por el contrario, desde ese momento Adorno manifestó que entendía la realidad como una serie de piezas, de fragmentos dispersos, de vestigios y escombros, “la *ratio autonoma*, tal fue la tesis de todo sistema idealista, debía ser capaz de desplegar a partir de sí misma el concepto de la realidad y toda realidad. Tal tesis se ha disuelto a sí misma”.³ En consecuencia, Adorno expresó su acuerdo con una de las ideas de Benjamin, la cual fructificó muy a su manera: fijar lo peculiar y transitorio como punto de partida para la interpretación filosófica, y desplegar toda aproximación a la verdad desde el presente a partir de descifrar las constelaciones en las cuales cada objeto se inscribe, pues la labor de la filosofía es “interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de elementos aislados de la realidad”.⁴ Así, tras los pasos del Benjamin errante y vagabundo que veía la historia como historia de los vencidos, Adorno fijó su mirada sobre lo contingente como el lugar donde el tiempo y un dudoso progreso estampan sus marcas. Es por este motivo que para Adorno “la situación histórica hace que la filosofía tenga su verdadero interés allí precisamente donde Hegel, de acuerdo con la tradición, proclamó su indiferencia en lo carente de concepto, en lo particular y especial, en eso que desde Platón fue despachado como precedero y sin importancia”.⁵

2 HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 59

3 ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Altaya, 1994, p. 74.

4 *Ibid.*, p. 89.

5 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975, p. 16.

Si aquellas ideas denotan las bases de la mirada filosófica de Adorno, ya se puede vislumbrar que también ellas intervienen en su percepción del arte. Más aún, si tenemos presente que casi a la par de su formación como filósofo Adorno también estuvo inmerso en el mundo artístico. Como sabemos, el vínculo de Adorno con el arte se remonta a su temprana relación con la música; primero por la influencia de su madre y su tía —la una cantante y la otra pianista— y luego en su juventud, cuando en Viena se dedicó al estudio del piano y de la composición guiado por Alban Berg, donde también entró en contacto con el compositor Arnold Schönberg.⁶ Esta cercanía de Adorno con la música y los músicos de vanguardia de aquellos años incidió de manera determinante en el concepto que el filósofo concibió del arte. Como lo evidencia Susan Buck-Morss, en Schönberg “la propia estructura de sus composiciones proporcionaba la ‘imagen de una música liberada’ y Adorno llegó a ver en esta imagen la visión utópica de la sociedad”.⁷

Esta relación de música y filosofía se concreta en un ensayo importante fechado a comienzos de los años 40, de gran densidad conceptual e interpretativa, titulado por Adorno *Schönberg y el progreso*. Allí apreciamos con claridad cómo algunos de los impulsos y de las preguntas que mueven la filosofía de Adorno él las halló presentes en el arte moderno, y cómo en la peculiaridad de éste Adorno encontró respuestas alternativas a algunos de los problemas que poblaban su pensamiento. O para decirlo de otra forma, en una música que por su singularidad rompía con las convenciones y liberaba sonidos hasta entonces proscritos por la tradición, Adorno leyó una fuerza expresiva que exteriorizaba la conciencia de un espíritu oprimido y sometido por la historia. Mediante un análisis inmanente Adorno expuso cómo la nueva técnica y los nuevos sonidos respondían a las corrientes internas que impulsaban el desarrollo de la obra musical, las cuales, a su vez, se correspondían con las tensiones intrínsecas de la sociedad. En efecto, al situar el origen del material del arte en la época, la tradición y la experiencia del mundo que el artista posee, Adorno puso en evidencia que los cruces, las rupturas, los vacíos, los choques y, en general, las disonancias características de la nueva música eran producto del propio movimiento del material musical, el cual, por provenir de la sociedad, albergaba contenidos históricos sedimentados. Al referirse a la composición, Adorno afirmó que “las exigencias impuestas por el material al sujeto provienen más bien del hecho de que el ‘material’ mismo es espíritu sedimentado, algo socialmente preformado por la conciencia del hombre. Y ese espíritu objetivo del material (...) contiene sus propias leyes de movimiento”.⁸

Por este camino, Adorno apreció que la música de Schönberg al liberar la atonalidad y la disonancia, negadas por el pasado musical y cultural, daba voz a una expresión y, con ello, a unos valores que habían permanecido ocultos. Estos sonidos por fin expresados eran

6 Cfr. las notas introductorias de Gerad Vilar en: ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

7 BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI editores, 1981, p. 264-265.

8 ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966, p. 34.

como la representación de una oposición crítica y de una ruptura contra la opresión del poder y la fuerza de las convenciones culturales. En la nueva sonoridad Adorno veía la imagen de una manifestación del espíritu emancipada de las normas y cánones del mundo práctico. Un mundo, por demás, que para preservar su existencia sometía sus miembros a una falsa reconciliación entre el individuo y las categorías impuestas como de uso universal por medio del ocultamiento y la negación de valores disidentes o extraños. Adorno sostuvo que “la música de Schönberg desmiente la pretensión de que se concilie lo universal y lo particular”,⁹ y agregó que “todas las formas de la música, no sólo las del expresionismo, son contenidos precipitados. En ellos sobrevive lo que de otra manera estaría olvidado y que ya no puede hablarnos directamente (...) y no hay endurecimiento de la forma que no pueda interpretarse como un endurecimiento de la vida”.¹⁰

Como se aprecia, ya en aquella época para Adorno era clara su concepción del vínculo crítico entre el arte y su tiempo, como si los cortes y sobresaltos de las composiciones de Schönberg al golpear la tradición también expresaran un grito de emancipación de la individualidad frente a la totalidad opresora. Por esto Adorno afirmó que “el origen de la atonalidad, como completa purificación de la música liberada de las convenciones, tiene precisamente en esto algo de barbarie. En efecto, ésta sacude en los estallidos anticulturales de Schönberg la artificiosa superficie. El acorde disonante no sólo frente a la consonancia es el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio de orden de la civilización no lo hubiera sometido del todo, casi como si de cierta manera fuera más antiguo que la tonalidad”.¹¹ Así vemos que en este texto de comienzos de los años cuarenta Adorno ya valoraba el universo estético como un modelo de expresión de lo no integrado a la pretensión histórica de la razón de conformar totalidades sistemáticas, pretensión de la cual se había mostrado crítico en su conferencia de 1931. En mi concepto, si bien de manera muy esquemática, los valores interpretativos derivados de las primeras obras de la “nueva música” y la relevancia concedida a lo particular en una concepción crítica de la historia concentran el núcleo de lo que fue la interpretación adorniana del arte, núcleo desarrollado con amplitud y detalle a finales de los años 60 en la *Teoría estética (TE)*, aunque antes maduró en otros escritos.

Así es como en *Dialéctica de la ilustración (DI)*, una obra escrita con el peso a cuestas de la II Guerra Mundial repartido entre Adorno y Horkheimer y publicada en 1944, estos presupuestos se radicalizan y adquieren nuevos matices y alcances. Sin duda, el horror del nazismo vivido por Adorno ahondó su total aversión por la sistematicidad funcional con la cual la razón puede llegar a comportarse y acentuó su interés intelectual por aquellos fragmentos de la sociedad que padecen el dolor causado por la violencia integradora o excluyente de las ideologías. De todos son conocidas las tesis, las críticas y los interrogantes

9 *Ibid.*, p. 39.

10 *Ibid.*, p. 40-41.

11 *Ibid.*, p. 39.

que *DI* planteó frente a la Ilustración, entendida ésta “en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, (que) ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores”.¹² En esta obra los autores, sin renunciar a la racionalidad y reclamando que ella supere su estado instrumental, configuran una ácida crítica contra la actitud histórica de la razón ilustrada como instrumento de dominio y nos confrontan con algunas de las heridas que ésta ha abierto en la humanidad.

En *DI* se consigna que “la Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas”.¹³ En este oscuro panorama se construye la imagen de un mundo administrado en el cual “la razón misma se ha convertido en simple medio auxiliar del aparato económico omnicomprendivo. La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todo lo demás, rigidamente orientado a su función”.¹⁴ Por ello, en la obra es descrita sin matices una razón que controla y domina la naturaleza, una razón que recae en mito, una razón degradada en instrumento sometido a los designios del capitalismo y de la industria cultural, una razón que iguala, subordina y subsume a los individuos hasta convertirlos en existencias anónimas al servicio de intereses económicos y políticos. Adorno suscribe así la crítica a la razón ilustrada, al descubrir en su expresión sistemática la semilla de las ideologías que pretenden dominar el mundo y eliminar de él la pluralidad y la diferencia. La exigencia y el reto que plantea la *DI*, como se dijo, es la autosuperación de ese estado de la razón por medio de la crítica de la propia razón. “La aporía ante la que nos encontramos en nuestro trabajo se reveló (...) (y ella es) la autodestrucción de la Ilustración (...) Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena”.¹⁵ A este respecto, —y es uno de los reparos que le formulan a Adorno— tras desnudar semejante aporía, la *DI* nos deja sin aliento pues indica el destino pero no muestra el camino.¹⁶ Aunque, podríamos responder, ese camino parece ser el que abre la *Teoría estética*, donde vemos al arte en todo su potencial crítico y negativo frente a una **vida dañada**.

De hecho, en contraste con la actitud avasalladora de la racionalidad instrumental y cosificante en la misma *DI* de nuevo es propuesto el universo estético. Esta obra introduce un tipo de relación entre la razón y las cosas que marca una diferencia definitiva con el modelo de racionalidad criticado. La *DI* propone la conducta mimética del espíritu como una ventana abierta hacia el respeto intelectual por lo individual y lo peculiar de cada objeto e individuo. El origen de este tipo de comportamiento o forma de relación con el mundo, que

12 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración*, p. 59.

13 *Ibid.*, p. 62.

14 *Ibid.*, p. 83.

15 *Ibid.*, p. 53.

16 Sobre las críticas a las aporías del pensamiento de Adorno se pueden consultar, por ejemplo, algunas obras de Jürgen Habermas, como *Perfiles filosófico-políticos*, o de Albrecht Wellmer. *Sobre la dialéctica modernidad-posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*.

Adorno no duda en definirlo como racional, la *DI* lo sitúa en los rituales mágicos de los hombres primitivos cuando los sacerdotes y los magos a través de operaciones miméticas se plegaban a las cualidades y particularidades de los objetos y los animales para conocerlos y asemejarse a ellos. Este acto, en consecuencia, eliminaba la separación entre el sujeto y la cosa y producía como efecto una suerte de fusión. La *DI* afirma que “la magia, como la ciencia, está orientada a fines, pero los persigue mediante la mimesis, no en una creciente distancia frente al objeto. La magia no se fundamenta en ‘la omnipotencia del pensamiento’”.¹⁷ Y si bien en la *DI* no es desarrollada con amplitud esta idea, sí se anuncia con precisión que para Adorno el arte es el modelo del comportamiento mimético del espíritu. De hecho, en la *DI* se afirma que “la obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen leyes particulares”.¹⁸ En esencia, este es el germen de una de las principales cualidades que Adorno le atribuye al arte, la cual lo hace distinto de cualquier categoría conceptual y cuyo análisis se abordó con detenimiento, como dijimos más atrás, en la *TE*.

Pero antes de concentrarse en la *TE*, Adorno agudizó su crítica a la razón sistemática e instrumental en la *Dialéctica negativa (DN)*, una obra de 1966. Este texto, un diálogo denso e impresionante de Adorno con la tradición filosófica, parte de un principio: “los objetos son más que su concepto”.¹⁹ La negatividad sin concesiones de esta dialéctica opone la singularidad del objeto —y como la de éste la del individuo— a los sistemas de pensamiento e ideológicos, de modo que lo particular al no plegarse a la totalidad conceptual permanece contradictorio para ella y para la pretensión de validez universal de determinados preceptos. Esta reflexión es la base de la dialéctica negativa, postulada como una filosofía de la contradicción de todo sistema de pensamiento y como la salvaguarda de la diferencia y la singularidad irreductibles de lo particular frente a lo universal, pues “dialéctica es la conciencia consecuente de la diferencia”.²⁰ Se comprenderá entonces el juicio de Adorno de que “mientras la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo”.²¹

Esta es la base del concepto de la no identidad o de lo no idéntico, que es el eje de la filosofía y de la estética negativas de Adorno. Observando la tradición filosófica y científica, como había hecho en la *DI*, él también asegura aquí que “pensar quiere decir identificar”,²² y para Adorno lo idéntico es lo reducido a concepto. Identificar es la igualación forzada o

17 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*, p. 66.

18 *Ibid.*, p. 73.

19 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*, p. 13. Esta concepción de la dialéctica negativa de Adorno se construye a partir de una crítica minuciosa y sistemática, sobre todo, de Kant y Hegel.

20 *Ibid.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 14.

22 *Ibid.*, p. 13.

sutil de lo diverso dentro de una categoría; idéntico es lo repetido, la reiteración serial del concepto, lo que está definido de antemano: es la racionalidad cosificante que se extiende sobre cada sujeto y cada esfera de la vida hasta unificar y petrificar a los seres eliminando lo que hay de peculiar en ellos y de diferente ante la totalidad. “El pensamiento de la identidad dice bajo qué está subsumido, de qué es un caso o qué representa, o sea lo que no es en sí mismo”.²³ En abierto contraste, “la contradicción es lo no idéntico”.²⁴ No idéntico es aquello que en el objeto persiste en no ser identificado ni subsumido bajo preceptos sistemáticos, es lo siempre contradictorio a los sistemas —conceptuales y sociales— y a los órdenes que éstos inscriben y procuran mantener. Lo no idéntico, entonces, lo podemos leer como portador de dos valores en el pensamiento de Adorno. El primero es el valor original, donde nace la expresión, correspondiente a la esfera epistemológica, que atañe a la irreductibilidad del objeto y su singularidad bajo el concepto. Esto es, una posición que denuncia los límites de los aparatos conceptuales para determinar la realidad como una totalidad, como portadora de un sentido y una verdad absolutos. En este contexto, “‘lo no-idéntico es’ (...) siempre ‘lo no-idéntico-respecto-a’ los aprioris que desde fuera pretenden poder reducirlo a ejemplo de lo general”.²⁵

Y el segundo valor es uno social —al cual nos apegaremos porque el arte lo convierte en material suyo—, que es la extensión del primero al terreno de la praxis, de la historia. Recordemos que Adorno no concebía el pensamiento y la teoría como esferas desligadas de la realidad, de su época. Con este fundamento es que en el plano social el principio de su *DN* significa que el individuo tampoco puede ser anulado bajo las abstracciones, las reglas y los mandamientos formales de los sistemas normativos bajo los cuales se ordena una sociedad. En Adorno “el pensamiento no reconciliatorio era impulsado por condiciones objetivas: porque las contradicciones de la sociedad no podían desterrarse por medio del pensamiento, la contradicción tampoco podía desterrarse del pensamiento”.²⁶ Para Adorno, en el plano de la experiencia vivida y sensible el motor de esta dialéctica era el dolor, el horror de la violencia causada por un régimen totalitario que obligaba los individuos a someterse bajo los dictados del poder político y económico. Tal es la firmeza del juicio de Adorno que en la *DN* afirma que la sociedad “se compone tanto de la suma de los sujetos como de su negación. Los sujetos están en ella irreconocibles e inermes”.²⁷ De allí su declaración de que “todo dolor y toda negatividad, motor del pensamiento dialéctico, son la figura de lo físico a través de una serie de mediaciones que pueden llegar hasta hacerle irreconocible”.²⁸ En otras palabras, lo

23 *Ibid.*, p. 152.

24 *Ibid.*, p. 13.

25 GÓMEZ, Vicente. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Theodor Adorno*. Valencia: Universidad de Valencia, 1994, p. 61.

26 BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 139.

27 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 203.

no idéntico en la sociedad lo podemos tomar como la vida, la expresión o los elementos particulares irreductibles a las categorías y los imperativos establecidos por un orden ideológico, motivo por el cual estos elementos son valorados como extraños, diferentes, inasimilables e inaceptables para los principios reinantes en la organización colectiva.

Subrayamos de la dialéctica de Adorno que lo no idéntico, “en cuanto crítica del sistema, trae a la memoria lo que pueda haber fuera de él”.²⁹ Esto es, un anhelo incubado en el individuo: el cumplimiento de la promesa de emancipación, de bienestar y felicidad que la organización social hace al sujeto para integrarlo a ella. Desde esta perspectiva “‘lo no-idéntico’ toma, además, el significado de ‘lo otro’, de aquello que no sucede”.³⁰ Porque este anhelo es la utopía: el sueño individual por acceder a un estado o condición por fuera de los tópicos establecidos, una experiencia que haga posible lo que no sucede dentro de los límites fijados en el orden colectivo.

En este contexto ahora se comprende mejor la tesis de que “la filosofía está obligada a darse contenidos reales”,³¹ históricos, y que lo no idéntico se reconoce en la interpretación de lo concreto, lo transitorio y lo diferente, que son la clase de elementos que justamente busca salvar esta dialéctica. Éstos son contenidos que nos remiten a tipos específicos de expresión o reclusión del espíritu, ya que “la dialéctica negativa es un conjunto de análisis de modelos”,³² que “introducen en lo concreto y así intentan satisfacer la intención concreta de lo que (...) ha sido tratado en general”.³³ Estos modelos son las situaciones efectivas donde se aprecian sedimentados el vértigo y los desequilibrios causados por la razón convertida en instrumento del poder. Entre los modelos Adorno da una gran trascendencia al arte. De hecho, en la *DN* escribió que “el núcleo de lo individual podría compararse a esas obras de arte extremadamente individuadas e irreductibles a esquema alguno, cuyo análisis reencuentra en el extremo de su individuación rasgos de universal”.³⁴ Así, de nuevo el universo estético aparece en un sitio privilegiado, y la mimesis es expuesta como ejemplo de un comportamiento olvidado por la razón: “sólo de una forma puede representar el concepto la causa de la mimesis, a la que suplantó: apropiándose algo de ésta en su propio comportamiento, sin dejarse corromper por ella”.³⁵

29 *Ibid.*, p. 39.

30 GÓMEZ, Vicente. *Op. cit.*, p. 61.

31 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*, p. 141.

32 *Ibid.*, p. 36.

33 *Ibid.*, p. 8.

34 *Ibid.*, p. 165.

35 *Ibid.*, p. 23.

El arte

En nuestro juicio, tomar el arte como paradigma de lo no idéntico es un desarrollo crítico del postulado kantiano de que lo bello es una finalidad sin fin que gusta sin concepto. En su *TE*, la última obra de Adorno, él es pródigo en aclarar que la configuración de la obra de arte —y también su recepción— no está determinada por categorías conceptuales. Esto no significa que la escritura o la realización de una obra sea fruto de la locura, de un impulso salvaje o de arrebató divino. Esta afirmación guarda la idea de que una obra de arte llega a ser una unidad integral gracias a un proceso orgánico de crecimiento y organización internos y autónomos en el cual ella no se rige ni es determinada por conceptos, axiomas, fórmulas o dictámenes exteriores. Los que hacen arte saben de qué se habla cuando se alude a este proceso, el cual, en nuestro criterio, encarna la mimesis estética en el sentido que Adorno la concibe.

En la noción adorniana de la mimesis el autor desempeña el papel de mediador. Adorno aclaró que “la reflexión más sencilla muestra lo poco que coincide el contenido de verdad con la idea subjetiva, con la intención del artista”.³⁶ Si una obra dependiera del pensamiento y los sentimientos del artista ella no sería autónoma: aún terminada dependería de su hacedor o sería producto de un juicio determinante, de los conceptos que su autor hubiese vaciado en ella. Como lo propone este planteamiento, el autor actúa para la obra como una suerte de puente, a través del cual los distintos elementos que integran el material artístico se movilizan del exterior al interior del producto hasta adquirir forma y valor estéticos. Adorno denomina esta cualidad del artista como el papel de quien, para el arte, se comporta como el **lugarteniente** del sujeto colectivo de una época: “el artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasiva actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total”.³⁷

En efecto, para Adorno el autor con su trabajo da forma al material que recoge en la sociedad, pues material “es todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrece”³⁸ y “todo lo que las obras encierran de forma y materiales, de espíritu y materia, ha emigrado a ellas desde la realidad”.³⁹ Tras estas frases se encuentra la explicación de que cada obra pertenece a su tiempo. Y tal vez sea una de las mayores virtudes del arte ir hasta lo más profundo y velado de los conflictos de su época, hasta las formas de prohibición y de exclusión más sutiles, y tomarlas como propias para integrarlas en la síntesis no conceptual que es la obra. Desde el punto de vista de Adorno,

36 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980, p. 172.

37 ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 134.

38 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 197.

39 *Ibid.*, p. 140.

la pareja arte-historia es indisoluble. "El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo".⁴⁰

Ahora podemos describir la categoría de la mimesis como la disposición del artista que, en su labor, elimina la distancia propia de la relación sujeto-objeto. Y el artista durante su actividad —en su condición de mediador entre la realidad y la unidad orgánica e integral que busca llegar a ser la obra— presiente, descubre y atiende la atracción, los roces, las tensiones y las fricciones que se dan entre los diversos componentes de cada producto del arte. Adorno denominó estas atracciones y yuxtaposiciones del material como **impulsos miméticos**. Estos impulsos los podemos entender como una fuerza propia de los elementos estructurales de la obra, encargados de orientar, sin regirse por determinaciones conceptuales, el ordenamiento particular de la pieza. Esta misma idea, que ya la vimos anunciada en escritos anteriores a la *TE*, Adorno la recoge en su observación de que las obras de arte son dueñas de una lógica propia, la cual se comporta como la fuerza conectora de las fracciones de todo producto artístico y le permite a éste ordenar sus distintos elementos de acuerdo con los impulsos miméticos de cada componente, y no con un fin exterior. Esta lógica, denominada por Adorno **autónoma ley formal de la obra**, es opuesta a la lógica formal rectora del encadenamiento del mundo. Ella, nos dice Adorno, toma los mismos principios de la lógica del orden práctico —como la causalidad, el tiempo y el espacio— pero les da un uso distinto, sólo posible por el carácter aparential del arte. En lo que tienen de apariencia, de ilusión, de mostrar como real lo que no es real, las obras de arte quiebran los principios de la lógica formal. De acuerdo con Adorno, como tales principios son los que sirven al dominio de la naturaleza, al ser **quebrados** en el arte también en éste el dominio del mundo es revisado y superado. Por estas características, según Adorno, "nada habría de enigmático (en las obras de arte) si su logicidad inmanente no se enfrentase con el pensamiento discursivo, cuyos criterios, por regla general, quedan decepcionados".⁴¹

Movidos por esta lógica, entonces, los impulsos miméticos son como el magnetismo que surge entre las partes de una creación estética. Son como una fuerza que somete al artista, quien atrapado y seducido por ella la sigue, bajo su orientación se pliega a los materiales que dan cuerpo a la pieza artística y mediante los procedimientos técnicos que él posee, cruza, yuxtapone y suelda esos elementos hasta configurar la obra como una unidad. Precisamente, Adorno hace notar que la creación estética —por excelencia su modelo de la mimesis— es un procedimiento racional, en él se sabe lo que se hace, porque la producción del arte es un proceso del cual tiene conciencia el artista, quien al percibir las necesidades que cada elemento estético genera en la evolución de su trabajo las resuelve con su técnica por medio de las pruebas y los ajustes que aplica en el material. Porque hay conciencia de

40 *Ibid.*, p. 241.

41 *Ibid.*, p. 182.

cuáles recursos estéticos utilizar y cómo utilizarlos, respetando en su singularidad las piezas en las cuales se van a aplicar, se explica que el proceder del arte sea elevado como crítica del modelo instrumental de la razón. Que la intuición y la imaginación desempeñen un papel primordial, sin que ello signifique la renuncia o el desentendimiento de la razón. Una relación similar, como lector e intérprete, es la que establece el receptor del arte con la obra: éste antes que guarecerse en la distancia y someter el arte a sus categorías conceptuales sigue la obra en su forma hasta reconocer sus secretas fuerzas y sentidos. Como lo expresa J.M. Bernstein "*mimetic affinity is the primitive form of sympathy and compassion, which play a large role in Adorno's 'ethics' (...) Mimesis is appropriation without subsumption; in it the appropriating subject likens herself to the object, reversing conceptual appropriation; it is a relation of particular to particular (...) This affinity is what gives mimesis title to be recognized as a form of cognition*".⁴²

Tal proceso es, por tanto, la destrucción de la premisa del procedimiento instrumental de la razón como único carácter de la racionalidad y, a la vez, una alternativa crítica contra el dominio de la naturaleza. Gracias a este proceder las obras se realizan y "se contraponen a lo que les es exterior, al lugar de la razón dominadora de la naturaleza y se convierten en un para-sí".⁴³ Ya que mediante la mimesis "cada obra es idéntica a sí misma, no a un concepto",⁴⁴ la pieza artística puede reunir en una unidad no conceptual elementos, fuerzas o corrientes sociales no integradas al ordenamiento general de la experiencia. Es por este motivo que "la identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora";⁴⁵ es decir, en una obra pueden estar reunidas y expresarse piezas no idénticas, fragmentos de la sociedad donde se han sedimentado las marcas históricas de la racionalidad identificante. "La forma sólo puede objetivar los impulsos singulares cuando es capaz de seguirlos allá donde ellos quieren ir. Sólo esta es la *methexis* de la obra en la reconciliación".⁴⁶ Esta es la gran crítica del arte al modelo de razón identificadora: la obra puede dar presencia y voz a lo imposible de asimilar para el concepto, puede mostrarnos lo irrepresentable o irrealizable para la lógica, los prejuicios y las ideologías de un orden práctico determinado por el interés de dominio.

42 BERNSTEIN, J.M. *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 201. Traducción mía: "la afinidad mimética es la forma primitiva de simpatía y compasión, la cual juega un extenso papel en la ética de Adorno (...) Mimesis es apropiación sin subsunción, en ella el sujeto que se apropia se une al objeto, en inversión de la apropiación conceptual; ella es una relación entre un particular y otro. Esta afinidad es la que le otorga a la mimesis el carácter para ser reconocida como una manera de conocer".

43 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 376.

44 *Ibid.*, p. 120.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 160.

Porque el objeto artístico no está sometido a los principios del discurso que ordena la sociedad él se reviste de una cualidad única: en la perspectiva abierta por Adorno, la obra de arte se muestra como no idéntica a las categorías de utilidad y de poder imperativas en el ordenamiento moderno. Se comprende entonces la inclinación de Adorno por las piezas artísticas que, a su juicio, concentraron las tensiones de la “presión identificante” de la actitud de la razón que él criticó. Y con este argumento se hace clara su predilección intelectual por obras que acogieron el dolor y las huellas de una sociedad burocrática e industrial caracterizada por la abstracción y la subsunción de los individuos ante las solapadas o manifiestas reglas y preceptos que rigen el mundo y lo limitan al interés económico y político. Ante un panorama sombrío, es que tiene peso la posición de Adorno según la cual “para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, cuyo color fundamental es el negro”.⁴⁷ A grandes rasgos, fueron éstas las características que Adorno leyó en los más emblemáticos trabajos del arte moderno, en su momento tan extraños y exasperantes para la tradición y con frecuencia tan herméticos y abstractos como la sociedad del siglo XX. Y fue en esas obras que Adorno, con su teoría de la mimesis y su estética negativa, puso en evidencia que el arte moderno inauguró el camino de una **separación crítica** —esto es, conciente— entre el quehacer artístico y los presupuestos de la razón instrumental. “Si en la realidad todo se ha convertido en fungible el arte opone a este todo-para-otro las figuras de lo que sería exclusivamente ello mismo, de lo emancipado de cualquier identificación impuesta”.⁴⁸

Vemos, pues, que una operación mimética hace posible que el arte dé rostro y expresión a lo que no la tiene en el orden fáctico; que partes de la existencia no reconciliadas con la racionalidad moderna —como la individualidad y la naturaleza— tengan en el arte un ámbito para representar su situación, para representar la falsedad y el dolor existentes en el mundo; que el arte muestre lo que niega la historia: lo que evidencia el desajuste entre razón y realidad. “La figura adecuada para un mundo administrado, figura que ha sido acogida por las obras de arte, es la comunicación de lo incomunicable, la manifestación explosiva de la conciencia oprimida”.⁴⁹ Gracias a la mimesis y a la apariencia estéticas es posible que aparezca como realizado en el territorio del arte lo irrealizable en el mundo ordinario y venal, pues por su distancia del ordenamiento práctico el arte en su ámbito se presenta como si realizara lo imposible: el arte puede mostrarse como la aparente realización de la utopía, de aquello que aún no es. Sólo aparente, momentánea, realización que sigue, por ello, anhelada.

De allí tal vez la expresión sublime, desbordante, de tantas obras. Su tono gris y triste, aunque se vistan de comedia. Con Adorno vemos que “la utopía del arte, lo que todavía no existe está cubierto de negro, éste sigue siendo siempre (...) recuerdo de lo

47 *Ibid.* , p. 60.

48 *Ibid.*, p. 115.

49 *Ibid.*, p. 258.

posible frente a lo real que lo oprimía, algo así como la reparación de las catástrofes de la historia universal, como la libertad”.⁵⁰ Aunque tenemos que reconocer que se trata de una reparación irreal porque las obras no son la realidad. Son como un anuncio de lo que ella podría ser: el arte “por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible”.⁵¹ El arte puede anunciar como posible, o por lo menos como deseable, el final del dominio, reclamar la urgencia de este final, nos puede hacer soñar con él. “En la aparición de algo no existente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte (...) El insaciable deseo de la belleza (...) es el deseo del cumplimiento de lo prometido”,⁵² dice Adorno. Y no es que creamos que el arte pueda reducirse a una fórmula por la cual siempre debe mostrarnos a un sujeto aplastado por la maquinaria de un sistema político o por unos banqueros mezquinos. Semejante reducción chocaría con todo lo dicho hasta aquí. Se trata, mejor, de que cuando el arte se acerca a lo más simple y cotidiano de cada época, puede vislumbrar las mentiras y exclusiones más ocultas y más nefastas, puede vislumbrar resquicios del mundo que a veces no vemos, por donde la libertad quiere asomarse, donde unas fuerzas invisibles que nos envuelven nos impiden el movimiento y nos atan a un poder externo. Si, en un mundo marcado por el sello indeleble de la calamidad, de la degradación del hombre por el hombre mismo, el arte nos puede hacer soñar lo que aún no es, para que conservemos la memoria de lo posible. Para que no olvidemos que el mundo no puede seguir siendo como es.

50 *Ibid.*, p. 180.

51 *Ibid.*, p. 114.

52 *Ibid.*

LA DIALÉCTICA DE LA TEORÍA Y LA PRAXIS EN ADORNO

Por: Alex Pienknagura Eirstein

Universidad Simón Bolívar
Venezuela

Resumen. Según Adorno, la teoría no supeditada a exigencias prácticas inmediatas refleja y reproduce una injusticia, a saber, la que acompaña a la división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, pero por otra parte es una fuente de autonomía en medio de la agudización en las sociedades del capitalismo industrial avanzado de la dominación de la naturaleza y el control administrativo de la vida. Con miras a evitar el uso clasificatorio del lenguaje y la consecuente infravaloración de lo particular en nombre de la primacía de lo universal, Adorno opta por una escritura dialéctica congruente con su crítica a la reificación.

Palabras claves: Dialéctica, teoría, praxis, dominación de la naturaleza.

Summary. According to Adorno, theory's lack of subordination to immediate practical exigencies reflects and reproduces an injustice, namely that associated with the division between mental and manual labor. Nonetheless, theory is in his view a source of autonomy in the face of the increasingly acute domination of nature and administrative control of life under advanced industrial capitalism. Adorno's dialectical writing is geared toward the avoidance of classifying uses of language. In other words, such writing aims toward dismantling the doctrine of the primacy of universals. Adorno opts for a form of discourse that coheres with his critique of reification.

Key words: Dialectics, theory, praxis, domination of nature.

Mir der Trennung von Theorie und Praxis erwacht Humanität¹

La frase **filosofía académica** no tiene un referente simple. Las múltiples formas en que se ha institucionalizado y practicado la filosofía entorpecen cualquier intento de asignarle un significado sucinto. Claro que se puede proceder a prescribir, a estipular, un significado

1 "Con la separación entre la teoría y la praxis se despierta la humanidad". ADORNO, Theodor W. *Marginalien zur Theorie und Praxis, Gesammelte Schriften*. TIEDEMANN, Rolf (ed.), con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Frankfurt en el Meno: Suhrkamp Verlag, 1977, vol. 10.2, p. 768. (Todas las traducciones de los pasajes de las obras de Adorno que he citado han sido realizadas por mí. No he podido acceder a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de Hegel en el idioma original. Mientras, mi desconocimiento del francés me obliga a depender de la traducción al español de *El orden del discurso* de Michel Foucault).

tal, y —sobre esa base— a ensalzar o desacreditar una o más formas de hacer filosofía. No obstante la dudosa inteligibilidad inmediata de esa frase, la presentación en una revista filosófica especializada de un texto para homenajear a Theodor Adorno al cumplirse cien años de su nacimiento, encierra algunas dificultades. Son innegables las fuertes presiones en ámbitos académicos para elaborar textos científicos, en un sentido lato del término que cabe asociar a lo que en alemán se llama *wissenschaftlich* y que incluye lo que en inglés se denomina como *scholarly*. La obra de Adorno, sin embargo, no armoniza con ciertos cánones académicos como los que orientan el trazado de fronteras entre las diversas disciplinas o los que apuntalan la opinión, no siempre explicitada, según la cual la exégesis de textos consagrados reviste mayor valor que el enormemente riesgoso y difícil intento de desbrozar nuevos caminos para la reflexión. Tratar acerca del pensamiento de Adorno como si sobre la base de una aceptación no meditada de los referidos cánones se le pudiera asignar un lugar en la historia de las ideas sería interpretarlo rudimentaria y tendenciosamente. Incurre uno en una paradoja pragmática si se identifica con la teoría crítica y se circunscribe a transformarla en objeto de lecturas filosóficas academicistas o se sirve de ella simplemente para avanzar profesionalmente. No es que las exégesis textuales le sean ajenas a la teoría crítica de Adorno, pero en ningún caso constituyen un fin en sí mismo.

No hay en Adorno una actitud museológica frente a la tradición cultural. La labor de comprensión, la búsqueda hermenéutica de sentido, está imbricada en su obra con la crítica al capitalismo industrial avanzado. Se trata de una crítica a una sociedad que para Adorno exacerba el control tecnocrático de la existencia, y que agudiza la dominación y la progresiva destrucción de la naturaleza.² La crítica adorniana supone, en consonancia con Marx, que es falsa la idea de un conocimiento filosófico desinteresado, es decir, de un conocimiento valóricamente neutral, desapasionado e imparcial. Abstenerse de tomar partido en favor del progreso social es asumir equivocadamente que los seres humanos no somos perfectibles, y que la destrucción del hábitat, la innecesaria represión de nuestras capacidades creativas y la conversión de los trabajadores en engranaje de la maquinaria económica constituyen el fin de la historia. La crítica, de acuerdo a Marx y Adorno, es un elemento constitutivo de la interpretación correcta de las potencialidades del ser humano, un ser capaz de vivir libre, solidaria y creativamente. Cabe agregar que, como Adorno subraya en el ya citado ensayo de 1968 acerca de la relación entre los conceptos de teoría y praxis, la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach, supone la interdependencia y no una oposición tajante entre la interpretación del presente y la tarea de “cambiar el mundo”, tarea que en consonancia con la formulación entrecomillada luce como una fantasía de omnipotencia. Los conceptos de entendimiento y crítica no son ni coextensos, ni absolutamente contrapuestos. Lo propio cabe afirmar acerca de los conceptos de crítica social y praxis transformadora.

2 En su ensayo temprano sobre la actualidad de la filosofía, Adorno afirma —de manera muy esquemática— que mientras las ciencias se concentran en la explicación (*Erklärung*), a la filosofía le corresponde la interpretación (*Deutung*). Véase ADORNO, Theodor. *Die Aktualität der Philosophie*. TIEDEMANN, Rolf (ed.), con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Frankfurt en el Meno: Suhrkamp Verlag, 1973, vol. 1, p. 325-344.

En conexión con el carácter heterodoxo de la obra adorniana, no basta con señalar que las relaciones del propio Adorno con las instituciones académicas fueron por lo general tirantes. Después de todo, los problemas de adaptación que Adorno experimentó en vida podrían limitarse a revestir interés biográfico si sus escritos formaran parte sin ambages del canon. La escritura adorniana es experimental, lo que no implica que no pueda prestarse a interpretaciones que, asignándole un lugar en una historia continuista del pensamiento filosófico, busquen neutralizarla. Afirmar que es experimental no equivale a sostener que sea absolutamente diferente —en el supuesto no concedido de que tal cosa existe— respecto de todo lo que la antecede. El arte experimental, por ejemplo, nunca ha sido ahistórico. De todos modos, Michel Foucault ha llamado la atención sobre algunas de las estrategias institucionales de canalización y ordenamiento de los discursos, y sin duda hay hermenéuticas de asimilación académica de lenguajes heterodoxos. Como ya se ha observado, la obra de Adorno no respeta las fronteras entre las disciplinas académicas. En una época de progresiva profesionalización de las diferentes ramas del conocimiento, en que las humanidades se han visto presionadas a seguir la tendencia de la tecno-ciencia hacia la especialización exacerbada, es disonante una obra que articula la interpretación y la crítica de pasajes de Nietzsche, Weber, Marx, Kant, Hegel, San Agustín y Platón, entre otros, con la interpretación de la poesía de Mörike, el *Final de partida* de Beckett y la música atonal. Pero dicha obra no es innovadora únicamente con respecto a los temas que incorpora; la arquitectura de los escritos de Adorno es, si se quiere, iconoclasta. No sería de extrañarse que a lo largo de su vida Adorno estuviese buscando una analogía discursiva de lo que a su juicio son las formas más avanzadas de experimentación artística, y sobre todo musical. Adorno se vale del término **parataxis** para caracterizar sus composiciones textuales. Dichas composiciones rompen con la lógica de la subsunción, y en especial con la subordinación de los particulares convertidos en meros ejemplos —sustituibles, descartables— a los universales. Cabe acotar que Adorno tiende a no especificar el referente de la palabra **lógica**. En la *Dialéctica de la Ilustración*,³ que él elaboró conjuntamente con Horkheimer, la lógica *simpliciter* aparece criticada como medio de dominación de la naturaleza.⁴ Esa crítica está sin duda dirigida al

3 Las referencias en el presente trabajo a la *Dialéctica de la Ilustración* y a la idea de que la filosofía posterior de Adorno está imbricada con el libro que escribió conjuntamente con Horkheimer, en ningún caso presuponen que el aporte de Horkheimer sea de segunda importancia. Dejo de lado la pregunta acerca del curso de las reflexiones de Horkheimer luego de la Segunda Guerra Mundial y me concentro en algunos aspectos del pensamiento tardío de Adorno, el cual constituye un desarrollo de la *Dialéctica de la Ilustración*.

4 Los conceptos de dominación de la naturaleza y relación mimética con el entorno natural atraviesan la obra de Adorno. Figuran prominentemente en la *Dialéctica de la Ilustración* y se ven desarrollados en la *Dialéctica negativa* y la *Teoría estética*. No es posible dentro de los márgenes del presente ensayo iluminarlos adecuadamente. Los *Manuscritos* de Marx de 1844 y el *Malestar en la cultura* de Freud son en ciertos aspectos afines. Sería un error, eso sí, pasar por alto las diferencias que separan a Freud de Marx. Freud no columbra salida alguna del *impasse* civilizatorio al que conduce un uso de la violencia estatal abocado a contrarrestar la fuerza centrífuga de la agresividad de los individuos. A su juicio, la plena realización de lo que llama **principio del placer** no es posible. Marx, en cambio, alude en los

primado ontológico y filosófico-histórico de lo universal en el sistema hegeliano. En el marco de su dilucidación del sentido de las expresiones **espíritu absoluto** y **espíritu universal**, Hegel afirma en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* que "(...) los individuos desaparecen ante la sustancia universal, la cual forma los individuos que necesita para su fin (...)".⁵ Cabe acotar que en su discusión acerca de la moralidad y la religión, en la obra que acabo de mencionar, Hegel se hace eco del imperativo kantiano de tratar a los demás no sólo como medios, sino también como fines en sí mismos, aunque insiste en que la legitimidad del Estado, en tanto que encarnación de lo que llama **la idea**, está por encima de los derechos individuales. A la luz de las catástrofes europeas de nuestra era, Adorno somete a crítica moral y política una lógica, como la hegeliana, que asocia la forma más elaborada de la verdad con la realización histórica del llamado espíritu universal. A lo largo de su obra, hace hincapié en la politicidad y la eticidad inherentes a las categorías filosóficas. La lógica hegeliana confiere primacía teórica a la conceptualización frente al detalle estético, el cuerpo, la naturaleza y las diferencias individuales. De otro lado, Adorno pone en tela de juicio la superioridad de una filosofía pensada como filosofía primera respecto de lenguajes apriorísticamente clasificados como lenguajes subalternos.⁶

Entre los modelos que orientan la escritura adorniana están las constelaciones históricas que Max Weber elabora,⁷ la hegeliana negación determinada, la filosofía antisistemática de Nietzsche y la crítica de Marx a las representaciones ideológicas —en el sentido de la *notwendige Schein* (apariencia necesaria)— de la sociedad capitalista e influenciado por Alfred Sohn-Rethel, Adorno postula una afinidad entre lo que llama *Identitätsdenken* (pensamiento identificador) —categoría que trataré de ir esclareciendo— y el proceso de mercantilización en las sociedades capitalistas. Según Adorno, la tendencia moderna y contemporánea a **concebir** la naturaleza como un acervo de cosas fungibles, de piezas intercambiables, de materia prima para la producción, se institucionaliza —Hegel diría que se exterioriza— como una especie de dictadura del valor dinerario de las actividades humanas. Pero su crítica al uso identificador del lenguaje se refiere también a la asignación

textos de su juventud a lo que en el tercer volumen de *El capital* aparece alegóricamente como la esfera de la libertad. De todos modos, cabe asociar una idea de Marx, según la cual la organización industrial-capitalista del trabajo mecaniza y embrutece al ser humano, minando sus capacidades creativas y robándole la felicidad que advendría con el usufructo de los productos de su trabajo, es decir, con una *poiesis* llevada a buen término, a una idea de Freud, de acuerdo a la cual el desarrollo civilizatorio exige la renuncia a la satisfacción pulsional.

- 5 HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, versión de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 66.
- 6 Uno de los casos paradigmáticos es el rechazo de Sócrates en la *República* a aquellas formas de mimesis tildadas por él de incompatibles con el buen orden de la *polis*.
- 7 Los pasajes sobre el concepto de constelación en la *Dialéctica negativa* me parecen espléndidos. Véase ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften*. TIEDEMANN, Rolf (ed.) con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Francfort en el Meno: Suhrkamp Verlag, 1973, vol. 6, p. 164-168.

autoritaria de funciones y compartimientos estancos a los seres vivos.⁸ La entronización del valor de cambio, de la forma mercancía, se apoyaría en un empleo del lenguaje ya sea indiferente u hostil respecto de la alteridad. Influenciado por motivos románticos y la idea hegeliana de que en tanto que *Verstand*⁹ el pensamiento se convierte en instrumento de cálculo y de reificación de la naturaleza, Adorno ensaya una escritura tendiente a evitar el uso clasificatorio del lenguaje y la consecuente infravaloración de lo particular en nombre de la primacía de lo universal.

Hegel concibe la culminación del proceso histórico de construcción de la libertad como la superación de todo particularismo.¹⁰ La crítica de Adorno al *Identitätsdenken*, su evocación —en contraposición, esta vez, a Hegel— de lo no-idéntico,¹¹ pretende de forma deliberadamente paradójica, usar un lenguaje ineluctablemente conceptual como medio de apertura a aquello a lo que las generalizaciones no hacen justicia. El reto que Adorno enfrenta es entonces enorme. Basta señalar brevemente que el término mediante el cual tratamos de señalar la unicidad de cada cual, a saber, **individuo**, es un universal. Si Adorno está en lo cierto, la conceptualización mantiene al lenguaje atrapado en una suerte de círculo cerrado a las diferencias específicas. Cabe remarcar que inclusive vocablos deícticos como **aquí y ahora** —que ciertamente tienen múltiples referentes y cuyos significados pueden estar no sólo cultural, sino también psicológicamente condicionados— poseen identidades fonéticas y gráficas más o menos estables. Es más, Adorno se posiciona escépticamente respecto de la posibilidad de fundamentar la filosofía y sostiene que el intento de hacerlo refleja y refuerza la tendencia, que se ha acentuado en la época moderna, a que la *ratio* devenga órgano de control de las pulsiones. El capitalismo industrial avanzado tiende, sin duda, a poner en escena el conductismo, a materializarlo, institucionalizarlo. La *Dialéctica negativa* se vale de medios conceptuales para preparar el terreno en el que habrá de desenvolverse la *Teoría estética*, la cual se dirige a entablar un diálogo entre un lenguaje conceptual limitado y ciertas obras de arte entendidas como alegorías de una relación de afinidad con los objetos. Adorno sostiene que la economía de la libido y los procesos de

8 No comparto la crítica de Anke Thyen según la cual Adorno confunde **identificar con** (*identifizieren mit*) —por ejemplo, decir que a y b son iguales— con **identificar como** (*identifizieren als*) —conferir una identidad a x o y—. Thyen sostiene que conviene reconstruir la *Dialéctica negativa* como una crítica a la segunda forma de identificación. Como he señalado, Adorno contempla en su diagnóstico del capitalismo industrial los dos sentidos que Thyen atribuye al concepto de *Identitätsdenken*.

9 Hegel retoma y resignifica en la *Fenomenología del espíritu* la distinción kantiana entre el entendimiento (*Verstand*) y la razón (*Vernunft*).

10 Hegel escribe: "El hombre educado es aquel que sabe imprimir a toda su conducta el sello de la universalidad, el que ha abolido su particularismo, el que obra según principios universales (...)" Véase HEGEL, G. W. F. *Op. cit.*, p. 69.

11 La idea de Hegel de que el espíritu es libre en tanto en cuanto se mantenga idéntico a sí mismo en su universalidad, es decir, sustraído a las cosas externas y a su propia exterioridad, aparece, por ejemplo, en HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, en: NICOLIN, Friedhelm & PÖGGELER, Otto (eds.). Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1969, p. 313-314.

producción y reproducción de la vida en sociedad forman parte del andamiaje de los conceptos, y que no son susceptibles de una dilucidación plena como la que Hegel asocia a la autoconsciente libertad del espíritu absoluto.

La historia universal, tal como Hegel la concibe, tiene como finalidad una eticidad fincada en el pleno reconocimiento intersubjetivo. Dicho reconocimiento se enlazaría con la universalización de la libertad. A juicio de Hegel, un sujeto no es propiamente libre si su aparente independencia depende del sometimiento del otro, y no es libre si no se conoce a sí mismo como uno de los herederos y propagadores de un sistema de libertad generalizada. El sujeto puede experimentar la libertad sólo si supera su histórica alineación respecto de lo que siempre fue en esencia, a saber, un ser autoconsciente. En Hegel, la autoconciencia no puede ser solipsista. El solipsismo soterra la historicidad y la mundanalidad de las formas de conciencia. El pleno desarrollo de la libertad implica en Hegel la constitución de una sociedad política de sujetos que se conocen a sí mismos. El autoconocimiento, en Hegel, es una forma de unidad diferenciada, y no de supresión de lo que él denomina como **determinaciones**. Es decir que tal conocimiento de sí que de manera ontológicamente problemática Hegel atribuye al espíritu absoluto, se daría con la armonía entre la animalidad y la espontaneidad intelectual, el deseo y el control racional de los apetitos, la acción y el pensamiento, la experiencia y el conocimiento, la naturaleza y la historia, la dependencia natural y la libertad, el individuo y el Estado, la subjetividad y la objetividad. El trabajo del concepto, conforme a la formulación hegeliana, debe propender a la superación de la enajenación, a que los sujetos hagan suyo el mundo, no en el sentido de que sean omnipotentes, pero sí en el sentido de que lo interpreten como condición histórica de posibilidad de su autorrealización.

En la *Dialéctica negativa*, Adorno afirma que la utopía del conocimiento consistiría en abrirse a lo no conceptual por medio de los conceptos.¹² Desde esa óptica, el positivismo,¹³ el empirismo y lo que Marx llama **materialismo vulgar** falsean la realidad, pues suponen una relación simple y directa, pero a la vez de oposición tajante entre la mente o el lenguaje y el mundo posible de ser experimentado. Sobre la base del concepto kantiano de espontaneidad y la idea de ascendencia hegeliana del carácter inmanentemente contradictorio de las formaciones históricas, Adorno interpreta el lenguaje, no como espejo del mundo, sino

12 "Die Utopie der Erkenntnis wäre das Begrifflose mit Begriffe aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen". (La utopía cognoscitiva consistiría en abrirse con los conceptos a lo no conceptual, sin hacerlo igual a ellos). ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 21.

13 Adorno caracteriza el positivismo de manera poco diferenciada. El positivismo sería el ensamblaje de saber y poder centrado en la tesis de que el sentido y la verdad de las ideas están dados por la facticidad, por hechos presuntamente observables aquí y ahora, mientras que en la línea de Hegel y Marx, Adorno concibe el sentido y la verdad del lenguaje como supeditados a la construcción de un mundo histórico digno de los seres humanos, es decir, a la formación de una comunidad de individuos libres en armonía con la naturaleza subjetiva y objetiva. Cabe recordar la devastadora crítica de Hegel en la sección sobre la certeza sensible de la *Fenomenología del espíritu* a nociones inmediatistas de términos deícticos como **aquí y ahora**.

como uno de sus elementos constitutivos y productivos. Siguiendo a Hegel, lo instituido no es idéntico a los universales que lo estructuran. Los conflictos y los cambios políticos pueden verse desencadenados por la falta de identidad que he mencionado. Tal es el caso de los efectos mundo-históricos de la crítica de Martin Luther King a la parcial realización del ideal del derecho universal de los ciudadanos estadounidenses a la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. Pero decir que las significaciones son elementos constitutivos de las estructuras y los procesos históricos no equivale, según Adorno, a pensar que la conceptualización es autosuficiente, que está herméticamente cerrada; por el contrario, no se produce, ni se contiene a sí misma. La idea de la primacía del objeto en Adorno¹⁴ supone la materialidad del lenguaje, su mundanalidad e historicidad.

La tesis que Habermas ha hecho suya, a saber, que no es posible trascender el espacio del lenguaje para constatar la forma en que las palabras encajan con su objeto no basta para refutar la idea adorniana de la primacía del objeto, pues tanto el consensualismo habermasiano como el materialismo de Adorno dependen del uso referencial del lenguaje. Habermas se vale de una función del lenguaje que, a su juicio, no puede ser fundamentada de manera objetivista. La validez de los enunciados, para Habermas, sólo puede establecerse intersubjetiva y razonadamente. La teoría de la verdad como consenso que él defiende no está referida a cualesquier consensos, sino a consensos basados en procedimientos comunicativos que asegurarían el libre empleo del lenguaje. Como sea, si Habermas está en lo cierto cuando arguye que las referencias lingüísticas sólo podrían justificarse una vez institucionalizada la racionalidad comunicativa, yerra al aseverar que su versión de la teoría crítica subsana lo que él caracteriza como una de las principales lagunas teóricas de la filosofía de la historia ínsita en la *Dialéctica de la Ilustración* y las obras posteriores de Adorno, a saber, la ausencia de fundamentación. El intento habermasiano de justificar la teoría crítica queda supeditado a una **esperanza**, a una **contingencia histórica**, a saber, que se institucionalice y, sobre todo, universalice el uso democrático de la palabra. Pero veamos esta cuestión con más detenimiento.

De acuerdo con Habermas, fundamentar la teoría crítica implica esclarecer sus condiciones históricas de posibilidad. Habermas cree que la Ilustración Moderna sienta las bases para la desacralización de la comunicación, para el libre examen público de las pretensiones de validez consubstanciales con cada acto lingüístico. Según Habermas, la posibilidad de construcción de una democracia deliberativa está enraizada en la realidad histórica, y se abre en la modernidad con la llamada *Versprachlichung des Sakralen*.¹⁵ La crítica a la racionalidad instrumental está, para Habermas, entre las herederas de la apertura lingüística que caracteriza a las sociedades occidentales modernas. Habermas endilga a Adorno y Horkheimer ignorar las fuentes históricas de dicha crítica, una crítica que él

14 Véase ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften*, p. 184-187.

15 La expresión podría traducirse como lingüistificación del orden sagrado, valga el neologismo subrayado.

caracteriza como de un pesimismo filosófico-histórico incondicional, y sugiere que si la sociedad capitalista es como él sostiene que ellos la conciben, a saber, una sociedad tendiente a la reificación, la asaz pesimista y sombría crítica social que practican difícilmente se habría podido dar. Según Habermas, Adorno y Horkheimer incurren en una contradicción preformativa, puesto que denunciarían a carta cabal la racionalidad, lo que incluiría la racionalidad inherente a sus aseveraciones. La *Dialéctica de la Ilustración* terminaría entrampada en una paradoja autorreferencial.

Es extraño que un conocedor de la filosofía hegeliana como Habermas pierda de vista la distinción insita en la *Fenomenología del espíritu* entre la razón y el entendimiento, y la influencia de dicha distinción en la crítica a la Ilustración elaborada por Horkheimer y Adorno. A pesar de que no comparten la noción hegeliana de un progreso histórico instrumentado por una razón astuta, no se apartan de una idea que Hegel ayuda a desarrollar y Marx transforma, a saber, la idea de una sociedad racional, que sería una sociedad que no limitaría el potencial de autopoiesis de los seres humanos. Puede ser, eso sí, que la deficitaria crítica que Habermas dirige a la *Dialéctica de la Ilustración* se vuelva plausible, si se la reformula como sugiero a continuación. Tal vez quepa derivar de la tesis de Habermas sobre la modernidad en tanto que proyecto inacabado la idea de que la referida distinción hegeliana no se sostiene. La esencia de la época moderna sería el contradictorio proceso de ilustración. La dialéctica de sistema y mundo de la vida pone de relieve el peligro que representa una racionalidad tecnocrática sobredimensionada para la supervivencia de las costumbres, los hábitos, las experiencias y los usos lingüísticos cotidianos. Habermas pone en tela de juicio la progresiva colonización del mundo de la vida por parte de los modernos medios subsistémicos —verbigracia: el dinero y el poder— para la coordinación de la acción social. Es decir que Adorno y Horkheimer estarían dependiendo de una diferencia —entre la *Vernunft* (razón) y el *Verstand* (entendimiento), tal como Hegel la concibe— de dudosa inteligibilidad, pues sólo la progresiva exteriorización política de la *Vernunft* podría ir develando su sentido. Cabe subrayar que a Habermas no le interesa permanecer en el espacio de una idealización, de lo que Hegel endilga a Kant: el formalismo. El procedimentalismo de Habermas y su inclinación en las últimas décadas hacia el liberalismo político son signos de un escepticismo pronunciado respecto de la filosofía hegeliana de la historia, y forman parte de una versión de la teoría crítica que se entiende a sí misma como ambivalentemente referida a su tiempo histórico. Horkheimer y Adorno, de acuerdo a Habermas, ignoran las posibilidades de progreso teórico —de las cuales la crítica social que practican es emblemática— y de desarrollo de la democracia que se abren con el advenimiento de la Ilustración Moderna.

Para regresar a la *Dialéctica negativa*, el texto se inicia con una formulación desencantada acerca de la actualidad de la filosofía. Tras el fallido intento de constituir una sociedad sin clases, una comunidad de individuos libres y solidarios cuya autopoiesis se nutriría de una relación armónica y creativa con su entorno natural, Adorno concibe la filosofía como un reservorio de autonomía. En su ensayo sobre los conceptos de teoría y praxis, remarca —a propósito de la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach— que el decisionismo, el inmediatez hostil a la teoría, presuntamente inspirado en dicha tesis,

omite una de las frases ahí contenidas, a saber, la frase *nicht nur* (no sólo). Marx no aboga por sustituir la interpretación filosófica del mundo por la acción transformadora; sostiene, eso sí, que no basta con **circunscribirse** a la reflexión. Adorno empieza la *Dialéctica negativa* así: "*Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward (...)*".¹⁶ No cabe dar por sentado el significado de la palabra **filosofía** en la oración que he citado. En el marco de la vasta obra multidisciplinaria que Adorno nos ha legado, es ingente la tarea de esclarecimiento del sentido que dicha obra confiere a la filosofía y a la pregunta acerca de su relevancia actual. En el presente contexto esbozaré algunas ideas necesariamente abreviadas.

El concepto de filosofía que esa oración contiene no está referido a la pluralidad empírica de idearios y escuelas que cabría agrupar, así sea de modo aproximativo y controversial, bajo el signo de lo filosófico. La referencia a la filosofía que aparentaba haber sido superada se dirige a la tradición del idealismo alemán, y en especial, a un campo teórico que incluye la segunda formulación del imperativo categórico kantiano, el concepto hegeliano de pleno reconocimiento intersubjetivo y la crítica insita en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx a la alienación. Se trata de una tradición de pensamiento que comprende diversas aproximaciones a la crítica de la cosificación de las personas. La *Dialéctica de la Ilustración* relaciona dicha crítica a una denuncia general a la dominación de la naturaleza. Aunque con base en un materialismo fincado en la idea del primado del objeto, en la *Dialéctica negativa* Adorno se posiciona ambivalentemente respecto del concepto de reificación, me parece no obstante que algunas de las categorías que recorren su obra —ciertamente a partir de la *Filosofía de la nueva música* y la *Dialéctica de la Ilustración*—, como la de una vida no coercitiva (*unreglementiert*), no administrada, no sometida a un funcionalismo institucionalizado y capilar, se inscriben en esa tradición. Adorno la enriquece iluminando el concepto de sujeto desde el psicoanálisis, la crítica a la economía política y la estética. Rechazando la idea de que sujeto y objeto son unidades discretas y disjuntas, elabora una concepción dialéctica de su mutualidad y su oposición, e indaga acerca de las condiciones históricas de posibilidad de relaciones de afinidad con los objetos y las demás personas. Es ese el espacio conceptual en el que se ubica su concepto de **experiencia estética autónoma**, en los dos sentidos que él atribuye al término *esthesis*, signo tanto de nuestras capacidades sensoriales como del arte.

Sería un error caracterizar la tradición a la que me he referido como si fuera homogénea. Ni Kant, ni Hegel abogan por la máxima reducción posible del trabajo socialmente necesario. De otro lado, parecen suponer que no podemos evitar tratarnos mutuamente como medios. Pero conforme a la segunda versión del imperativo categórico y la cuestionable idea de Hegel de que la dialéctica de amo y esclavo no es sostenible, si en efecto es necesario que

16 "La filosofía, que en un momento pareció haber sido superada, continúa con vida porque se perdió la ocasión para realizarla". ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 1.

los seres humanos nos usemos los unos a los otros como medio, por ejemplo, de lo que la *Filosofía del derecho* llama **sistema de necesidades**, es decir, la economía de mercado, ello no implica que debamos tratar a los demás de manera **exclusivamente** instrumental. Cabe acotar que en nombre de una crítica al formalismo kantiano, Hegel busca evitar recurrir a una normatividad abstracta. Como sea, su problemática convicción de que ya estaban dadas en su época las condiciones históricas y políticas para la formación de una eticidad fincada en el reconocimiento intersubjetivo puede leerse como una suerte de *Aufhebung* (superación) de la prescripción kantiana de tratar a los demás no sólo como medios, sino también y concomitantemente como fines en si mismos. Tal *Aufhebung* pasaría por el intento de enriquecer la formulación kantiana remitiéndola a la pregunta acerca de sus condiciones históricas de posibilidad y efectividad. En vez de un deber ser, de un *sollen* indeterminado, Hegel postula la necesidad humana de **desarrollar históricamente** la libertad universal, libertad que presupone que nos hemos ido conociendo a nosotros mismos como seres capaces de realizar nuestro potencial espiritual superando las limitaciones sociales y naturales del pasado.

La filosofía de Marx es una filosofía fronteriza, en el sentido de que incorpora una concepción de las circunstancias históricas en las que sería superada. De ahí que asigne un significado materialista, práctico, a los viejos anhelos de justicia, felicidad, libertad, bienestar y comunidad. Serían plenamente inteligibles en tanto que concretados en una sociedad emancipada. Hegel había concebido la técnica y la práctica como formas de integración del sujeto con los objetos que despiertan su deseo, y había pensado la constitución de una subjetividad unificada como efecto, en parte, de la lucha a lo largo de la historia contra la muerte, el "amo absoluto", es decir, como efecto, en parte, del proceso de superación del miedo y el terror a través del trabajo de formación y transformación de la naturaleza. Y afirmaba Hegel que mientras que en aras de satisfacer sus impulsos los seres humanos permanecieran circunscritos a la finitud de los objetos que despiertan su interés no estarían sino "en lo externo", extrañados de sí mismos, no estarían "en sí mismos"; en ese plano no serían sino iguales a los animales. Hay una necesidad superior, decía Hegel, de trascender las limitaciones del mundo de las cosas, de buscar lo infinito, pues sólo así podemos pensarnos y hacernos como seres libres, es decir, llevar a término el plan de una historia universal providencial. Para Marx, en cambio, hay una idea alternativa de la síntesis subjetiva. Marx argumenta que nuestra esencia, incluida nuestra capacidad para la creación artística e intelectual, es material, sensorial. En sus manuscritos de 1844, concibe la autorrealización como la autopoiesis de individuos libres y creativos en medio de una sociedad de sujetos libremente asociados y no enajenados de los productos de su actividad.

En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer enriquecen la idea de una filosofía limitrofe, de una **concepción materialista** del proceso de formación de la subjetividad. La *Dialéctica de la Ilustración* es una fragmentaria fenomenología materialista del sujeto. Horkheimer y Adorno sostienen que no es al interior de sistemas conceptuales, como por ejemplo los que buscan afianzarse deductivamente, que la verdad de las ideas morales y políticas de la tradición filosófica en occidente puede establecerse. Hegel sienta las bases

para interpretar la verdad como la exteriorización de las significaciones constitutivas del mundo histórico, es decir, como el despliegue de dichas significaciones por la vía de la acción. Los signos, conforme al sentido literal de la palabra, no son autosuficientes, no se contienen a sí mismos, por así decirlo. Inclusive cuando en calidad de alegorías o enigmas tienen referentes especialmente problemáticos, apuntan a algo diferente a ellos. La función referencial es inherente al lenguaje, lo que en ningún caso implica que la relación entre palabra y objeto sea simple, fácilmente determinable. La tesis de Adorno, que mencioné anteriormente, de que se perdió la oportunidad (*die Augenblick*) —literalmente un abrir y cerrar de ojos— para la realización de la filosofía, se afianza en la noción materialista acerca de lo que es la verdad que he ido bosquejando. La crítica de Adorno a la dominación de la naturaleza está concebida como momento, en el sentido hegeliano del término, de los procesos socio-históricos, y no como un fin en sí mismo. Adorno y Horkheimer caracterizan la *Dialéctica de la Ilustración* como una suerte de mensaje de botella. El sentido que dan a su quehacer filosófico es el de hacer las veces de custodio del ideal de una vida plena.

La escritura adorniana gira alrededor de un concepto, que en parte es de ascendencia estética, a saber, el concepto de *Darstellung* (exposición). No es una filosofía construida *more geométrico*, ni orientada a la demostración deductiva de la verdad de conclusiones supeditadas a premisas lógicamente jerarquizadas. Hay en varios lugares de la obra de Adorno una crítica no muy bien definida a la lógica, la cual es descrita en la *Dialéctica de la Ilustración* como instrumento de dominación de la naturaleza. En general, la crítica adorniana a la lógica parece suponer que es un error pensar que la verdad de una proposición deba estar en función de su encadenamiento con otras proposiciones, del lugar que ocupa en la estructura lógica. En todo caso, dicha crítica no está suficientemente desarrollada en su obra. Cabe suponer que Adorno y Horkheimer, y en especial Adorno en sus escritos posteriores, conciben la lógica hegeliana como una lógica mejor adecuada a los contenidos históricos que las lógicas formales, aunque habría que recordar la frecuente oposición de Adorno al carácter afirmativo y totalizador de la dialéctica hegeliana. La *Dialéctica negativa* de Adorno contrapone a las síntesis hegelianas oposiciones que no están en función de la suposición de Hegel de que su época es cognoscible como una época en la que quedan sentadas las bases para una suerte de reconciliación entre el concepto de libertad y las instituciones políticas, para la realización del potencial que la especie humana tiene de universalizar la autonomía. Hegel dibuja el fin de la historia como una especie de catarsis luego de los desgarramientos vinculados con el llamado **trabajo del concepto**. Una historia concebida como la historia del florecimiento del espíritu universal es una historia que aparece como eminentemente significativa, inteligible, al menos para la “ciencia” filosófica que Hegel defiende. En la obra de Hegel, los conceptos no están pensados principalmente como contenidos mentales, y en ningún caso como los contenidos de mentes aisladas. Las representaciones a las que se refiere la epistemología sujeto-céntrica y dicha epistemología son de acuerdo a esa obra fases del proceso de formación del espíritu. La frase **trabajo del concepto** dice relación tanto con los giros dialécticos que los idearios pueden experimentar como con la obsolescencia de las formaciones históricas, y dice relación con los desfases entre lo ideal y lo material. El concepto hegeliano de espíritu designa el entramado de

significaciones que se expresan política, cultural y económicamente, e incorpora en su campo semántico al arte, la religión y la filosofía a los conceptos a ellas vinculados, a las formas en que ellas se institucionalizan y a la relación a veces tirante, a veces armónica entre lo que cobra forma y los ideales que lo orientan.

Creo que la crítica de Adorno a la lógica puede ser extrapolada y mejor dilucidada del análisis de su escritura dialéctica. Adorno se refiere a ella como paratáctica. Pero independientemente de las intenciones del autor, las composiciones de Adorno son, en vez de limitarse a evocar o mencionar, construcciones prismáticas, en las que cada elemento, como en una obra de arte bien lograda, goza de autonomía. **Autonomía no significa separación total**, expresión que denota algo irrealizable. Así, por ejemplo, a pesar de que Kant interpreta la dialéctica como lógica de la apariencia, su concepto de autonomía se entreteje de modo incipientemente hegeliano con una noción universalista de la validez de la ley moral. El concepto adorniano de autonomía es relacional. Adorno busca evitar subordinar detalles o ejemplos a la soberanía teórica de las generalizaciones, al imperio de una totalidad frente a la cual lo individual no es sino un elemento funcional. Como ya he señalado, Adorno piensa que la praxis discursiva debe ser congruente con la crítica a las políticas de supresión de la individualidad. Se trata de escribir de tal manera que ni la arquitectura ni el sentido de los textos estén gobernados por el apriorismo de las abstracciones. Las constelaciones textuales adornianas se orientan por lo que Benjamin llama *Erfahrung* (experiencia plena, significativa), y que Adorno asocia a la autonomía, la creación, la autorrealización y, en general, a una vida no sometida a la dominación. Si bien la música no es propiamente semántica, las composiciones atonales, y en especial su rechazo a la función rectora de la clave dominante, parecen estar entre los modelos de la escritura adorniana. Para Adorno, el pensamiento a la vez jerarquizante y clasificadorio, el cual se vale de relaciones de subsunción y subordinación, es una de las condiciones de posibilidad de las políticas que con diferentes grados de violencia coaccionan la vida humana.

A mi juicio, dos textos tardíos de Adorno, los llamados *Dialektische Epilegomena*,¹⁷ muestran con excepcional virtuosismo el carácter experimental de su escritura. Adorno busca trascender los límites del logocentrismo, cuya problematización, según la *Dialéctica de la Ilustración*, se ve impulsada por Schelling. En *El orden del discurso*, Foucault usa una expresión que armoniza bien con la crítica de Adorno al *Identitätsdenken*, a saber, **monarquía o soberanía del significante**.¹⁸ Se podría atribuir a Adorno la idea de que el idealismo que su escritura pretende dismantelar es una suerte de encierro conceptual, de panlogicismo o, si se quiere, de endogamia teórica. Y cabe aseverar anacrónicamente que Adorno objeta lo

17 Véase ADORNO, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft II, Gesammelte Schriften*. TIEDEMANN, Rolf (ed.) con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Francfort en el Meno: SuhrkampVerlag, 1977, vol. 10.2, p. 741-782. La sección comprende dos textos: "Zu Subjekt und Objekt" y "Materialien zur Theorie und Praxis".

18 FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1973, p. 43.

que ha venido a llamarse **pantextualismo**. Si interpreto correctamente a Adorno, es posible denunciar la filosofía, señalar que los problemas tradicionales son seudoproblemas fincados en usos indebidos del lenguaje, anunciar el retorno a las cosas mismas o definir el positivismo como la última metafísica que habrá de allanar el camino hacia la conversión de la filosofía en la sintaxis lógica de la ciencia experimental, para dar algunos ejemplos de posiciones anti-metafísicas, y continuar de manera criptoconservadora en la línea de lo que se denuncia. Es paradójal el destino de ciertos intentos de trascender la filosofía, como el de Wittgenstein, que han tenido una vida póstuma muy intensa en las facultades de filosofía. Adorno ensaya una gramática filosófica alternativa, que no estaría supeditada a los recursos ontogramaticales —conforme a una formulación reciente de Habermas— del llamado *Identitätsdenken*. Pero no es fácil decidir hasta qué punto su obra no está siendo institucionalizada, ni hasta qué punto es exitoso su esfuerzo, tanto proposicional como preformativo, de romper con la lógica de las identificaciones. A continuación, me concentraré en uno de los dos ensayos que forman parte de los *Dialektische Epilegomena*, a saber, el ensayo *Marginalien zur Theorie und Praxis*. No me detendré a examinar el texto *Zur Subjekt und Objekt*.

En el ensayo que me ocupa, Adorno teje la relación entre la teoría y la praxis como una contradicción dinámica. Debo acotar que el sentido del término **contradicción** no está dado definitivamente por la lógica formal. Los conflictos humanos son, entre otras cosas, conflictos en torno a la definición social de la realidad y, en general, en torno a qué decir y cómo decirlo. La relación entre la teoría y la praxis debe concebirse dialécticamente ya que ni los conceptos de lo teórico, lo práctico y la interacción entre ambos, ni las formaciones políticas, culturales y económicas informadas por dichos conceptos han permanecido estáticos. Ya he advertido que la dialéctica en Adorno es negativa. En el caso de la oposición entre la teoría y la praxis, ello implica que para Adorno es falso en la coyuntura histórica en la que escribe postular una síntesis que superaría dicha oposición. De otro lado, lo teórico y lo práctico no están completamente separados entre sí. En un mundo sacudido tanto por la transformación de los sueños utópicos en la infernal pesadilla del comunismo burocrático como por las catástrofes de Auschwitz e Hiroshima, Adorno juzga que es incongruente la concepción circular de la dialéctica en Hegel, entre cuyas consignas están la de la unidad de la unidad y la diferencia, y la de la reconciliación de la realidad con la razón. Adorno invierte las tesis de Hegel de la mutua implicación de lo real y lo racional, y de lo verdadero y la totalidad: la sociedad actual es a su juicio falsa.¹⁹

19. Debo acotar que la palabra alemana traducida como **realidad** es *Wirklichkeit*, que se deriva del verbo *wirken* (trabajar, producir, hacer, efectuar). La historia universal es, de acuerdo a Hegel, la historia del espíritu, cuya razón de ser consiste en producirse a sí mismo como lo que es en esencia, a saber, libre, y ser libre no puede significar estar determinado por algo externo. El concepto hegeliano de realidad no está referido a la ingente multiplicidad de accidentes históricos, que suelen verse agrupados de diversas maneras por el positivismo y el empirismo historiográficos. Las tesis de Hegel cuya inversión he atribuido a Adorno evidencian una cierta indeterminación histórica.

Adorno sostiene, además, que si en medio del capitalismo tecnocrático, del culto a lo pragmático y utilitario se asume que la teoría debe estar orientada a la resolución inmediata de problemas prácticos, ello implica ceder ante el primado de una concepción reductiva de la praxis, que da por sentado que la eficiencia y la pronta eficacia en el marco de la dominación política y la producción de mercancías son a la vez necesarias y suficientes para una vida bien llevada. E implica, según Adorno, claudicar frente a un activismo hostil a la práctica teórica, a la reproducción ciega de una civilización material terriblemente destructiva. La búsqueda de la *Dialéctica negativa* de una salida frente a lo que podría llamarse el inmanentismo de la filosofía de la conciencia no debe entenderse como un programa tendente a la abolición de la reflexión filosófica, de la actividad teórica. Pero como la expresión **práctica teórica** sugiere, no se está promoviendo la pueril idea de un intelectualismo puro, de una filosofía que, como por arte de magia, no estaría condicionada por la lucha por la supervivencia, los conflictos políticos y las pugnas al interior de las instituciones académicas. Por otra parte, Adorno mantiene que la distancia reflexiva frente a las exigencias de nuestra animalidad —que Hegel caracteriza como la elevación del pensamiento sobre lo finito— ha sido puesta al servicio de la represión, tanto en el sentido freudiano del término como en el sentido de la dominación política. Para Adorno, la represión es una prolongación irreflexiva de la historia natural. Pero los usos represivos del lenguaje teórico no definen exhaustivamente la teoría. En palabras de Adorno: *Wohl ist der Dispens des Geistes von der materiellen Arbeit Schein, denn Geist setzt zur eigenen Existenz materielle Arbeit voraus. Aber er ist nicht nur Schein, dient nicht nur der Repression. Die Trennung markiert die Stufe eines Prozesses der aus der blinden Vorherrschaft materieller Praxis hinausführt, potentiell hin auf Freiheit.*²⁰

Y acerca de la doctrina aristotélica de la virtud, dice que si bien es ideológica en tanto que privilegio del heleno privado sustraído a la cosa pública, abre no obstante un horizonte para la felicidad que adviene con la reflexión libre, con una reflexión que escaparía al ejercicio y el padecimiento de la violencia (*dem Ausüben und Erleiden von Gewalt entronnen wäre*).²¹

Es recurrente en Adorno el uso del modo subjuntivo. Su teoría es una teoría concebida como refugio de desiderata morales y políticos. Me refiero, sobre todo, a la justicia, la creatividad, la felicidad, la solidaridad y la autonomía. Pero por sí sola la teoría es políticamente impotente. De otro lado, el polisémico concepto hodierno de praxis, con sus diferenciados pasado y presente, lleva la huella de un mundo histórico que ha traicionado los sueños de emancipación que dieron brío a la era moderna en su etapa formativa. Adorno piensa que la

20 "Sin duda, la liberación del espíritu frente al trabajo material es ilusoria. La propia existencia del espíritu presupone el trabajo material. Pero no es solamente ilusoria, ni se limita a estar al servicio de la represión. La separación —entre la teoría y la praxis— se da en la fase de un proceso de distanciamiento frente a la ceguera de una dominación primigenia centrada en la praxis material. Es decir que dicha separación es potencialmente una fuente de libertad". ADORNO, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft II, Gesammelte Schriften*, vol. 10.2, p. 768.

21 *Ibid.*, p. 769.

praxis contemporánea está profundamente atrofiada. Una praxis dirigida a la vida buena buscaría trascender el ordenamiento vigente. El privilegio del trabajo intelectual, que en la fracturada y antagónica sociedad contemporánea se constituye en forma unilateral de vida, se apoya en la muy extendida subordinación del trabajo manual a un régimen disciplinario conductista, deshumanizante. Dicho régimen no puede evitar perpetuar la pobreza relativa, tanto en el sentido dinerario como en el que dice relación con la pésima distribución de la tranquilidad, el aire puro, el agua potable y los recursos educativos, entre otros; por ende, no puede sino contribuir a la reproducción de la violencia. El descuido y la indolencia, que Adorno tilda de frialdad burguesa, están en su opinión entre las condiciones de posibilidad de los campos de concentración y exterminio. También la progresiva destrucción humana de la tierra se debe a la generalizada desidia. "*Fällige Praxis wäre allein die Anstrengung, aus der Barbarei sich herauszuarbeiten*".²² Una praxis orientada a alcanzar la madurez, la *Mündigkeit* (mayoría de edad) postulada por Kant como el objetivo de la Ilustración, requiere la libertad espiritual. En una sociedad libre, la separación entre lo teórico y lo práctico quedaría superada. "*Das Ziel richtiger Praxis wäre ihre eigene Abschaffung*".²³

Como he venido sosteniendo, Adorno muestra que la historia de los conceptos de teoría y praxis es la historia de las formas en las que en el marco de su mutua oposición sus significados se han ido configurando, exteriorizando. En algunos casos, dicha oposición se exagera. Por ejemplo, en varias universidades en el presente, cuya planta docente incluye a profesores de filosofía, se pone en práctica la opinión según la cual la filosofía no sirve para nada. Piénsese a ese respecto en la estructura curricular y en la distribución del poder económico y político al interior de esas instituciones. Pero claramente hay maneras de definir y experimentar la **praxis** que no están explícitamente supeditadas al contraste con la teoría. Ciertas tareas administrativas son realizadas rutinariamente; una política sometida en su totalidad a la reflexión teórica sería inviable. Tampoco tiene sentido exigirle a la teoría que a cada paso demuestre su importancia para las demás formas de praxis. El cultivo del lenguaje y las matemáticas en las universidades no puede darse si su practicidad inmediata debe estar *ab initio* demostrada. Y los múltiples y a veces laberínticos problemas asociados al mundo laboral no pueden ser anticipados con precisión. Dirigir la educación a preverlos detalladamente y, sobre esa base, a estar preparados a solucionarlos expeditivamente sería impráctico; uno descubriría que en la turbo contemporaneidad, en la que las grandes ciudades latinoamericanas también están inmersas, una instrucción inclinada al inmediatismo se volvería rápidamente anacrónica. Las experiencias *in situ* son indispensables para la adquisición del sentido de la praxis laboral. Me parece que el rechazo en nombre de la concreción y la eficacia inmediata al pensamiento y el ocio que lo posibilita, a la teoría por su naturaleza presuntamente abstracta,²⁴ cae en una abstracción burda. No sólo sobredimensiona

22 "Una praxis venidera se centraría en el esfuerzo por dejar atrás la barbarie". *Ibid.*, p.769.

23 "El objetivo de una praxis recta sería su propio desmantelamiento". (La negrilla es mía). *Ibid.*, p. 769.

24 *Ibid.*, p. 776.

la efectividad²⁵ de las acciones, como las que parecen hacer de la protesta política un fin en sí mismo, sino que además se basa en un conocimiento erróneo, abstraído de la realidad que pretende dominar. Según Adorno, el activismo inmediateista de los rebeldes de la década de los sesenta del siglo pasado copia del mundo que denostaban, de un mundo en el que predomina la racionalidad instrumental, una visión a la vez técnica y ciega de la eficacia de las acciones. A la formación humanística, que se ha visto empujada a tomar como modelos a la tecnociencia y las exigencias mercantiles, políticas y militares, no le corresponde hacer algo que nadie puede hacer, y es acertar en las escuelas, liceos y universidades el pronóstico del futuro que le espera al graduando.

Con ello no busco ensalzar la llamada teoría pura, que en todo caso es una ficción. Sigue siendo útil una formación humanística, en un sentido de lo útil no subordinado a cálculos dinerarios y burocráticos cortoplacistas. Si se la toma en serio, enriquece los procesos de creación de sentido, propicia la creatividad y el aprendizaje nutrido por el arte de escuchar, conduce al desarrollo de la sensibilidad estética, y abre un espacio para pensar la autonomía. Como señala Hegel, no podemos alcanzar la autodeterminación, no podemos llegar a ser libres, si no nos concebimos como tales. Convertida en una serie de reflejos condicionados, la vida humana se malogra. Según Adorno, no obstante, la teoría no supeditada a exigencias prácticas inmediatas refleja y reproduce una injusticia, a saber, la que acompaña a la división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, pero por otra parte es una fuente de oxígeno —valga la metáfora— en medio de la agudización en las sociedades del capitalismo industrial avanzado de la dominación de la naturaleza y el control administrativo de la vida. Frente al deterioro ambiental, la tendencia a la banalización de la vida y el frecuente maltrato del que son objeto los trabajadores, es valiosa y práctica la actividad intelectual libre. Dicha actividad sirve de refugio para el concepto de vida buena, para el ideal dirigido a que la innata creatividad de cada ser humano no sea coartada.

La filosofía social de Adorno se centra en la crítica al presente. La palabra crítica, claro está, tiene diversas acepciones. Una elaboración adecuada del concepto adorniano de crítica rebasaría los límites del presente texto. Cabe mencionar sucintamente que la *Dialéctica negativa* está influenciada tanto por la idea kantiana de una crítica de la razón a la razón — el genitivo *der* es a la vez objetivo y subjetivo—, la cual Adorno reorienta en sentido de la autolimitación del lenguaje conceptual, como por la oposición de Marx a la mercantilización de la existencia y el falseamiento ideológico de la realidad capitalista. Además, Adorno ensaya una crítica social a la vez inmanente y trascendente, es decir, una crítica referida al proceso de institucionalización de la racionalidad instrumental en la sociedad moderna e iluminada por una idea que tiene raíces profundas en occidente, a saber, la idea de una vida buena. En lo que a la historicidad de dicha idea respecta —y habría que recordar las frecuentes referencias adornianas al elemento histórico de la verdad (*der historische Kern der*

25 *Ibid.*, p. 774. Adorno afirma que el activismo de los rebeldes en los años sesenta evidenciaba una exageración narcisista de su propio poder.

Wahrheit)— Adorno se inscribe en una tradición filosófica que, a juicio de Foucault, se remonta al ensayo de Kant sobre la Ilustración. Foucault sostiene que Kant inaugura la reflexión filosófica moderna en torno al presente. Kant concibe su época como una época todavía no ilustrada, pero sí de progresiva ilustración. Una indagación apropiada acerca del concepto de presente —que recorre las filosofías de Hegel, Marx y Nietzsche, y se ve problematizado en ellas— tampoco sería abarcable en el marco del trabajo en curso. Sin duda, no se sostiene la noción simplista del tiempo humano conforme a la cual el pasado, el presente y el futuro son unidades disjuntas. Lo que llamamos presente está atravesado por el recuerdo, el olvido, la represión, las expectativas, la añoranza.

La interpretación museológica de idearios pasados sustituye la reflexión crítica acerca de su efectividad histórica y relevancia contemporánea por una actitud hagiográfica. Y si uno hace de las filosofías que defienden la autonomía objetos de culto incurre en una paradoja pragmática; ensalzarlas, suponer sin más que son dignas de adhesión sumisa y de emulación, es caer en la heteronomía. Se le hace un flaco favor a la teoría crítica si se busca alabarla reduciéndola a una nueva ocasión para investigaciones gobernadas por los criterios y los intereses de una academia altamente burocratizada. Claro que en el caso de América Latina, y tal vez no sólo en dicho caso, el academicismo es un fenómeno complejo y contradictorio. En las humanidades y las ciencias sociales es especialmente difícil evaluar la calidad del trabajo intelectual. En una época en la que, *grosso modo*, las universidades en nuestra América buscan consolidarse, superar los frecuentemente denigrados ensayismo, improvisación y diletantismo, y alcanzar la respetabilidad internacional, la expectativa, si es que no se trata de una exigencia *sotto voce*, de que en vez de arriesgarse al foucaultiano azar de la experimentación los textos en las disciplinas humanísticas y sociales se inscriban en tradiciones que han podido proliferar y enriquecerse en el mundo noratlántico apunta a facilitar la evaluación de dichos textos. Tal expectativa no es del todo irracional; y como he advertido, no es que el trabajo exegético le fuera ajeno a Adorno. Pero no cabe duda de que un individualismo apoyado en la convicción de que el *principium individuationis* es condición *sine que non* del progreso hacia la *Mündigkeit* kantiana, le llevó a estar incómodo en ámbitos institucionales; su escritura es, entre otras cosas, signo de esa incomodidad. No obstante, la institucionalización en estas latitudes de la idea de que los temas y los procedimientos de la academia noratlántica son canónicos contribuye a reproducir la dependencia cultural, a fomentar la heteronomía, independientemente de la distinción que Gadamer traza entre la autoridad de la tradición y el autoritarismo. Sin embargo, la lectura en América Latina de la obra de Adorno —o, mejor dicho, su recepción crítica— se justifica en el presente en razón de que esa obra desmitifica una forma de vida cuya fuerza hechicera en nuestros países es considerable.

EL ÁNGEL DE LA HISTORIA: WALTER BENJAMIN Y THEODOR W. ADORNO

Por: Margarita Schwarz Langer
Universidad de Antioquia

Resumen. *En este trabajo se pretende hacer una pequeña correlación, a manera de homenaje, entre el pensamiento de Theodor W. Adorno y el de su amado maestro, Walter Benjamin. Los vínculos que unen a ambos pensadores, pueden encontrarse en el peso de las palabras que comparten, en medio de un contexto propio de la crítica filosófica alemana y de las raíces judaicas que los unen. Bajo la figura alegórica del ángel de la historia, se tejen nexos entre una selección de citas tomadas de la Dialéctica negativa de Th. W. Adorno y de algunos conceptos expuestos en El origen del drama barroco alemán de W. Benjamin.*

Palabras claves: *Historia, ángel, alegoría, progreso, nombre, verdad, idea, concepto.*

Summary. *This paper intends to establish a small correlation, by way of homage, between Theodor W. Adorno's thought and that of his beloved teacher, Walter Benjamin. The ties that bind both thinkers can be found in the weight of the words that they share, in the context of German critical philosophy and the Jewish roots that links them. Under the allegoric figure of the angel of history, bonds are woven among a selection of quotations taken from Adorno's Negative Dialectics and from some concepts expounded in Benjamin's The Origin of Baroque Drama.*

Keywords: *History, angel, allegory, progress, name, truth, idea, concept.*

En el libro *Dialéctica de la mirada* que tiene como objeto estudiar la obra de los pasajes de Walter Benjamin, su autora, la profesora Susan Buck Morss, cita una frase del célebre escritor del siglo XIX, Víctor Hugo. En un estado de ánimo sublime, este poeta francés, había dicho que el progreso era la huella de Dios mismo en la tierra.¹ Una frase lapidaria que en su momento tenía una resonancia triunfal pero parecía haber sido contaminada, desde un principio, por una invisible carcoma que algunos años después derruía su elevado sentido: Sobre el implacable remolino de la historia contemporánea, la convicción afirmativa del progreso histórico parecía desvanecerse. Sobre la enorme figura ejemplar del ángel de la victoria cercana a Víctor Hugo y al aire decimonónico, había nacido una pequeña larva resistente, animada por el espíritu de un otro ángel —el de la historia—

1 BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1995, p. 107.

muy bien dotada desde el punto de vista aerodinámico, virtud que le posibilitaba una prolongada supervivencia. Pero lastimosamente se encontraba naturalmente inerme ante un misterioso vendaval que soplaba desde los confines del mito pretérito y que la arrastraba hacia un progreso caracterizado por una repetitiva destrucción acumulada e irreparable.

Benjamin describía al ángel como un pequeño querubín con cara de esfinge, dotado de unos ojos desmesuradamente dilatados, la boca abierta, como si tragara el viento, y las alas extendidas; un ángel que asombrado y aparentemente temeroso giraba su rostro hacia el pasado, hacia una catástrofe que amontonaba incansablemente ruina sobre ruina.²

El horizonte del progreso se había invertido en su mirada atónita y petrificada, un ángel de la imposibilidad, una especie de ángel de sal, que como la mujer de Lot miraba el ocaso de su ciudad. Esta imagen, decididamente humana, la había encontrado Benjamin en una pequeña obra gráfica de Paul Klee, que sin ser una de sus más virtuosas, se ajustaba muy bien a lo que el filósofo se proponía construir a partir de su semblante. Una figura constelativa en la cual se encontrara el sentido de la antinomia inherente a la palabra progreso, mas bien una caída en picada desde el pináculo de los héroes, al montículo polvoriento del destino individual; la soledad ejemplar de aquel soldado muerto en la trinchera, por una patria, que de ante mano había sido desmantelada. Una historia que envuelve al hombre anónimo, sin dar ninguna cuenta, silenciosa y exenta de toda finalidad.

Estas imágenes de pensamiento que construye Benjamin siempre tienen como objetivo tratar de salvar algo de lo sagrado, en el recuerdo, por medio de lo profano. Así mismo, el ángel de la historia parecía hermano terrenal de aquel iluminado ángel nuevo habitante del Talmud.³ La entrañable historia se refiere a un ángel que ante el trono del innombrable se reencarnaba eternamente en una presencia nueva, y tenía como único fin alabar al creador de un modo nunca antes pronunciado. El corto destino del ángel nuevo era justamente recitar una sola estrofa inédita y dar paso a un otro hermano, de cuya boca emanara la prístina rima siguiente. Su pequeño pariente moderno había cambiado el destino efímero del cantor, por el eterno suplicio de ser arrastrado por el interminable soplo de la historia.

El ámbito contemporáneo en el cual la palabra de Dios como faro de doctrina filosófica se había apagado, acompañó a los filósofos Walter Benjamin y Theodor W. Adorno durante la existencia y los congregó en torno a ideas comunes y bajo la estela de una figura que podría considerarse alegórica. El ángel de la historia como imagen de pensamiento rondaba a la escena como semblante de una idea, un símil reencarnado en el tiempo por el hálito

2 BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von: TIEDEMANN, Rolf & SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (eds.). Frankfurt: Suhrkamp, 2000, Band 1-2, p. 697.

3 WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós, 1999, p. 108.

reiterativo de la fragmentación; una imagen quizá emanada de unos campos de batalla míticos y de un desprendimiento reciente desde la pérdida del alma en la modernidad. Las memorias y los recuerdos unieron a los filósofos en torno a un escepticismo crítico, anclado por fin en el estudio del arte como escenario posible y representativo del conflicto.

Ambos pensadores se unían por una reflexión de inevitable influencia marxista, no dogmática, y una decidida vocación, más que anti-idealista, podríamos decir: meta-idealista. En este sentido estaban completamente convencidos de que no se podría esperar ningún progreso, ni emanado por la palabra divina ni en práctica terrenal alguna, lo cual es notable especialmente en el caso de Benjamin, quien a pesar de su estrecha relación con algunos militantes comunistas, estaba convencido que la revolución del proletariado no era un camino hacia la depuración última. Vale la pena recordar además, que Benjamin en su juventud tuvo momentos que podrían ser calificados como místicos, no obstante, pronto logró desprender ese conglomerado sagrado y promisorio del lenguaje, de sus hilos celestes, y regar el contenido en la tierra como si fuera una gran piñata. El producto que yacía ahora ante sus ojos particularmente curiosos conservaba sin embargo cierta rigidez grave, de objeto fragmentario, típica de aquellos viejos lugares de culto fundados sobre piedras donde el dios se hizo palabra.

A pesar de aquellas semejanzas entre ambos filósofos en el origen y, sin lugar a dudas, especialmente lexicales, también es necesario recalcar sus notables diferencias, por ejemplo, la gran capacidad que tenía Adorno para montar sus propias observaciones sobresalientes sobre el estrato Benjaminiano. En este sentido vale la pena recalcar cómo Adorno siempre cita a Benjamin, como si tuviera un particular brillo, como si sus citas fueran pequeñas gemas dentro de un texto completamente nuevo.

El dedicado discípulo Theodor W. Adorno recordó a Benjamin de muchas maneras, un ejemplo de ello es su libro *Sobre Walter Benjamin*, librito que muchos, sin duda, habrán leído. Adorno lo rememora, de la siguiente manera: "Quien se dirigía a él se sentía como un niño que ve la luz del árbol de navidad por la rendija de la puerta entreabierta. Pero la luz prometía al mismo tiempo, como propia de la razón, la verdad misma, no su brillo impotente (...)".⁴

Más adelante leemos: "La idea de Benjamin era renunciar a toda interpretación metafísica y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante de lo material (...) la idea atrae así la cosa, como si quisiera transformarse tocándola, oliéndola, gustándola".⁵

Es claro que Benjamin era un virtuoso tejedor de imágenes dotado de un singular poder descriptivo, un colector subjetivo de sueños recordados a la hora del despertar, un

4 ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra Teorema, 1995, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 26.

hombre que siempre, cuando quería expresar sus ideas, tenía a la mano la evocación de aquellos caramelos de colores de su infancia. El orden de los caramelos variopintos dentro de la caja de madera, su olor y aquel sabor inolvidable que se derretía sobre la lengua del niño, construía, según decía en los recuerdos berlineses,⁶ el origen de su pensamiento otrora convertido en reflexión filosófica.

El permanente salto por fuera de los modelos y sistemas, la insistencia sobre la experiencia particular en la singularidad literaria y la importancia del lenguaje ineludiblemente marcado por la historia, pero personificado por cada sujeto como origen y medio de toda reflexión, caracterizó el sentido de los escritos de Benjamin. De tal manera vale la pena retomar la importante obra *El origen del drama alemán* y en especial algunas páginas del proemio de este escrito en las cuales Benjamin trata de expresar, de manera temprana, ciertas premisas sobre su posición vital y de reflexión.

Los dos filósofos se conocieron justamente cuando Benjamin estaba preparando los fundamentos para este texto y ya había elaborado antes algunas obras importantes, especialmente un trabajo, bastante extenso y poco conocido, que conformó su tesis doctoral. La temática se ocupa *Del concepto de la crítica de Arte en el Romanticismo alemán* y estudia detenidamente obras de F. Schlegel, Novalis y sobretodo una lección de Fichte: *El concepto sobre la doctrina de la ciencia (Begriff der Wissenschaftslehre)*. Benjamin cita una frase de esta obra, muy interesante y que, sin duda, parece dar pie a algunas de sus reflexiones posteriores alrededor del drama barroco alemán; la frase dice: "La ciencia, no solamente tiene contenido, sino también una forma".⁷ Vale decir que Fichte usa allí la palabra ciencia, mas que todo, en el sentido de doctrina filosófica. La forma en este caso guarda resonancias con la vieja forma de los griegos, tan afin al alma, pero también señala la ulterior posibilidad de la forma en la conformación material del texto. Se dice a continuación, que toda reflexión ha de tener un material (*Stoff*) y debe estar dotada de una trama o procedimiento objetivo (*gegenständliche Handlung*). En este acto propio podrán conformarse las tres etapas fundamentales de la reflexión; una relacionada con el sentido, es decir, el pensamiento sobre algo en particular basado en los conceptos, y las otras dos ocupadas con el pensamiento sobre el pensamiento mismo. Sin duda, estas afirmaciones nos pueden parecer emparentadas con aquello que Benjamin llama "representación apropiada para una obra filosófica", evocada en *El origen del drama alemán* como objeto fundamental de su preocupación y, ¿qué otra cosa podría ser, en este caso, un procedimiento objetivo si no algo semejante a una representación? (*Darstellung*).

6 BENJAMIN, Walter. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von: TILLMAN, Rexroth (ed.). Frankfurt: Suhrkamp, 2000, Band IV-1, p. 263. Aquí Benjamin se refiere a un aparte titulado *Los colores (die Farben)*.

7 BENJAMIN, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik Deutschen Romantik, Gesammelte Werke*. Herausgegeben von: TIEDEMANN, Rolf & SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (eds.). Frankfurt: Suhrkamp, 2000, Band I-1, p. 20.

De paso sea dicho que Benjamin, entonces, trataba de conseguirse un empleo en la Universidad de Frankfurt, no porque tuviera una clara vocación de profesor universitario, sino porque necesitaba dinero para mantener su familia; igual que Nietzsche, su espíritu era más de un caminante que de un empleado virtuoso. Su trabajo de habilitación justamente fue *El origen del drama alemán*, elección de corte romántico. Se trataba allí del estudio sobre unos viejos dramas barrocos que nadie conocía pero que Benjamin consideraba que daban pie, en especial por su precario estilo, para comprender mejor la hasta ahora poco valorada figura alegórica. La investigación fue rechazada por el honorable jurado, pero hasta nuestros días el proemio permite múltiples consideraciones interesantes.

La obra es quizá una de las más compactas, y si se quiere, una de las más sistemáticas de Benjamin. Más que eso, se conforma como un laboratorio que construye una interpretación particular y muy original de una escritura filosófica aplicada al arte, en este caso, al drama barroco y la tragedia griega como polos opuestos.

Pero antes de desarrollar estos aspectos sobresalientes de su trabajo, Benjamin se precede con un proemio contestatario, que se titula literalmente: *Prólogo crítico al conocimiento (Erkenntniskritische Vorrede)*. Este particular interés por la crítica al conocimiento y su inminente transición hacia la crítica literaria lo había concebido, como habíamos dicho, en parte a partir de su investigación sobre el Romanticismo Alemán⁸ y sin duda también, en alusión a su admirado y no poco enfrentado maestro Kant, puesto que a partir de él se puede decir que el problema del conocimiento y de la crítica entró como punto crucial al ámbito filosófico.

La preocupación de Benjamin radicaba especialmente en: ¿cómo se podía construir una forma adecuada con el fin de representar una apropiada escritura filosófica? Tendría que ser, por medio de motivos viejos y nuevos y que ante todo no se vendiera en cuerpo y alma a la ciencia y al pensamiento positivo, que sin duda albergaba una promesa equívoca de verdad. Esta preocupación por la representación (*Darstellung*), lo motiva a través de todo el texto a hacer vivir, por medio de un ingente esfuerzo, su propósito de renovación.

Benjamin sostiene que la representación filosófica está inscrita y depende de la lengua, y que una escritura así debe estar emparentada con el arte en una construcción analógica al qué hacer figurativo, pero que además, el arte de la descripción adecuada tendría que tener un estilo acorde con la historia del significado de las palabras en el uso filosófico. Por supuesto que no quería decir con esto que al abjurar de la escritura filosófica minimalista enraizada únicamente en la lógica, se tenga que pasar a hacer la corte al arte como sistema representativo que ahora diera paso al verdadero filosofar, como sin duda lo planteaban los románticos alemanes como F. Schlegel y Novalis.

8 BENJAMIN, Walter. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels. Gesammelte Werke*. Herausgegeben von: TIEDEMANN, Rolf & SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (eds.). Frankfurt: Suhrkamp, 2000, Band 1-1, p. 19-119.

La manera como la escritura filosófica estaría emparentada con el arte, sería para Benjamin, debido a su inalienable vínculo con la lengua y su uso poético. Toda significación halla su origen en el arte descriptivo a partir de una composición que respete el origen histórico sagrado, y para nosotros, hace poco, secularizado de las palabras.

La solución para la escritura filosófica —empero resalta Benjamin, como habíamos dicho— no se debe buscar en el ordenamiento de lo estético del texto, aunque la belleza también haría parte integrante de éste, sino en la forma como se constituye el texto, de una manera orgánica. Benjamin evoca los viejos tratados medievales que yacen ante el lector como seres vivos que aún respiran. En todo caso, si el escrito es pertinente, deben concedérsele las pausas necesarias para emanar su sentido por medio de un decir respetuoso, ocupado del origen de sus significados.

Para Benjamin sería impensable hacer una filosofía “nueva” al vacío, sin referirse a una arcaica pertenencia que nos une a aquellas obras precedentes y propias.

Estos textos ejemplares que, como las ciudades, han sufrido mutaciones y mutilaciones y que han dado lugar a nuevas conformaciones, realmente son el lugar apropiado de cualquier reflexión. La práctica filosófica debería dar origen a una paulatina configuración natural y actual a partir del vaivén de unos significados arcaicos consignados en el uso de las palabras. Se trata de un encuentro histórico y natural, por lo cual se puede intuir que la figuración filosófica se mantendrá viva siempre y cuando se sostengan estos principios fundamentales y, en referencia con F. Schlegel, tendrían una infinita posibilidad de reconexión. Para Benjamin, este qué decir implica una fusión en el lenguaje que, si bien está sometido al permanente encuentro dialéctico, no padece de sus efectos un tanto aniquilantes sino que proporciona una posibilidad natural de equilibrio guardada por una armonía que se resiste dentro de su fragmentación inevitable y aún en presencia de sus innegables pérdidas. El proceso implica una fusión con el cuerpo del lenguaje mismo, el efecto primordial consiste en un equilibrio inestable de características consonantes, estado que más adelante en su vida reflexiva llamaría “aquietamiento dialéctico” (*dialektischer Stillstand*).

Se nos recuerda la hermandad entre los viejos tratados filosóficos del medioevo y los mosaicos de las capillas. Específicamente en los mosaicos la fragmentación del material, a pesar de su evidente ruptura, permite un brillo quedo de una aparente unidad y singular belleza.

La dificultad que una representación filosófica basada en estos principios entrañaría, es que se ajusta enteramente a una forma prosaica, es decir, una vez más, sobre una minuciosa estructuración de la escritura constituida para un lector atento quien puede hallar en ella un espejo del cuerpo de la obra y de sí mismo. Sin duda, pareciera poco apta para conmover de una manera retórica espontánea. Benjamin siempre señala la posición antagónica entre la palabra que se habla profanamente y la palabra escrita, propia de un uso casi sagrado y mucho más comprometido con los significados que entrañan de un modo históricamente determinado.

Más adelante, Benjamin hace énfasis en la relación que existe entre los conceptos que directamente nos vinculan con el mundo fenoménico de las cosas y la necesaria distancia que toman los conceptos de las ideas y de la verdad.

La verdad, en primer lugar, nos es dada a priori como el nombre, Benjamin dice: *Die Wahrheit ist ein Vorgegebenes*; es vano entonces preguntar por ella. Un árbol es árbol, ello es una muy corta verdad, preguntar por qué, no tendría mucho sentido. Podemos notar que para él la verdad no tiene un origen metafísico sino que nos es dada por la cultura, son formas reales y simbólicas que nos son pre-proporcionadas por el lenguaje. Las ideas, que para Benjamin son los nombres, entrañan la verdad de una manera efímera y volátil. Hace falta para originar la aparición de la verdad poner a cantar a las ideas en una suerte de polifonía, que al ponerse en contraposición íntima, origine un nuevo ordenamiento y una descarga instantánea de verdad. Los conceptos y disposiciones lógicas no tienen que ver mucho con este mecanismo sonante; aunque Benjamin reconoce que los conceptos son necesarios en el proceso, como pequeños obreros que llevan y traen desde los fenómenos aquellos contenidos útiles para vivificar a las ideas. Los conceptos son pequeñas bisagras furtivas que permiten el destello de la verdad.

Es notorio que Benjamin en todo este trabajo evita la palabra "explicar", siempre usa el término representar, una particular representación de la verdad (*Darstellung der Wahrheit*).

La belleza, para Benjamin, hace parte de la verdad, como bien había dicho Platón, y para ello se cita el *Banquete*. La verdad como contenido de belleza produce una llama que se enciende cuando entra en la envoltura o círculo de la idea (*Hülle*). Este súbito ingreso en la órbita de la idea hace que la obra se consuma por el fuego de la belleza. La verdad permite que se le represente en la belleza y la belleza hace de testigo o fiador de la verdad.

Cualquier filosofía, si aspira a ser sistemática, solamente tiene validez si en su fundamento y evocación primera está la idea como inspiración y origen vital. La idea como fuente híbrida de verdad y de belleza se construye propiamente en el nombre, un nombre pletórico de significados ancianos, una especie de monumento al lenguaje. Benjamin afirma que así mismo el drama barroco como objeto de estudio filosófico en el arte, es una idea.

Los nombres significantes entrañan en sí las ideas, y los conceptos se actualizan en su entorno. Los fenómenos así mismo, como objetos explicables por medio de los conceptos, no están en las ideas; éstas son órdenes virtuales y como tales, verdaderas imágenes. El nombre es como un animal materno, el cual debajo de sus abundantes plumas, guarda todos los polluelos que en verdad serían los conceptos, como unidades vivificantes, que atraen el movimiento y la vida como vínculo entre los fenómenos y las ideas.⁹

⁹ *Ibid.*, p. 215.

La causa de la filosofía está en revelar el carácter simbólico de la palabra, en el cual la idea se auto comprende, momento que es contrario a toda comunicación externa, y que únicamente se posibilita mediante la representación de su carácter primado, es decir: en el pensar del pensar. O quizá es más claro si decimos que la filosofía, para poder cumplir con esta labor, debe tener un oído históricamente aprestado y una mirada afin con la naturaleza que le permita trazarse en una figura, en sí misma, acorde con su origen. En este sentido se puede comprender que la filosofía, en su relación con el mundo fenoménico, más que explicarlo debe celebrarlo mediante el adecuado y prudente uso de la palabra preñada de todos sus sentidos arcaicos.

A juicio de Walter Benjamin, ha de procederse a partir de lo más simple y sin pretensiones revelantes. El filósofo ya no es la "boca de Dios", en su lugar, ha de pegarse al tejido de los textos que le son otorgados en herencia, como única textura explorable. Los pilares de estos textos Benjamin los llama palabras deificadas, que además constituyen en sí las ideas fundamentales, siempre iguales, que ocupan a los hombres.

El ser de la verdad es idea y no se puede comparar con el ser de lo que aparece. Benjamin dice textualmente: "La estructura de la verdad ha de tener un ser que en su falta de intención se semeje a la simpleza de los objetos, pero que les sea superior en cuanto a la persistencia" (*Also erfordert die Struktur der Wahrheit ein Sein, dass an Intentionslosigkeit dem Schlichten der Dinge gleicht, an Bestandhaftigkeit aber ihnen überlegen wäre*).¹⁰ La frase resulta bien difícil, pero si la miramos con una cierta simpleza, podemos ver que el lenguaje sería justamente un buen ejemplo para explicar lo que Benjamin nos trata de decir; el lenguaje tiene una sencillez real cercana a las cosas, pero también posee una persistencia simbólica que continuamente nos rodea y nos conforma.

El filósofo debe, en la medida que le sea posible, desamarrar las palabras-ideas de su desgastada utilidad empírica y tratar de buscar en ellas un horizonte más lejano, donde recuperen su fortaleza y se muestren con una vestimenta nueva salvada del permanente triturado que reciben en el uso cotidiano. Los nombres o ideas no son aptos para determinar una clase o categoría lógica, y por ello se insiste que no son conceptos, más bien entrañan aquellas generalidades sobre las cuales reposan los sistemas de clasificación y sus conceptos representativos. Para las ideas, enfatiza Benjamin, no se halla un promedio (*Durchschnitt*). Se comprende que el nombre tiene una singularidad subjetiva que le permite respirar como un ser vivo, y este halito es el que el filósofo debe escuchar. Por tanto, nos queda claro que para Benjamin, una representación filosófica acertada debería tener un principio formal adecuado y que fuese de una constitución orgánica.¹¹

10 *Ibid.*, p. 216.

11 *Ibid.*, p. 202.

También nos queda claro que Benjamin en el proemio de *El origen del drama alemán* no propone un regreso incondicional a Platón, en consonancia con su convicción de trabajo evoca la historia de las palabras que usa por medio de estas frecuentes alusiones. La verdad emana de las constelaciones de ideas, que como soles cantores, producen una armonía que ya no está en el cielo sino acá en la tierra, contenidos dentro de nuestra posibilidad de hablar y de escribir, una formación netamente humana que, no sin mucha nostalgia y dolor, se sabe expulsada del paraíso y que marcha ahora sobre la tierra como única superficie.

Ahora bien, de manera breve debemos regresar al eminente discípulo de Benjamin, quien en este año es objeto de un cálido festejo. Si hemos leído alguna vez el poco conocido prólogo de Benjamin a *El origen del drama alemán*, podríamos tratar de escuchar su resonancia en algunos apartes de la introducción a la *Dialéctica negativa* de Adorno. El intento apenas se hará a pequeña escala, pero aún así puede resultar interesante.

Por el momento, nos vamos a referir a cuatro apartes específicos de dicha introducción: **La desmitologización del concepto**. Y tres apartes finales, en su orden: **Cosa, lengua e historia, Tradición y conocimiento**, y por último, **Retórica**.¹²

Se leen textualmente apartes de *La desmitologización del concepto*, y dice así:

“(…) La verdad es que todos los conceptos, incluidos los no filosóficos, tienen su origen en lo que no es conceptual ya que son a su vez parte de la realidad, que los obliga a formarse ante todo con el fin de dominar la naturaleza. La mediación conceptual se ve desde su interior como esfera más importante, sin la que es imposible conocer; pero esa apariencia no debe ser confundida con su verdad (…)”.

“(…) una filosofía se quita la venda de los ojos, y acaba con las autarquias de los conceptos (…)”.

“(…) Cambiar la dirección de lo conceptual, volverlo hacia lo diferente de sí mismo: ahí está el gozne de la dialéctica negativa (…)”.

Adorno, visiblemente, mete la raíz de su discusión en la tierra de Benjamin, pero sale del otro lado con unas afirmaciones muy propias que ya no son de su maestro. Es interesante ver acá, cómo repica lo nuevo desde lo viejo, es decir, hace honor a su oficio de filósofo. Vale anotar que: “el gozne de la dialéctica negativa”, en ningún momento procede de Benjamin.

Para Benjamin el problema radicaba en una consonancia de las ideas, la tensión entre ellas se mantenía en una especie de quietud inestable, la dialéctica, sin duda, hacía parte de esta tensión, pero no tenía una preeminencia tan fuerte como para Adorno. A Benjamin, más bien le parecía que la dialéctica era algo inherente a la naturaleza, pero no podía constituirse

12 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975, p. 19, 57, 65.

en una representación filosófica absoluta.

En el aparte **Cosa, lengua e historia**, leemos:

El prototipo remoto y confuso del verdadero pensamiento lo ha puesto el lenguaje en los nombres, que no exageran el aspecto categorial de las cosas, aunque así pierden la función cognoscitiva. Un conocimiento sin recortes pretende eso mismo que se la ha enseñado a enunciar y que obturan los nombres demasiado cercanos a esta renuncia, resignación y ofuscación se complementan ideológicamente. Una delicada exactitud en la elección de las palabras, como si estas tuvieran que nombrar las cosas, es una de las razones, y no de las menores, por las que la exposición filosófica le es esencial a la filosofía. El fundamento cognoscitivo de tal insistencia de la expresión en el *tò dè tí* es la propia dialéctica de la expresión (...)

El traductor dice "Exposición filosófica"; el término es correcto y también Benjamin habla del "*Exposé*" en un sentido general, pero en el escrito de Adorno dice claramente: representación filosófica (*philosophische Darstellung*).¹³

Adorno alude, como Benjamin, al prototipo remoto y confuso del pensamiento primigenio que se alberga en los nombres. Benjamin evoca al respecto, muy alegóricamente, la imagen de Adán quien recién emergiendo de la densa selva a las extensas praderas, se dispone a señalar con el dedo aquellos objetos previamente anónimos y con su boca aún adormecida les otorga el nombre como primer esfuerzo pensante. Aquellas palabras iconos fueron asignadas por sus hijos al designio divino, a la boca de Dios.

Más adelante en el texto Adorno dice:

"(...) Hasta en Benjamin tienen propensión los conceptos a ocultar autoritariamente su estructura, sólo los conceptos pueden realizar lo que impide el concepto (...)"

Los conceptos, aquellos pequeños obreros, a partir de su movilidad adquieren un innegable poder que trata siempre de ocultarse tras la presencia tácita de los nombres. Lo que se insinúa, es que el filósofo debe asignarle a cada uno su debido lugar. Adorno prosigue:

"(...) Lo que hay de determinable en la diferencia de todos los conceptos, obliga a recurrir a otros, y así brotan las constelaciones que son las únicas en poseer algo de la esperanza que encierra el nombre (...)"

Adorno da un lugar justo al concepto, lo ubica dentro de una evocación en cascada, algo que por ende permite ver el nombre como aparición a la luz del horizonte.

En **Tradición y conocimiento** se lee:

13 ADORNO, Theodor W. *Negative dialektik, Jargon der Eigentlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, Band 6, p. 61, 62.

“(…) La filosofía moderna, y hasta ahora dominante, querría eliminar del pensamiento sus factores tradicionales, des-historiarlo en cuanto contenido y reducir la historia a una especialidad entre las ciencias positivas. Desde que buscó el fundamento de todo conocer en la supuesta inmediatez de los datos subjetivos, se ha aspirado a expulsar del pensamiento sus dimensiones históricas, obedeciendo a esa especie de idolo que es el puro presente (...)” (*pure Gegenwart*).

Se nota en estas dos palabras de Adorno, “puro presente”, un aire alusivo a lo que Benjamin llama el tiempo actual (*jetzt Zeit*). Un tiempo que ya se insinúa en *El origen del drama alemán*, donde el pasado y su historia conforman lo actual con claras alusiones al eterno retorno, algo que sin duda no existe en el puro presente. El tiempo actual, más adelante, para Benjamin se convierte en utopía y en verdadero enigma, ya que parece siempre como si llegara, pero nunca llega, quizá en parte por el peso de la preñez de lo precedente.

Adorno prosigue:

“(…) Se justifica la transición de la filosofía a una interpretación que no absolutiza ni el significado ni el símbolo, sino que busca la verdad allí donde el pensamiento seculariza la imagen primigenia e irrecuperable de los textos sagrados (...)”.

Justamente, para Benjamin lo importante radica en salvar lo sagrado secularizándolo, como bien se pudo ver en el ejemplo que trae de Platón en *El origen del drama alemán*. Este estado secular de los textos, que en sí habrían de ser sagrados, pero ya no lo son, dan lugar a una cierta orfandad de la filosofía en la que una vez muerto el Dios que la habitaba, vive la historia, en la oscuridad de un templo animado por unos hombres sobrevivientes que deben cuidarlos como memoria y hacerlos renacer como actualidad.

Citaremos, por último, algunos fragmentos del aparte sobre la **Retórica**:

“(…) La retórica representa en la filosofía lo que no puede ser pensado de otro modo que en el lenguaje (...)”.

Al contrario que en *El origen del drama alemán*, donde Benjamin traza una notable diferencia entre la retórica como arte del habla y la silenciosa reflexión que surge de los textos, Adorno recoge en la retórica toda posibilidad manifiesta del lenguaje, y habla de la alegría de convencer, una *peitho* que ya no solamente es audible y visible, en la generosa figura de la diosa, sino ante todo legible y descifrable históricamente.

Dice Adorno: “(…) Cultura, sociedad, tradición, informan el pensamiento en la cualidad retórica; la pura oposición contra ésta va unida a la barbarie en que acaba el pensamiento burgués (...)” y termina así:

“(…) Sólo en la más extrema lejanía comienza la cercanía, la filosofía es el prisma que

capta su color (...)”.

Adorno termina su introducción con una alusión a la luz y los colores, justamente de manera semejante a como Benjamin inicia su proemio a *El origen del drama alemán*, notoriamente coloca en el epígrafe una cita de la *Teoría de los colores* de Goethe.¹⁴ Siempre había estado interesado en esta obra polémica de Goethe, precisamente porque hallaba en ella un interesante enfrentamiento entre ciencia y arte, una cierta imposibilidad de ejercer cabalmente ambos oficios, que desembarca a orillas del arte y de la reflexión filosófica, más que de lado de las ciencias exactas.

Benjamin, en una reseña bibliográfica sobre esta obra, cita una graciosa frase de Friedländer:

“(...) El legítimo esclarecimiento sobre la teoría de los colores, la podría hacer un aficionado a Goethe que fuera también matemático; y en verdad, la matemática de Goethe no es un hierro de madera, sino un caballo de madera, con el cual los griegos de Goethe, pudieron vencer a los bárbaros Troyanos de la óptica, y por fin devolver a la robada Helena su colorido original (...)”.¹⁵

Para Benjamin este reencuentro con el ‘colorido original’, de la ‘robada Helena’, no es lejano a lo que podría ser un encuentro con una adecuada y actual representación de la obra filosófica, que lejana o cercana, es pariente de un mundo sensible y el arte como espejo. Así mismo, su discípulo Theodor W. Adorno, se encaminó hacia una nueva dimensión del problema, él fue un prisma singular, y de los más representativos del siglo veinte.

Bibliografía

Literatura primaria

ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. Madrid: Editorial Taurus, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, Band I 1, Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

14 La cita de la *Teoría de los colores* es: “Puesto que en el saber y en la reflexión, no se puede llegar a lograr el todo, porque a aquel le falta la interioridad y a aquella lo exterior, nos tenemos que representar necesariamente a la ciencia como arte si es que queremos obtener algún grado de completitud”. BENJAMIN, Walter. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*. *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von: TIEDEMANN, Rolf und SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. Frankfurt: Suhrkamp, Band I-1 2000, p. 207.

15 BENJAMIN, Walter. *Johann Wolfgang von Goethe, Farbenlehre*. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000, Band III, p. 150.

Literatura secundaria

ADORNO, Theodor W. *Negative dialektik, Jargon der Eigentlichkeit*. Band 6. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

_____. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra Teorema, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Johann Wolfgang Von Goethe, Farbenlehre, Gesammelte Schriften*. Band III, Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

_____. *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*. Band I 1, I 2. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

_____. *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften*. Band I-2, Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

_____. *Berliner Kindheit um Nuenzehnhundert, Gesammelte Schriften*. Band IV-1. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

BUCK MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1995.

SCHOLZE, Britta. *Kunst als Kritik, Adornos Weg aus der Dialektik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

MEDIACIÓN Y CONOCIMIENTO

Sobre algunos motivos de la dialéctica negativa de Adorno *

Por: Jairo Escobar Moncada

Universidad de Antioquia

Resumen. *Este ensayo tiene como objetivo presentar algunos de los temas centrales de la Dialéctica negativa de Adorno. Especial atención se le dedica al concepto de mediación, sus relaciones con el concepto de no-identidad y a los de sujeto y objeto. Importante en Adorno es su intento de superar inmanentemente la dualidad férrea sujeto-objeto de la filosofía moderna, y el concepto de conciencia que le subyace, y por ello es difícil considerar a Adorno, como lo hace Habermas, a un filósofo preso en las aporías de la filosofía de la conciencia.*

Palabras claves: *Dialéctica negativa, mediato, inmediato, identificación, sujeto, objeto, lenguaje, cuerpo.*

Summary. *The goal of this essay is to present some of the central topics of Adorno's Negative Dialectics. Especial attention is devoted to the concept of mediation and its relations with the concept of non-identity, and to the concept of subject and object. Adorno's attempt to overcome immanently the tight duality subject-object made by modern philosophy, and the underlying concept of consciousness is very important. That is why it is so difficult to consider Adorno, as Habermas does, to be a philosopher trapped in the aporias of the philosophy of consciousness.*

Keywords: *Negative dialectic, mediate, immediate, identification, subject, object, language, body.*

La dialéctica negativa quiere liberar a la dialéctica y a la filosofía de su carácter afirmativo, valga decir, apologético, y esto en dos sentidos: 1) De la subjetividad constituyente y su férrea armadura conceptual, 2) de la consideración de la realidad dada como si fuera algo último inmodificable. El concepto de negatividad se refiere, negativamente, a estos dos momentos: a una subjetividad que pone la existencia como opuesto a la no existencia, el ser al no-ser, y lo hace de un modo tal que su acto de poner parece constituir la existencia o el ser mismo, y a una afirmación de lo que es como algo que debe ser y que no puede ser de otra manera, estemos o no de acuerdo con ello.

* Este trabajo está vinculado al proyecto de investigación "*Cuerpo, mente, mundo*" del grupo de Estudios Kantianos del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Además, esta ponencia fue leída para presentar la filosofía de Adorno ante un amplio público. Para su publicación he conservado la versión leída y he corregido algunas imprecisiones. Mucho de lo dicho entonces hoy lo diría de otra manera, pero si accedo a su publicación es porque considero que muchas de las cosas dichas entonces no sólo aún son correctas, sino que también fueron bien dichas.

El primer momento, el de poner, se puede llamar gnoseológico o, como hoy se dice, epistémico: el sujeto pone el objeto y lo determina en su ser, constituye su existencia y lo constituye como siendo de esta o aquella manera. El segundo, el de afirmación de lo que es, es ético-social, gira en torno al deber ser o no deber ser de algo en nuestro mundo social e histórico. Ambos momentos se entrelazan mutuamente, pero no son irreductibles el uno al otro. La ética no es primariamente un problema gnoseológico, y la gnoseología no es primariamente un problema ético. La negación, referida al poner, significa en primer lugar que el sujeto no es absoluto, completamente libre, en su actividad constituyente del objeto, y que éste no se reduce a lo que el aparato categorial subjetivo le atribuye, aquí y ahora. Esta reducción del objeto a las atribuciones que el sujeto le pone, es lo que Adorno llama en sentido fuertemente negativo del término "identificación del objeto". La identidad del objeto, su ser más, propio e íntimo, es limitada y reducida a las atribuciones que el sujeto hace de él, vale decir, lo que un sujeto acrítico, irreflexivo, hace de él. El objeto no es más que aquello que el sujeto dice de él: él es así y no de otra manera. En este uso, el término identidad se refiere a algo fijo, estable, **inmodificable**: el objeto es reducido, aquí y ahora, a lo que el sujeto es aquí y ahora, a la identidad fija, estable y presuntamente inmodificable que aquí y ahora tiene, en una palabra, a su neurosis. Con la repetida expresión de "aquí y ahora" quiero meramente señalar la determinación espacio-temporal tanto del sujeto como del objeto, a su determinación histórica y social.

Sujeto y objeto no son entidades ahistóricas, sino que están sometidas al proceso histórico y social en el cual nacen y perecen. Y hoy, aquí y ahora, para Adorno sujeto y objeto padecen una identificación negativa: son constituidos por una razón dominadora, instrumental objetivante, que mutila sus mejores posibilidades. Razón instrumental quiere decir que sujeto y objeto son meros medios para una racionalidad cuyo núcleo más propio es el lucro y el dominio. Sujeto y objeto, dicho brevemente, son medios exclusivamente para el lucro, y solamente son, pueden existir, en tanto pueden producir lucro. Esto es lo que se mienta con razón identificadora como sinónima de razón instrumental: los sujetos y los objetos sufren de una mala identidad consigo mismos porque sólo son identificados como sujetos y objetos para un fin determinado por el principio de cambio. Su ser se reduce meramente a esto, y esta reducción quiere decir que todo ente, cuyo deseo más íntimo es perseverar en su ser, conservar su existencia, es sometido a una autoconservación angustiosa, temerosa, porque **bajo** el predominio de la razón instrumental, totalizadora, todo ente sabe, conciente o inconcientemente, que sólo puede preservar su ser, conservar su existencia en tanto pueda ser medio para un único fin: el de generar ganancia. Quien no pueda entrar en este círculo de intercambio está condenado a no existir. Y es totalizadora pues nada debe escapar de sus redes. Nada es fin en sí mismo, y **todo** es medio para lo **otro** absoluto: el principio de cambio.¹ Ciertamente el concepto de identidad, como lo utiliza Adorno, tiene otros significados, pero sólo teniendo como trasfondo este sentido negativo y reductor de identidad es posible empezar a comprender el concepto central de la filosofía de Adorno: el

1 La crítica del principio de cambio, como núcleo social e histórico, del principio de identidad no pretende

de no-identidad, el de lo no idéntico. Central no quiere ser única, sino que todo el esfuerzo conceptual de Adorno está orientado a darle presencia al concepto de no-identidad, a introducir en el tejido tradicional de la filosofía este concepto como el único sentido posible de aquello que la filosofía más anhela: la reconciliación entre sujeto y objeto. Este sería su *telos* (finalidad) más íntimo. Para Adorno no se trata de suprimir el concepto de identificación de la filosofía sino de pensar, al interior de la dialéctica de identidad y no-identidad, una forma de identificación de sujetos y objetos que esté libre de la racionalidad instrumental y dominadora, que no reprima violentamente los momentos no idénticos.

El otro momento mencionado, el de afirmación de lo dado como algo cerrado e inmodificable, tiene su contraparte negativa, su opuesto dialéctico en el concepto de utopía. Este es el concepto con el cual Adorno quiere dar cuenta del otro sentido de negatividad antes mencionado: negatividad como deseo intenso de que lo que es, tal como es aquí y ahora, deje de ser lo que es porque no se quiere que siga siendo tal como es, pues deforma violentamente las cosas y los hombres. La utopía mienta el momento del deber ser, de lo posible ética y socialmente.

Pero con esto no se ha dicho nada o, mejor, se ha dicho demasiado poco. Pues no basta conjurar conceptos para hacer una filosofía, y los de no-identidad y utopía, aislados de su lugar de nacimiento son mudos, y este lugar de nacimiento es la palabra hasta ahora no considerada en la expresión dialéctica negativa, a saber, la palabra dialéctica. Esta palabra remite a la filosofía platónica, por un lado, y a la hegeliana, por otro. Desde Platón esta palabra tiene por lo menos dos sentidos, que son importantes destacar ahora, el momento de *dialegesthai* (de búsqueda) en el diálogo con otro, de la verdad, y el de entrelazamiento de los conceptos, esto es, la vinculación y relación de un concepto con otro y su necesidad de otro u otros conceptos para actualizar plenamente su sentido. Pensar dialécticamente exige pensar en la relación que un concepto tiene con otros, y sólo en tal relación encuentra un concepto su significado. Para esta relación Platón emplea la palabra *symploké* (entrelazamiento), Hegel, la palabra mediación y Adorno las palabras mediación y constelación. Pensar dialécticamente es para Adorno pensar en constelaciones y para él, Platón y Hegel pensaron ciertamente en constelaciones, sólo que estos últimos redujeron la constelación, según Adorno, a la afirmación y no le dieron así cabida a lo no idéntico. Esto vale quizás más para Hegel: de este momento afirmativo y apologético de su dialéctica da cuenta el concepto de espíritu absoluto. Es sobre todo contra esta forma de concebir la dialéctica contra la cual Adorno polemiza: aquí se trata de salvar con Hegel, y contra Hegel, lo mejor de su pensamiento, el concepto de no-identidad y el lugar de su fermentación: el de experiencia. Pero, como ya dije, el concepto de no-identidad es mudo, ciego, sin valor, si no muestra su lugar de nacimiento, este lugar es el de la dialéctica sujeto y objeto. Y la dialéctica quiere decir pensar la mediación entre sujeto y objeto. La mediación, el término moderno

eliminar dicho principio, pues de él depende en gran medida la existencia de la sociedad como un todo, sino la realización de un cambio libre y justo, que hasta ahora no ha tenido lugar.

para la *symploké* platónica, es el corazón de la dialéctica, y sobre todo de la dialéctica negativa, y con esto, empiezo a entrar en las categorías y conceptos de la *Dialéctica negativa (DN)*.²

No hay nada en esta tierra que no esté mediado, que no deba algo de su ser a un proceso de mediación. Mediación quiere decir que un concepto está necesariamente entrelazado, relacionado con otro concepto, que un concepto necesita, para su determinación conceptual, de otro u otros conceptos. Nada es puramente inmediato, ni siquiera lo más puro de la teoría del conocimiento tradicional: los datos de los sentidos, pero tampoco lo aparentemente menos sometido a la mediación: el sujeto trascendental. El concepto de mediación tiene en Adorno un lado esencialmente polémico: ni lo sensible ni lo inteligible son entidades separadas que, posteriormente, se juntan para producir el conocimiento, sino que tanto lo sensible como lo inteligible están mutuamente entrelazados. Mediación quiere decir que no es posible pensar la sensibilidad y la inteligibilidad como separadas, como si lo sensible fuera algo libre de concepto y lo inteligible libre, puro, de lo sensible. Lo sensible está ya impregnado y marcado por lo inteligible y viceversa. No hay sujeto puro del conocimiento que recibe un material sensible y lo ordena luego con sus categorías, y produce así conocimiento, pero tampoco un mundo sensible caótico, desordenado, que adquiere realidad y sentido gracias a las categorizaciones de la conciencia. La mediación es ante todo una actividad del sujeto, pero no se da sólo en el sujeto.

La mediación en Hegel termina con la absolutización del sujeto cognoscente y el espíritu. Para Adorno se trata no sólo de invertir la dirección de la mediación hacia lo afirmativo y apologético sino, sobre todo, de romper las pretensiones absolutas constitutivas del sujeto cognoscente, que entre más absoluto se cree, esto es, menos mediado, más encadenado está a las leyes de la necesidad fáctica, a las leyes y ritmos de la racionalidad instrumental. La mediación es para todo pensamiento dialéctico serio —y digo esto pues el materialismo dialéctico vulgar no quiere saber nada de ello— la categoría gnoseológica principal, es el antídoto fundamental contra toda *prima philosophia* y ontología sustancialista, simplemente porque recuerda que el conocimiento no es única y exclusivamente una actividad pura del sujeto y que el objeto no es únicamente producto natural, sino que es construido y hecho con la participación de la actividad humana. Veamos una larga cita de Adorno sobre la mediación. Adorno comienza diciendo que la mediación de lo inmediato y la mediación del concepto no son lo mismo:

Al concepto le es esencial la mediación, él es, de acuerdo con su constitución, inmediatamente la mediación; la mediación de la inmediatez sin embargo es una determinación de la reflexión, con sentido sólo en relación con su opuesto, lo inmediato. Si no hay nada que no esté mediado, entonces la mediación se refiere, como insistió Hegel, siempre necesariamente a lo mediado, sin el cual ella no sería. Que, en cambio, lo

2 En adelante citaré *DN* y a continuación la página de la edición alemana y luego la de la castellana. Casi siempre me he visto obligado a corregir dicha traducción, que de todas maneras está mejor traducida que la *Teoría estética*, que es un ejemplo de una traducción vergonzosa, a pesar de muchos aciertos.

mediado no sea sin la mediación, tiene carácter privativo y epistemológico: expresión de la imposibilidad de determinar algo sin la mediación; apenas algo más que la tautología que el pensar en algo es justamente eso, pensamiento. Inversamente no habría mediación sin algo. En la inmediatez no se da tanto su estar mediado, como en la mediación algo inmediato, que ella media. Esta diferencia la descuidó Hegel. Mediación de lo inmediato concierne a sus modos: el saber de ello y los límites de tal saber. La inmediatez no es una modalidad, una mera determinación del cómo para una conciencia, sino objetiva: su concepto se refiere a lo que no puede ser eliminado por su concepto. La mediación no significa que todo se absorbe (*aufgeht*) en ella, sino postula lo que está mediado por ella, lo inabsorbible; la inmediatez, en cambio, representa una componente que no necesita del conocimiento, de la mediación, del mismo modo que ésta de lo inmediato (*DN* 173- 174).

Los dos términos en juego en el concepto de mediación, incluso lingüísticamente, son mediato e inmediato. Lo mediato es lo que está próximo en el espacio y en el tiempo de otra cosa, pero entre ambos yace una tercera. Lo inmediato es lo que está cercano, que parece darse sin mediación de tiempo y espacio, sin término medio. Estos son los significados primeros, simples, de mediato e inmediato, y sobre estos se apoya la reflexión filosófica sobre la mediación. La mediación conceptual es, si se quiere, lo tercero entre el yo cognoscente y lo inmediatamente dado, pero esto tercero sólo interviene cuando se pretende conocer lo inmediatamente dado. Sólo cuando entra en juego la pretensión de conocimiento entra en juego el término "mediación"; y conocer es conocimiento por medio del concepto. Por ello dice Adorno que el concepto es esencialmente mediación. El concepto es siempre un tercero entre el yo cognoscente y la cosa, el concepto no es la cosa, es distinto de la cosa, pero es el vehículo de su conocimiento. El concepto no es puesto por el sujeto, sino en sentido estricto, por el lenguaje que usa para referirse a las cosas del mundo. La diferencia del concepto con la cosa se puede expresar diciendo, por ejemplo, que el concepto de azúcar no es dulce. Esta diferencia entre el concepto y la cosa mienta un momento de no-identidad entre cosa y concepto, entre lo inmediato y su determinación conceptual. Mediar algo conceptualmente implica que yo hago una operación de identificación de lo no conceptual con el concepto puesto por mí, pero lo propio del azúcar no se agota en esta identificación, que establezco mediante la palabra. Por eso esto no conceptual, el algo, como lo llama Adorno, es indisoluble en el concepto, lo inabsorbible por él. La ilusión del idealismo hegeliano es haber creído que el concepto, instrumento de identificación, de lo que no es concepto absorbe totalmente aquello que se mienta con él. La mediación necesita de algo que pueda mediar viz- conocer, pero el algo, lo inmediato, no necesita del concepto para ser. Sólo para su conocimiento se necesita la mediación del concepto, no para su existencia, sino para su modo de ser conocido y los límites de este conocimiento. Pero Adorno no dice que lo inmediato no sea mediado, sino —y esta diferencia es importante tenerla en cuenta— que lo inmediato no necesita de la mediación como ésta de lo inmediato. El "cómo" (*das Wie*) señala a modos diferentes de estar mediados conceptualmente los objetos. Durante el proceso de conocimiento el concepto media lo no conceptual mediante el aparato categorial y lingüístico, el uso de estos condiciona el modo como la cosa es conocida, esto es, aprehendida, identificada, determinada y en el mejor de los casos, diferenciada de otras, pero lo inmediato no necesita del conocimiento para existir, y por ello lo inmediato no es ninguna modalidad gnoseológica, no es primariamente para una conciencia sino que es

simplemente, haya conciencia o no. Por ello es objetivo, y los términos objetivo y objetividad en Adorno, mientan en su sentido pleno y fuerte, este momento de independencia de lo dado inmediatamente, del algo respecto de lo conceptual, su carácter trascendente al sujeto. Esto lo expresa Adorno gnoseológicamente con el concepto de no-identidad. Por ello, no es cierta la afirmación de Schnädelbach, quien dice que el concepto de no-identidad no tiene un significado delimitado en Adorno.³ Decirlo significa pasar por alto el lugar gnoseológico donde los conceptos de no-identidad y negatividad tienen su nacimiento. Nacen de la reflexión, en primer lugar, sobre la mediación. Que el concepto y la cosa no son idénticos es una trivialidad, como subraya Adorno, pero una trivialidad respecto del todo filosófico. Esta trivialidad es olvidada por el idealismo absoluto, y recordarlo es necesario para pensar justamente la relación sujeto-objeto. Para la *DN*, como intento de pensar una nueva forma de racionalidad —y esto es lo que está en juego—, la mediación y la reflexión sobre ella y sus momentos son esenciales, pues desde aquí construimos nuestra concepción de mundo y nuestra relación con éste. El olvido de la diferencia que hay entre los términos mediación e inmediato lleva, como dice Adorno, a la posición del concepto como algo totalitario, se escamotea lo no conceptual en el uso del concepto y término en el “absoluto dominio del sujeto” (*DN* 174). Pero sólo un pensamiento que se acuerda de la diferencia entre el concepto y lo pensado, de la diferencia de lo mediado en la mediación, del momento de no-identidad en todo acto de pensamiento, puede respetar lo diferente en sus actos identificadores.

Pensar es esencialmente identificar (*DN* 17, 13). La identificación es el primer paso del pensamiento, y la crítica de la razón identificadora en Adorno no quiere suprimir la identidad, esto es imposible, sino reorientar su tendencia: el respeto de lo diferente más allá de las identificaciones puestas por el sujeto, o en palabras de Adorno, la identidad de la cosa, en sentido estricto, sería su momento de no-identidad contra todas las identificaciones que se hagan de ella (*DN* 164, 164). Sólo una reflexión sobre la mediación que no olvida esta diferencia sería capaz de romper la prisión conceptual en que el sujeto se ha encerrado a sí mismo, su claustrofóbica racionalidad, por temor y miedo ante lo amenazante de la naturaleza, pero también a la naturaleza de su explotación violenta y destructiva. Una conciencia que olvida la diferencia, el momento de no-identidad en todos sus actos cognoscitivos es, como dice Adorno, una “conciencia endogámica”, que por miedo ante lo amenazante de la naturaleza sólo acaba identificándose a sí misma, creyendo que está identificando la cosa. Pero la identificación de la cosa, para la *DN*, consistiría precisamente en reconocer lo que en la cosa no se disuelve en los actos cognoscitivos identificadores. Lo contrario a esto es el núcleo de la barbarie: la incapacidad para dejar ser a lo otro en su extrañeza y diferencia, “Si se le

3 SCHNÄDELBACH, Herbert. *Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno*, en: FRIEDEBURG, Ludwig von & HABERMAS, Jürgen (eds.), *Adorno-Konferenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, p. 69. Pero lo no idéntico tampoco es un símbolo conceptual, un lugar vacío para un concepto, como dice en la página 70, sino que es estrictamente un concepto, y uno de los centrales de la dialéctica negativa. Más adelante volveré sobre esto.

dejara de condenar lo ajeno, apenas habría ya enajenación" (DN 174, 175).

Si el pensamiento en general tiene en la mediación su condición de realización, pensar es básicamente pensar la mediación de una cosa con otra por medio de los conceptos que las denominan. Pero, ¿cuál es el centro de la mediación, o mejor, el punto de fuga de toda mediación que no quiere terminar en la repetición vacía de la cosa? Para Adorno es la particularidad de lo particular o, en otros términos, la no-identidad de lo particular con todas las mediaciones que lo determinan. Mediar mediante el concepto es determinar, identificar. El concepto de una cosa dice meramente los rasgos universales bajo los cuales ella cae, pero esto "es radicalmente distinto de lo particular que es determinado conceptualmente" (DN 175, 175). En lo particular, añade, "el concepto es siempre a la vez su negativo; él recorta (*coupiert*) lo que él (lo particular) es y que no se deja denominar inmediatamente, sustituyéndolo por la identidad. Esto negativo, falso, sin embargo a la vez necesario, es el escenario de la dialéctica" (DN, *ibid.*). Es necesario, pues pensar consiste en determinar e identificar lo particular, y la mayoría de las veces no se da cuenta de aquello que en él es reacto a la reducción conceptual, su momento de infabilidad. En este escenario (*Schauplatz*) dominado por la identidad, tiene lugar la dialéctica, cuyo impulso consiste en darle lenguaje, mediante el concepto, a lo indisoluble de la cosa en el concepto. Lo particular no es, como para Hegel, "una existencia nula" porque sólo es cognoscible por lo universal. Esto es cierto, dice Adorno, pues conocer consiste en determinar por medio de la universalidad del concepto, pero lo particular, agrega, no es idéntico con ella. De serlo, la dialéctica y el conocimiento se paralizarían.

El conocimiento tiene su lugar en la dialéctica de identidad y no-identidad, y esta dialéctica quiere liberar a la razón de su reducción a razón instrumental. Identidad no es necesariamente instrumentalidad. Pero lo no-idéntico no es como un conjuro conceptual, tal como sugieren Habermas y Schnädelbach entre otros, algo que sólo podría ser conocido por una especie de contemplación mística, sino que es un concepto en sentido estricto, y su sentido únicamente puede conocerlo al interior de la dialéctica con lo no-idéntico. "Lo no-idéntico, de ninguna manera es algo no conceptual, pero tampoco se disuelve completamente en el concepto. Identidad y no-identidad hay que comprenderlos como una relación de complementariedad intraconceptual, y no —como afirma Habermas— como polarización: identidad cosificada, instrumental, por un lado —el discursivo— y, por el otro lado —el no discursivo— una no-identidad mimética, aporética, mística".⁴

Lo particular no es pobre en determinaciones, al contrario, es rico en ellas porque es

4 RADEMACHER, Claudia. *Versöhnung oder Verständigung? Kritik der Habermasschen Adorno-Revision, zu Klampen verlag*. Lüneburg: 1993, p. 44. Este libro no sólo es una acertada crítica a la lectura que hace Habermas y sus seguidores de Adorno, sino una excelente exposición de los momentos centrales de la filosofía adorniana. Sin entrar en detalles, ella expone claramente, apoyándose en Kager, los sentidos de los términos identidad y no-identidad. La relación entre ambos términos es antinómica y no meramente aporética, como quiere Habermas, quien, por esto afirma que Adorno no

algo más que la identidad que le quiere imponer el concepto, es “historia sedimentada”, tiene una historia que impulsa a la filosofía dialéctica, a darle lenguaje a sus determinaciones múltiples, a la atmósfera en la cual la cosa es lo que es en su identidad y su diferencia con otras.

El objeto, como lo dado inmediatamente al sujeto, es también, cognoscitivamente lo más lejano. Lo inmediato no es, *strictu sensu*, lo inmediato, pues el objeto siempre está mediado histórica y socialmente. Ambos, sujeto y objeto, dice Adorno, son categorías de reflexión surgidas, devenidas, fórmulas para algo que no se debe unir. Son diferentes, pero su diferencia no es absoluta. No son ni dualidad última ni detrás de ellos acecha la unidad última (*DN* 176, 176). Su relación es negativa, “expresión única de la no-identidad” (*Ibid.*) “Se constituyen uno a través del otro, y por virtud de tal constitución se separan (*treten auseinander*)” (*DN* 176, 177). Pero antes de adentrarme más en la dialéctica sujeto-objeto, quiero recordar la consigna con la cual Adorno comienza su reflexión sobre las categorías de la dialéctica negativa: “*Kein Sein ohne Seiendes*” (no hay ser sin ente). Y lo recuerdo porque aquí está claramente expresado el secreto de la mediación y de la dialéctica: “Algo —continúa Adorno—, como el substrato mentalmente necesario del concepto, incluso del de ser, es la abstracción extrema de la realidad (*Sachhaltigen*) no idéntica con el pensamiento que no puede ser eliminada por ningún proceso mental ulterior”. (*DN* 139, 139). Cuando Adorno dice que sin ente no hay ser, quiere decir que toda doctrina del ser, toda ontología, no es pensable sin ese momento ineliminable de todo pensamiento: el algo, lo no conceptual, lo particular, lo inmediato. Pero también dice algo que se precisa líneas más adelante: la *DN* como abogada de lo particular no pretende ser ninguna ontología, ni siquiera de lo no-idéntico. De desearlo, meramente pondría otra cosa como lo primero; esta vez no la identidad absoluta, el ser, el concepto, sino lo no-idéntico, lo ente, lo fáctico (140). Y esto es justamente el engaño e ilusión de toda *prima philosophia*: creer que hay algo primero, sea ser, identidad o concepto más allá y libre de lo ente, lo no-idéntico, lo no conceptual, mejor dicho, que es posible pensar el ser, lo idéntico o lo conceptual sin la mediación por lo óntico, lo diferente, lo no conceptual. Considero que en esta idea reside la importancia y, podría decirse, lo revolucionario y subversivo de la filosofía adorniana, si las palabras ‘revolución’ y ‘subversión’ no se usaran hoy para justificar cualquier irracionalidad práctica y cualquier nueva bobería teórica que se ofrezca al mercado. En otras palabras, aquí hay algo nuevo en lo cual reside la importancia de Adorno para toda filosofía futura, y la lección central que hay que aprender de él: que cualquier filosofía que quiera colocar algo como primero, más

puede mostrar conceptualmente la medida de la crítica del pensamiento identificador, sino que debe conjurarlo extraconceptualmente. Pero esto significa pasar por alto, como lo muestra Rademacher, los pasajes de la *DN* en los cuales Adorno muestra que la medida está dada por la crítica inmanente del pensamiento identificador mismo. Ciertamente a veces Adorno no se expresa tan claramente como uno quisiera, distinguiendo mejor los varios sentidos de estos conceptos, pero no es de ningún modo un apóstol de una filosofía que ve en el concepto un estorbo para el pensamiento, algo que debe ser suprimido para tener acceso directo a la cosa.

allá del ente, lo no idéntico y lo no conceptual, corre necesariamente hacia el idealismo absoluto. Esto tiene un nombre filosófico: hipostasiar. Y contra la hipóstasis de algo sólo hay un antídoto: la mediación, que es sólo el recuerdo de que no hay nada absolutamente primero, inmediato y además la memoria de que la cosa no se disuelve completamente en el concepto. Y con esto regreso a la dialéctica sujeto-objeto.

Como ya se dijo, objeto es lo inmediato, pero no se agota en la inmediatez. Entender esto es entender el punto desde el cual Adorno quiere descentrar toda filosofía idealista, pero no para poner la materia o lo fáctico en su centro, sino para darle paso al pensamiento de lo no-idéntico, mejor, a la experiencia de lo no-idéntico al interior del mismo pensamiento que es necesariamente identificador. Mediación significa primeramente que hay una diferencia entre sujeto y objeto. Y esta diferencia mienta un desequilibrio al interior de esta relación, que señala a la primacía del objeto. En palabras de Adorno: "Por virtud de la disimetría del concepto de mediación hace que el sujeto caiga en el objeto de otra manera que éste en aquél. El objeto sólo puede ser pensado mediante el sujeto, pero se conserva siempre frente a este como otro; sujeto es, por su propia constitución, ante todo también objeto. Del sujeto no se puede eliminar (*Wegdenken*) ni siquiera como idea, el objeto; pero del objeto el sujeto. A la subjetividad le pertenece como significado ser también objeto; pero al significado de objetividad, no el de ser sujeto (...) De la objetividad es tomado que el sujeto sea; esto le da a él algo de objetividad; no es casual que *subjectum*, lo que subyace (*das zugrunde Liegende*) recuerde lo que el lenguaje específico de la filosofía llamó objetivo. El objeto, por el contrario es referido a la subjetividad sólo en la reflexión sobre la posibilidad de su determinación. No que la objetividad sea algo inmediato, que haya que olvidar la crítica al realismo ingenuo. La primacía del objeto significa la progresiva diferenciación cualitativa de lo mediado en sí, un momento de la dialéctica que no está más allá de ella, sino que se articula en ella" (*DN* 184 - 5, 185).⁵

Es claro, a primera vista, que ambos componentes de la relación se articulan en la dialéctica existente entre ellos. También es claro que en toda mediación hay una disimetría, una desigualdad, como lo mostró la reflexión sobre lo mediato y lo inmediato. Y esta disimetría es aquí precisada así: el sujeto cae en el objeto de una manera completamente desigual a como el objeto en el sujeto; es posible pensar la objetividad sin sujeto, pero no el sujeto sin un momento de objetividad. Esto es claro, pero ¿en qué reside la disimetría que le da al

5 En relación con esto bien vale la pena citar algunos pasajes de su ensayo *Sobre sujeto y objeto* del libro *Stichworte (Consignas)*: "El giro hacia el sujeto, que desde el principio tiende al primado de este, no desaparece simplemente con su revisión; esta se realiza, y no en último término, a favor del interés subjetivo de la libertad (...) A su vez el sujeto, paradigma de la mediación, es el "cómo", y nunca, en cuanto contrapuesto al objeto, el "qué", que es postulado por toda representación concebible del concepto de sujeto. Potencialmente, aunque no actualmente, el sujeto puede ser concebido aparte de la objetividad; no así la subjetividad, del objeto (...) La primacía del objeto es la *intentio obliqua* de la *intentio obliqua*, no la *intentio recta* rediviva, es el correctivo de la reducción subjetiva, no la denegación de una participación subjetiva". (*Stw.* 156 - 7, 148).

objeto una prioridad o primacía respecto del sujeto? Y primacía quiere decir que el objeto es más determinante respecto del sujeto, que éste de aquél. El objeto no es algo dado, inmediatamente dado. Es algo más que un dato donado por la percepción al entendimiento para que este lo determine y lo conozca como el objeto x o y. Hay en Adorno varios modelos para mostrar la prioridad del objeto. Nombraré dos que considero esenciales, y que llevan al núcleo de su teoría sobre la primacía del objeto.

1. La reflexión sobre la función constituyente atribuida al sujeto en la filosofía moderna le permite mostrar a Adorno que es el sujeto, por el contrario, quien está constituido por las mediaciones objetivas. Esta reflexión la considera Adorno un giro al giro copernicano hecho por Kant, quien colocó al sujeto y sus categorías como el punto de validación en la objetividad de los juicios sobre el mundo. El giro kantiano para Adorno no significa meramente una subjetivización lata del conocimiento, pues de ser así no se podría hablar de validez objetiva de los juicios, que es lo que busca Kant, sino de fundamentar tal objetividad a través del sujeto y sus actividades categorizantes. En el centro de tal fundamentación está la deducción trascendental de las categorías con el "yo pienso que tiene que poder acompañar todas mis representaciones". El sujeto aquí es concebido como sujeto trascendental. El giro de Adorno a este giro kantiano consiste en mostrar cómo el sujeto es ya un momento de la objetividad o, como se dijo en la cita, mostrar cómo el sujeto cae en el objeto de una manera más radical que lo que el objeto en el sujeto. ¿Qué hay que entender aquí primariamente por objeto? Dicho sumariamente y sin tantos rodeos, es la sociedad de la cual los sujetos particulares son dependientes para su vida y conservación. La reflexión del sujeto sobre sí, sobre sus formas de conocimiento es a la vez una reflexión sobre la manera como la sociedad constituye las formas que hacen parte del conocimiento. Las formas no yacen misteriosamente en el sujeto trascendental, sino que han surgido socialmente e históricamente, pero, a su vez tienen un momento de la validez objetiva. En cada frase que realiza el sujeto sobre el mundo está presente la sociedad, la época y el lenguaje socialmente aprendido. La sociedad no es externa a la experiencia del conocimiento, sino es inmanente a la experiencia (*Stw.* 157, 148).

Es en el lenguaje y en las categorías del sujeto cognoscente donde se muestra la preponderancia del objeto sobre el sujeto, pues el lenguaje, donde tiene lugar el nacimiento y perecimiento de las categorías, es algo esencialmente objetivo. Es algo dado al sujeto. Se realiza ciertamente a través del diálogo de sujetos particulares, pero no es creación de sujeto particular alguno. En el lenguaje y su uso se hace visible la fuerte impronta de la objetividad sobre el sujeto, de la sociedad sobre el yo y su aparato categorial constitutivo. El giro de Adorno quiere decir que el aparato categorial constituyente es también constituido, a saber, social e históricamente. La validez objetiva de los juicios cognoscitivos no es producto de una constitución subjetiva de la objetividad, sino al revés, de la constitución del sujeto por la objetividad. Por esto puede decir Adorno que el desciframiento del significado de la subjetividad supone "el concepto de objeto, pero no al revés, el de objetividad el de sujeto" (*Stw.* 157, 148). Y esto tiene un sentido más radical de la mentada constitución social, objetiva del sujeto: en que es posible concebir una tierra sin sujetos, por causa de alguna catástrofe bien sea natural o humanamente hecha, pero es difícil concebir un sujeto sin un entorno

natural y social como condición de posibilidad de su existencia.

Pero con este giro, recuerda Adorno, no se pretende destronar el sujeto y colocar en su lugar al objeto, no se pretende, como en algunas ontologías postmodernas y modernas, que callan sus presupuestos, hacer del sujeto un mero sujeto pasivo del entramado objetivo en el que está inmerso. La reflexión del sujeto sobre sí y su constitución objetiva no pretende suprimir la posición del sujeto en el conocimiento, como si pudiera acontecer sin él, sino suprimir su falsa elevación, que lo encadena más aún a la objetividad en la cual está enclaustrado. En palabras de Adorno, la posición clave del sujeto en el conocimiento es experiencia, no forma (*SW*: 162, 153). El sujeto se realiza como tal en el conocimiento mediante la experiencia de sí y del objeto, no es forma que le imponga al objeto sus categorías, sino experiencia del objeto que saca a la luz, hundido en tal experiencia, las determinaciones por las cuales éste ha llegado a ser lo que es. El concepto de experiencia quiere decir que el conocimiento del objeto necesita más participación del sujeto por medio de sus enervaciones, de sus fantasías y de su autorreflexión, y no una entrega pasiva a los formantes subjetivos. Y con esto no se pretende sociologizar la filosofía, sino mostrar el papel constitutivo de la sociedad en el acto de conocimiento a través del lenguaje y las formas de vida. Sujeto y objeto no son entidades carentes de naturaleza, extrasociales y extralingüísticas, sino que están completamente constituidos natural, social y lingüísticamente. En este sentido, no se puede hablar de un sujeto y objeto inmediatos, sino que ambos están mediados, constituidos social y lingüísticamente.

Por otro lado, el sujeto cognoscente no es espíritu puro, sino lo que se puede llamar espíritu no es más que "impulso corporal modificado" (*DN* 202, 204). El dolor, motor del pensamiento negativo dialéctico, es físico, y su existencia desmiente la omnipotencia del espíritu. Así mismo la felicidad busca siempre la satisfacción sensible. La conciencia desgraciada le recuerda al espíritu cognoscente, negativamente, la dimensión somática del conocimiento (*DN* 202/203, 203/204). Si se elimina esta, se suprime simplemente la dimensión terrenal, humana del sujeto. "La elevación desmesurada del sujeto, que se basa sobre la negación de su naturalidad, corporeidad, conduce al hecho de que los objetos del conocimiento parecen disolverse en contenidos de conciencia. Pero no sólo es reprimido lo no-identico del objeto del conocimiento, sino también lo no-identico del sujeto, de modo que el sujeto se petrifica en objeto".⁶ La represión de la dimensión somática del conocimiento lleva a la autoelevación del espíritu como la única instancia del conocimiento, olvidando así que él mismo, la razón, son entidades encarnadas, atadas finitamente a la finitud del cuerpo, de la carne. Para Adorno, "el recuerdo de la naturaleza en el sujeto" (*das Eingedenken der Natur im Subjekt*), como dice en *Dialéctica de la Ilustración*, valga decir de su corporeidad, es el mejor antídoto contra toda filosofía absoluta.⁷

6 RADEMACHER, Claudia. *Op. cit.*, p. 50.

7 Viniendo de otra tradición, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty llega a tener pensamientos

2. El segundo modelo tiene que ver con el papel de la conciencia en el conocimiento. Para la teoría tradicional del conocimiento, aquella es el lugar último para construir y levantar el edificio del conocimiento, es una base segura y estable. Se parte de la conciencia y de los hechos conscientes, de la conciencia y sus datos (*Gegebenheiten*)⁸ como algo estable y último, pero una reflexión sobre la conciencia como ha sido realizada modernamente por Schopenhauer, Nietzsche y Freud que Adorno retoma, muestra que tales datos de la conciencia no son algo último y definitivo, sino que ellos forman parte de un contexto más amplio, del cual son un momento. Nuestra vida anímica no es como pensaba la gnoseología anterior actualidad pura, sino que aquí se da un juego complicado de vivencias actuales, recuerdos, olvidos y de fuerzas pulsionales dinámicas, que se invierten mayormente en el olvido, y que aquí, al interior de la vida anímica, se dan ciertas objetivaciones, que poseen cierta solidez y consistencia y de las cuales dependen los datos y experiencias actuales de la conciencia, y ésta dinámica anímica participa también en nuestra percepción y conocimiento del mundo. Repito, en nuestra vida consciente se dan cicatrices, heridas, traumas, endurecimientos que impiden, como se suponía antes en la teoría del conocimiento, que la conciencia sea pura actualidad. Si esto es así, la tesis de la prioridad de la conciencia frente al ente, que el ente es constituido por la conciencia, pierde mucho de su plausibilidad. Esta dinámica de la vida anímica impide hablar, en sentido estricto, de la unidad del yo, la tesis sacrosanta de las teorías gnoseológicas tradicionales, sino dicho con cuidado mínimo, tal unidad es frágil, quebrada, necesita ser permanentemente reconstituida y con esfuerzo. Este yo no es unitario, ni posee una fuerte y férrea identidad. Su constitución depende de un juego de fuerzas psicodinámicas, fuerzas inconscientes, dentro del cual el yo consciente no es el todo, sino como ya se dijo, un momento y, por cierto, delgado y frágil. Pero con esto no se pretende reducir el sujeto gnoseológico al psicológico, pues la validez de los juicios, esto es, su objetividad y verdad, no es algo que se pueda fundamentar psicológicamente, sino que en los juicios hay un momento de objetividad a través del lenguaje que no es reductible a fuerzas psicodinámicas. Esta reflexión psicológica sólo quiere mostrar, como ya se dijo, que la conciencia no es algo último, sino algo constituido como el objeto que pretende constituir. La racionalidad subjetiva no es un asunto individual, sino que ésta depende en

similares a los de Adorno en torno al problema del conocimiento: él también, en su libro *Fenomenología de la percepción*, critica la función constituyente atribuida al sujeto, muestra la importancia de la corporeidad para el conocimiento del mundo, critica la rígida dualidad sujeto-objeto, destaca la importancia del lenguaje. Ambos reformulan además el concepto de experiencia para mostrar que la posición del sujeto en el conocimiento esta mediada por su historia, su cultura y su lenguaje, así como la concepción de lo dado inmediatamente, entre otros. Claro que en Merleau-Ponty la dimensión somática está mejor y más ampliamente tematizada. Menciono esto pues sería posible establecer un diálogo entre ambos pensadores, que permita corregir las parcialidades y limitaciones mutuas y abrir así la perspectiva de una filosofía que de mejor cuenta de la naturalidad y finitud del ser humano en el mundo.

8 En lo que sigue parafraseo libremente a Adorno en las *Vorlesungen zur Einleitung in die Erkenntnistheorie* (*Lecciones de introducción a la teoría del conocimiento*), en especial la lección del 5 de diciembre de 1957.

su ser y validez de una racional objetiva que es una construcción social, psíquica y lingüística, y la racionalidad subjetiva obtiene validez y objetividad a través de la segunda y no al revés, pero la segunda sólo se realiza como tal a través del sujeto particular y su capacidad de autorreflexión.

Mediación del sujeto, resumiendo, quiere decir que la objetividad está presente en él en la figura de formas lingüísticas, psicológicas y conceptuales, que son a su vez producidas social e históricamente, y que por lo tanto presuponen a la sociedad como objetividad determinante suya. Mediación del objeto quiere decir que el sujeto, para conocerlo, necesita de las formas lingüísticas y conceptuales aprendidas socialmente, esto es, de las formas objetivas que lo han constituido. Podría, empero, aquí pensarse que nos movemos en círculo, que el sujeto se limita durante el conocimiento a repetir lo ya aprendido sobre el objeto. Pero aquí se olvida un elemento esencial en toda experiencia del objeto, y sin el cual es imposible para Adorno el conocimiento en sentido estricto y pleno del término: la reflexión del sujeto sobre su propio formalismo, sobre las formas en las cuales está encerrado, aprisionado, y que Adorno llama el "bloqueo" entre sujeto y objeto, y sólo esta autorreflexión permite ver más allá de dicho bloque y crear las condiciones para que el conocimiento del objeto no sea repetición de lo ya dado, sino intento de salvar la no-identidad del objeto más allá de las identificaciones que le son impuestas objetivamente. Conocimiento del objeto es, podría decirse, el esfuerzo de salvar la objetividad del objeto, su particularidad, de las identificaciones objetivas repetitivas en las cuales vive inmerso inicialmente para la conciencia el objeto. Para esto se necesita más sujeto, un sujeto capaz de autorreflexión y de rememoración de lo que en él hay de naturaleza.

Si el conocimiento tiene su pivote en la mediación, si sujeto y objeto son lo que son gracias a sus mediaciones, pero también gracias a las posibilidades que poseen, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo darle expresión, de modo que se evite la mala identificación del objeto? Para Adorno, esto se puede hacer solamente mediante constelaciones conceptuales. Cada constelación conceptual es un modelo mediante el cual se pretende hacer patente lo propio del objeto. ¿Qué es constelación? Es el término en el cual concentra Adorno sus reflexiones sobre el lenguaje. La constelación "ilumina lo específico del objeto, que le es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio. Modelo en este sentido es el comportamiento del lenguaje. Este no ofrece meramente un sistema de signos para las funciones cognitivas. Allí donde se presenta esencialmente como lenguaje, se vuelve exposición (*Darstellung*), no define sus conceptos. Su objetividad se la da el lenguaje por medio de la relación en que pone los conceptos, centrándolos alrededor de la cosa. Con ello sirve a la intención del concepto de expresar completamente lo mentado. Sólo las constelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el más (*das Mehr*) que quiere ser por más que no lo pueda". (DN 164, 165). La constelación conceptual es el único medio lingüístico con el cual cuenta la filosofía para, deshechizar, desmitologizar el concepto, su tendencia clasificatoria y totalizadora. El prejuicio del concepto consiste, como ya se dijo, en creer que éste, por sí solo, puede dar cuenta de la plenitud de la cosa particular; que el término de una cosa revela su esencia, y, como consecuencia última, como sucede en la filosofía conceptual

realista, creer que el concepto es la realidad de la cosa, que la cosa es lo que es gracias al concepto. Aquí se olvida el momento no conceptual del concepto, más precisamente, que el concepto, todos los conceptos, se refieren a algo no conceptual, fáctico, y que los conceptos son momentos de la realidad, cuya formación fue exigida por el dominio de la naturaleza. La crítica del concepto no pretende suprimirlo, sino eliminar la apariencia de su absoluta separación, de su supuesta autosuficiencia respecto de la realidad. “De la necesidad de la filosofía de operar con conceptos, no se debe sacar la virtud de su prioridad, como inversamente, de la crítica de esta virtud, sacar el verdadero sumario de la filosofía”. (DN 23, 20). La filosofía está atada al concepto, y éste al lenguaje, como el pez al agua: fuera de su medio el pez muere, y el concepto, fuera del lenguaje, se vuelve mudo. Mediante el lenguaje se libera la dialéctica del hechizo de su mismidad, del enclaustramiento en el concepto. “La reflexión del concepto sobre su propio sentido le hace superar la apariencia de ser un ser en sí como una unidad de sentido”. (DN 24, 21). Conocer por medio de la constelación, implica poner los conceptos, varios conceptos, alrededor de la cosa con el fin de abrir su interior. El concepto dice bajo qué algo está subsumido, de qué algo es un ejemplar; la constelación de conceptos, por el contrario quiere decir qué es la cosa en su particularidad. La constelación tiende potencialmente al interior de la cosa. Para hundirse en el interior de la cosa, se necesita de algo exterior, el lenguaje, que debe insistir monadológicamente frente a la cosa, para abrirla. Pero la interioridad del objeto no es una entidad misteriosa, sino el proceso que éste ha acumulado en su devenir, su “historia sedimentada”. Adorno dice: “Conocer el objeto con su constelación es saber el proceso que ha acumulado”, y esto implica conocer “su puesto histórico en relación con otros”. Sólo en constelación pueden realizar lo que el concepto impide: destacar lo específico del objeto, su esencia íntima. Lo específico del objeto es su historia, la que ha padecido y la que ha hecho y vivido con otros. Esta historia sólo puede ser descifrada por el lenguaje que es el único que permite crear constelaciones conceptuales. Aquí, en estas constelaciones, es donde hay que ubicar un concepto central de Adorno: la mimesis. Mimesis representa en Adorno el hundirse del sujeto en la cosa, su experiencia plena y sin recortes. Mimesis conceptual de la cosa, el *telos* interno del concepto, como ya lo mostró Platón, sólo es posible en el lenguaje y mediante el lenguaje. La mimesis no es una imitación esclava del objeto, sino realización, mediante el lenguaje, de una constelación conceptual en la que lo interno de la cosa, su identidad más propia, su historia acumulada y sus posibilidades, encuentren su expresión. Esto exige por parte del sujeto atención a la cosa, fantasía que respetando su lejanía se le acerque, pero no cualquier tipo de fantasía, sino, con una expresión de Benjamin, “fantasía exacta”. Ni renuncia al concepto ni renuncia a la fantasía, cuyo motor es el deseo de algo mejor, son los medios de la dialéctica negativa, cuyo único deseo es el de que sujeto y objeto puedan vivir sin angustias, libres del temor de ser aniquilados e instrumentalizados, y sólo el deseo bien deseado, como lo enseñan los cuentos infantiles, y trata de recordar la *DN*, hace de la filosofía algo más que una ocupación conceptual vacía, y sólo la autorreflexión del concepto sobre sí mismo puede impedir que la ocupación con la filosofía no se convierta en una prolífica producción de imágenes para personas reacias al esfuerzo del concepto.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- _____. *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- _____. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1973.
- _____. *Vorlesungen zur Einführung in die Erkenntnistheorie*. Frankfurt: Junius-Drucke, Raubdruck, sin fecha.

RESEÑAS

VARGAS GUILLÉN, Germán.
Fenomenología del ser y del lenguaje. Bogotá D.C.: Alejandría Libros, 2003, 382 p.

Dos ideas recorren el libro del profesor Vargas Guillén: la razón intuitiva y la intersubjetividad. Con ellas se quiere responder a la paradoja de que 'nos comunicamos y no nos comunicamos'. Su estudio, realizado desde la fenomenología, da cuenta de las largas jornadas que el autor le ha dedicado a todo lo largo de su vida académica. Éstas, a su vez, han estado marcadas por el interés, que se percibe en varios de sus trabajos, por responder a la situación del hombre latinoamericano. Volver a las categorías de ser y de lenguaje supone: repensar desde la metafísica lo que se ha significado con ser y con el giro lingüístico el lenguaje; una y otra tradición de pensamiento terminan, según el autor, por absolutizar una o la otra categoría. Con la fenomenología, ser y lenguaje aparecen como momentos de una correlación (*noesis-noema*); explicitarla es su tarea.

En este libro se muestra que al pasar de una fenomenología estática (acceso a la esencia mediante el estudio de las variaciones) a una fenomenología genética, es posible abrir mediante la interrogación el sentido originario que se constituye desde lo que ha sido hacia lo que será. El sentido es siempre para una subjetividad que lo constituye sólo en razón de las posibilidades que se le abren en su encuentro con la facticidad y los otros. Contra la crítica, que

generalmente se hace a la fenomenología de Husserl de solipsismo, éste no puede ser comprendido sino como condición esencial de la intersubjetividad. Esta es la tesis que defiende Vargas Guillén: la intersubjetividad sólo se da si hay un sujeto. Los intentos posmodernos por sólo pensar en una comunidad sin sujetos lleva a su disolución y, por consiguiente, a la pérdida de quienes constituyen sentido y abren mundos posibles de ser realizados. Pero el ser tampoco puede ser identificado con el lenguaje, pues si entendemos lenguaje como lo que se sedimenta con la significación, perdemos de vista cómo se constituye el sentido. Esta pregunta no puede ser resuelta desde el lenguaje mismo, es por esto que es decisivo abordar la intuición.

Ella no es todavía lenguaje, aparece en la vida pre-predicativa, es la manera en que en la experiencia misma percibimos y nos percibimos, aparece con la vivencia de nuestro ser encarnado con la que nos abrimos al sentido, la cual al querer ser comunicada a otro la revestimos de significación mediante el lenguaje, para que otro pueda acceder de alguna manera a su comprensión: es así que la paradoja 'nos comunicamos y no nos comunicamos' hace presencia. El paso del sentido a la significación permite que al ser éste expresado mediante el lenguaje otros lo entiendan, pero algo queda en la vivencia que no puede ser traducido en palabras, ellas expresan lo que puede ser común y puede ser compartido. A lo que ha sido sedimentado recurrimos para apalabrar nuestras vivencias y ellas acuden para llenarse con su contenido. Es por esto que preguntar por la intuición se vuelve relevante, pues sólo desde ella es posible pensar otra vez en una subjetividad como

fuerza de sentido. Ella nos habla de la forma específica en que cada uno vive su experiencia de encuentro con el mundo.

El excesivo énfasis de la filosofía contemporánea en el lenguaje hace que se dé un olvido del hombre. Volver a él adquiere importancia, no para caer en un humanismo a ultranza que lo supervalore, sino para reconocer con Husserl que el hombre sólo es en tanto hace parte de una comunidad y que en ella construye proyectos con los otros para hacer de éste un espacio cada vez más habitable. Esta es la tarea que se abre al hombre en Latinoamérica. Allí, por la específica forma en que se ha constituido su historia, la insistencia desde la fenomenología por pensar la subjetividad, la intersubjetividad, la razón intuitiva, el lenguaje, permite que no sólo sea escuchada una sola voz, sino que aquellas que han sido acalladas, silenciadas, puedan ser oídas. Es allí que una fenomenología genética puede ser puesta en marcha: preguntar por el sentido originario de lo que se abrió como posibilidad y no se constituyó, es el camino que se abre mediante la recuperación de la memoria, lo que ha quedado en el recuerdo y de lo que desde el cuerpo vibra que aún no ha sido significado y por lo tanto pronunciado.

El libro se encuentra dividido en ocho estudios. El estudio I, **Ser y conocer**, se aborda desde algunos de los problemas con los que se ha enfrentado la tradición al pensar en cada uno de ellos y la manera en que la fenomenología de Husserl los entiende en correlación. Es por esto que son abordados temas como la subjetividad, el lenguaje, la conciencia individual, el ser personal, la intersubjetividad y la intuición.

El estudio II permite comprender cómo la historia es posible de ser pensada cuando se pasa de una fenomenología estática a una genética, en tanto estructura del mundo de la vida. El lenguaje es sedimentación de la experiencia y el interrogar es método que permite acceder a la descripción del sentido desde el cual no sólo se constituyen las llamadas personalidades de orden superior (familia, barrio, universidad, nación, etc.), sino que gracias a ellas se constituye el ser personal.

En el estudio III, **Intuición, lenguaje e intencionalidad**, el autor se propone mostrar que uno de los fundamentos de la experiencia lingüística es la vida subjetiva y con ello la intuición. Se defiende la tesis de que "La filosofía de la conciencia es y requiere del solipsismo trascendental. Más aún, señalamos que sin él no es posible comprender ni el juego lingüístico, ni los niveles de acción comunitaria y comunicativa que se posibilitan por los juegos lingüísticos" (p. 159). Este estudio es central, pues en él se precisa, contra el ataque de solipsismo a la fenomenología, la necesidad de establecer que gracias a la tematización que Husserl realiza del solipsismo trascendental se entiende la constitución de la intersubjetividad y con ella la subjetividad. Conciencia, intencionalidad, síntesis pasiva, lenguaje, síntesis activa, comunicación, permiten describir tal constitución.

En el estudio IV, **Juegos de lenguaje y mundo de la vida**, se propone un diálogo entre fenomenología y analítica, con el fin de mostrar desde estas dos perspectivas lo que significa hablar de vida subjetiva y de vida del lenguaje. La presentación de tal diálogo permite delimitar los contornos de cada una, pero asimismo ahondar en la

comprensión del tema al que se enfrenta este libro.

Estudio V, Las críticas husserlianas a la Modernidad. Falta a la Modernidad, según Husserl, explicitar la manera cómo la subjetividad actúa y puede ser fuente de múltiples interpretaciones. El trabajo que se realiza sobre varios de los filósofos de la Modernidad (Descartes, Hume, Kant) constata que éstos apuntaban al descubrimiento de la intersubjetividad y de la temporalidad, se muestran sus aciertos, pero a su vez sus extravíos. Con el hallazgo de Husserl del 'mundo de la vida como terreno universal de creencia' (p.243), no se trata ya, como en la tradición, de un enfrentamiento sujeto/objeto sino de una correlación, no se trata tampoco de la razón sola sino de una razón comunitaria que busca ser racional. En últimas, es la construcción de una ética que incluye al otro: "el yo sólo se puede realizar, pues, en la vida comunitaria y la comunidad es a su vez el "lugar" de confluencia de los yoes que juegan múltiples aspiraciones con las que se da sentido al devenir de cada sí mismo y de la historia" (p. 246).

En estudio VI, **La neonarrativa: descentramiento del sujeto**, el autor inicia un diálogo crítico con el pensamiento de Paul Ricoeur; aparece la distinción entre fenomenología lingüística (Paul Ricoeur) y fenomenología intencional, lo cual permite establecer que si una supone a la otra (lenguaje-intención) es necesario ir desde la sedimentación del lenguaje en la significación a la intencionalidad. Esto lleva a plantear la necesidad de una fenomenología del cuerpo, pues no sólo nos expresamos mediante palabras. La neonarrativa aparece como una opción que debe ser considerada,

neonarrar, es "asumir la experiencia de mundo tal y como se da en la intención primera del cuerpo experimentando el mundo" (p. 266).

Estudio VII, Fenomenología e historia de las ideas. Vargas Guillén propone la siguiente hipótesis: "en el entorno del latinoamericano hacen presencia la intencionalidad occidental, variada por la estructura de la intencionalidad y la tradición del encuentro pluriétnico"; ésta se abre como posibilidad de interrogación desde la fenomenología genética y la fenomenología del cuerpo, lo que permitiría asumir la tarea de "describir cómo hay unas intencionalidades por llegar a ser, que vibran en la corporeidad americana, es la intencionalidad de ser reconocidos, todos y cada uno, los americanos como seres humanos que pueden optar libremente el sentido de su vida, el significado de su existencia, el valor de la experiencia, la autonomía de sus actos" (p. 276-277).

Estudio VIII, El hombre en perspectiva. Se propone finalmente una variante al problema del humanismo, con la voz del poeta cubano Lezama Lima, se hace un llamado a la acción comprometida con nuestros pensamientos e ideales, con ello se vuelve a insistir que no hay sujeto sin comunidad, es así que se abren las posibilidades de ser y existir auténticamente y con ello una ética "producto de una fundamentación metafísica en la cual se establezca cómo se está expresando el ser de la facticidad en el ser de la humanidad y el ser de la humanidad en la facticidad. Tal fundamento, en tanto diga relación a la forma como el hombre puede respetar el ser de las cosas y el propio, potenciando en la relación la mutua expresión de ambos, será entonces, una ética" (p. 312).

Al final del libro se encuentran tres excursos dedicados a comentar el ensayo *Derecho a la vida* de Daniel Herrera Restrepo, el libro *Primado de la razón práctica* de Adolfo León Gómez y finalmente establecer una proximidad de búsqueda entre la filosofía analítica y la fenomenología desde *El yo en la fenomenología de Husserl* de Daniel Herrera Restrepo y *Filosofía analítica y lenguaje cotidiano* de Adolfo León Gómez.

Estos excursos dan testimonio del reconocimiento que Vargas Guillén hace a quien es su maestro de tanto años Daniel Herrera Restrepo, con quien mantiene un diálogo permanente a lo largo de todo su libro. En éste se hace también presente, obviamente además de los textos clásicos de la filosofía, la lectura permanente que durante varios años ha realizado el autor de pensadores colombianos y latinoamericanos, Danilo Cruz Vélez, Guillermo Hoyos Vásquez, Julia Valentina Iribarne, Reyes Mate, Antonio Zirión Quijano.

Considero que con este libro, Germán Vargas Guillén logra dar a la razón intuitiva, a la subjetividad y a la intersubjetividad un lugar relevante en los estudios sobre la fenomenología de Husserl, pero no sólo con el fin de lograr una mejor comprensión de estos asuntos, sino para mostrar una ruta de investigación en Latinoamérica, sobre la cual ya se han dado importantes avances en este mismo texto.

Luz Gloria Cárdenas Mejía
Universidad de Antioquia

HERRERA RESTREPO, Daniel. *José Félix de Restrepo 1760-1832. Nuestro filósofo ilustrado.* Cali: Programa editorial de la Universidad del Valle, 2003.

Este libro constituye una contribución más de Daniel Herrera Restrepo al estudio de la memoria histórica de la filosofía en Colombia. A este asunto ha consagrado gran parte de sus esfuerzos desde hace unos treinta años cuando fundó, en compañía de otros colegas, la Sociedad Colombiana de Filosofía. Junto con Joaquín Zabalza Iriarte se embarcó, unos años más tarde, en el proyecto de fundar una Biblioteca Colombiana de Filosofía, que ha publicado 18 volúmenes hasta el presente. El último de esos volúmenes, recién aparecido el año pasado es la edición de las *Obras completas* de José Félix de Restrepo, compilada por Rafael Antonio Pinzón Garzón y con notas y contextualizaciones de Daniel Herrera Restrepo.

La historia de la filosofía en Colombia es una parte de la historia de nuestra cultura y de la constitución de nuestra identidad cultural. En su ensayo *La filosofía colonial de los siglos XVII y XVIII: ¿Nuestra tardía Edad Media?*, Joaquín Zabalza¹ se dedica a estudiar el sentido de la expresión "tardía Edad Media" con la cual la historiografía liberal de la segunda mitad del siglo XIX

1 *La filosofía del medioevo. VII Coloquio de la Sociedad Colombiana de Filosofía.* Biblioteca Colombiana de Filosofía. Vol. 10. Bogotá: Universidad de Santo Tomás, 1987.

Al final del libro se encuentran tres excursos dedicados a comentar el ensayo *Derecho a la vida* de Daniel Herrera Restrepo, el libro *Primado de la razón práctica* de Adolfo León Gómez y finalmente establecer una proximidad de búsqueda entre la filosofía analítica y la fenomenología desde *El yo en la fenomenología de Husserl* de Daniel Herrera Restrepo y *Filosofía analítica y lenguaje cotidiano* de Adolfo León Gómez.

Estos excursos dan testimonio del reconocimiento que Vargas Guillén hace a quien es su maestro de tanto años Daniel Herrera Restrepo, con quien mantiene un diálogo permanente a lo largo de todo su libro. En éste se hace también presente, obviamente además de los textos clásicos de la filosofía, la lectura permanente que durante varios años ha realizado el autor de pensadores colombianos y latinoamericanos, Danilo Cruz Vélez, Guillermo Hoyos Vásquez, Julia Valentina Iribarne, Reyes Mate, Antonio Zirión Quijano.

Considero que con este libro, Germán Vargas Guillén logra dar a la razón intuitiva, a la subjetividad y a la intersubjetividad un lugar relevante en los estudios sobre la fenomenología de Husserl, pero no sólo con el fin de lograr una mejor comprensión de estos asuntos, sino para mostrar una ruta de investigación en Latinoamérica, sobre la cual ya se han dado importantes avances en este mismo texto.

Luz Gloria Cárdenas Mejía
Universidad de Antioquia

HERRERA RESTREPO, Daniel. *José Félix de Restrepo 1760-1832. Nuestro filósofo ilustrado.* Cali: Programa editorial de la Universidad del Valle, 2003.

Este libro constituye una contribución más de Daniel Herrera Restrepo al estudio de la memoria histórica de la filosofía en Colombia. A este asunto ha consagrado gran parte de sus esfuerzos desde hace unos treinta años cuando fundó, en compañía de otros colegas, la Sociedad Colombiana de Filosofía. Junto con Joaquín Zabalza Iriarte se embarcó, unos años más tarde, en el proyecto de fundar una Biblioteca Colombiana de Filosofía, que ha publicado 18 volúmenes hasta el presente. El último de esos volúmenes, recién aparecido el año pasado es la edición de las *Obras completas* de José Félix de Restrepo, compilada por Rafael Antonio Pinzón Garzón y con notas y contextualizaciones de Daniel Herrera Restrepo.

La historia de la filosofía en Colombia es una parte de la historia de nuestra cultura y de la constitución de nuestra identidad cultural. En su ensayo *La filosofía colonial de los siglos XVII y XVIII: ¿Nuestra tardía Edad Media?*, Joaquín Zabalza¹ se dedica a estudiar el sentido de la expresión "tardía Edad Media" con la cual la historiografía liberal de la segunda mitad del siglo XIX

1 *La filosofía del medioevo. VII Coloquio de la Sociedad Colombiana de Filosofía.* Biblioteca Colombiana de Filosofía. Vol. 10. Bogotá: Universidad de Santo Tomás, 1987.

denominó el orden colonial. Zabalza considera que esa expresión no es del todo equivocada. El autor analiza tres aspectos de esta denominación: la Edad Media; la segunda escolástica española, nos dice Zabalza es más próxima a nosotros e influyó de una manera más clara sobre nuestra llamada Edad Media o filosofía colonial, tal como se dio en España en los siglos XVI y XVII, cuyo horizonte había cambiado a raíz del descubrimiento y la conquista del nuevo mundo. En este período sobresalieron Francisco de Vitoria y Francisco Suárez. El orden colonial de la América española tenía características internas que recordaban la Edad Media y la segunda escolástica española. Tal como en la Edad Media, la educación seguía en manos de la iglesia. Fueron las órdenes religiosas las que abrieron las primeras escuelas de gramática y las que fundaron las universidades. El panorama de las prácticas filosóficas en las instituciones educativas coloniales dependía de las características del imperio español y de sus necesidades fundamentales en las colonias, es decir, la actividad misionera, la unidad de fe, la unidad política y administrativa con la distante metrópoli.²

Así pues, la filosofía, vio la luz en la Nueva Granada en claustros regentados por comunidades religiosas. Eso marcó su desarrollo en los primeros siglos de su enseñanza en nuestra tierra. Se enseñaba,

2 JARAMILLO URIBE, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Editorial Temis, 1964. Citado por Daniel Herrera: "las prácticas nobiliarias de mesa ancha, de gusto ostensible y hospitalidad; la imprevisión del futuro, el desdén por el trabajo lucrativo, por las profesiones técnicas burguesas o capitalistas, impregnaron el alma española", p. 17.

se aprendía y se discutía desde los parámetros de la escolástica.

En la segunda mitad del siglo XVIII, las ideas de la Ilustración llegaron a Nueva Granada, por todos los caminos legales e ilegales. En su primera fase la Ilustración fue un movimiento reformista orientado a cambiar las viejas estructuras pedagógicas, económicas y políticas de España y su imperio en relación con las naciones más avanzadas de Europa. Podemos señalar como características de la Ilustración neogranadina:

- La lucha contra el abuso de las argumentaciones silogísticas.

- El pronunciamiento contra la enseñanza del latín y la propuesta de recuperación del idioma español.

- La manifestación contra el argumento de autoridad en lo que respecta al conocimiento de la naturaleza, y por el contrario, la propuesta de que se privilegie la razón y la experiencia como fuentes del conocimiento.

- La fe en las ciencias, sobre todo en las que llamaban "útiles", y la confianza de que las aplicaciones de esas ciencias serían la base del progreso humano y de la sociedad.

- El deslinde de campos entre el saber científico y la conciencia religiosa, privilegiando para el primero la razón y la experimentación y conservando para el segundo la primacía de la fe.

- El despertar de la conciencia de nacionalidad.

Suele asociarse el comienzo de la Ilustración en Nueva Granada al papel

desempeñado por el médico español José Celestino. No nos detendremos en este espacio. Sólo nos interesa indicar que fue maestro de José Félix de Restrepo, y que cuando los consideramos desde la distancia que nos da el tiempo transcurrido, podemos considerarlos como sembradores de semillas de pensamiento autónomo. Restrepo fue discípulo de Mutis en el Colegio del Rosario. De Mutis aprendió la concepción analítica de la razón y la reserva respecto a los sistemas cerrados y comprendió el alcance de la nueva ciencia en el dominio de la naturaleza y la transformación de la sociedad.

Daniel Herrera sostiene que fue Restrepo quien escribió los primeros textos de filosofía en nuestra tierra, textos concebidos fundamentalmente para apoyar la enseñanza. Aún a riesgo de equivocarme sostengo que Restrepo es tanto más recordado cuanto sus discípulos desempeñaron un papel meritorio en la apropiación y desarrollo de las ciencias de nuestro entorno y en el proceso de independencia. Para la mayoría de los colombianos son conocidos los nombres de Francisco José de Caldas, Camilo Torres y sus hermanos Ignacio y Jerónimo, Francisco Antonio Zea, Joaquín Caicedo y Cuero, Miguel Pombo, José María Cabal, Miguel Cabal. Todos ellos fueron discípulos de Restrepo. Quizá haya sido Caldas quien le hizo el homenaje más explícito, en la carta de presentación que le dirigió a Mutis en 1801:³ "Por fortuna me tocó un catedrático ilustrado (es decir, José Félix de Restrepo) que detestaba esa jerga escolástica que ha

corrompido los más bellos entendimientos; me apliqué bajo su dirección al estudio de la aritmética, geometría, trigonometría, álgebra y física experimental, porque nuestro curso de filosofía fue verdaderamente un curso de física y matemáticas (...) Me entregué a cultivar los elementos que había recibido en el curso de filosofía. Conoci que éstas no eran sino las semillas de la ciencia".

Dos rasgos distintivos de Restrepo aparecen una y otra vez en la caracterización que hace Daniel Herrera de él: su condición de maestro y su eclecticismo. Restrepo, discípulo de Mutis, tuvo la suerte de desarrollar su tarea sin el peso que había representado para el gaditano el hecho de haber sido considerado el "oráculo del reino". Motivo de satisfacción, pero también de compromiso. Mutis se enorgullecía de haber contribuido a despejar las tinieblas de las mentes de los jóvenes neogranadinos. Daniel Herrera señala que José Félix de Restrepo, después de Mutis, desempeñó un importante papel en la naturalización, secularización y socialización de la ciencia y de la filosofía en nuestro contexto cultural. Continuó con la introducción del pensamiento de la Modernidad, que Mutis había iniciado y luchó por un cambio radical en los estudios mediante la introducción de la nueva ciencia y la nueva filosofía. En esta tarea contó con el respaldo del Virrey y de Moreno y Escandón.

Seis años después de la expulsión de los jesuitas, Moreno y Escandón presentó su plan en pro de la fundación de una universidad pública y de una reorientación de los estudios, de acuerdo a los ideales de la Ilustración. Moreno y Escandón, criollo, Maestro en Filosofía y Doctor en Jurisprudencia de la Academia

3 CALDAS, Francisco José. *Cartas de Caldas*. Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1978.

Javeriana, profesor a los 2 años, fue enviado en 1764 a España por los jesuitas para negociar asuntos concernientes con la Javeriana. Al cabo de los años regresó como Fiscal.

Los principios de su *Método provisional e interino de los estudios que han de observar los colegios de Santa fe* eran: (a) la enseñanza es un deber del Estado; (b) es necesario introducir la enseñanza de las ciencias útiles; (c) el objetivo de la educación es formar a los ciudadanos como agentes de la historia. Lo verdaderamente nuevo fue la sustitución del método escolástico por el orden de las razones; el rechazo del argumento de autoridad y del silogismo, como fuentes del conocimiento; el entrenamiento de la razón, la experiencia y la observación.

El proyecto de universidad pública chocó con el poder de la iglesia, entre otras cosas porque buscaba la introducción de Wolf, la física de Newton y el tratado de filosofía de Fortunato Brescia (franciscano, enemigo de la escolástica y cultivador de las ciencias exactas). Pequeños cambios, con la adopción del texto de matemáticas de Wolf en el Colegio de San Bartolomé, pueden ser tomados como un triunfo en el contexto.

Hoy es difícil determinar si en nuestra tierra se abusó más de la escolástica que en otras tierras; o si el cansancio que los neogranadinos expresaron respecto a ella era signo del cansancio de todos los ilustrados respecto a una tradición con la que quisieron romper de manera radical.

El autor del libro que estamos analizando dedica el capítulo III al análisis de la praxis y la teoría educativa de Restrepo. Los rasgos que las distinguen son: 1. Su

lucha por la secularización y socialización de la enseñanza. 2. Su oposición al dictado en clase; a cambio propuso la elección de un autor que sirviera como guía, pero no debía tomarse dogmáticamente como autoridad.

Secularización pero no espíritu antirreligioso, sino lucha por hacer respetar el imperio de la razón y la experiencia en el campo del saber y el derecho de los seglares de examinar a sus propios discípulos. De acuerdo con Herrera, Restrepo no renunció a sus creencias religiosas; compartió el espíritu de Wolf, Newton y Mutis, de concebir el conocimiento científico de la naturaleza como un camino para acercarse a Dios, quien realizó la creación de acuerdo a leyes matemáticas. No obstante, las verdades religiosas no debían ser sometidas a la especulación dialéctica ni a las sutilezas de la lógica. Los campos de la razón y de la fe debían mantenerse separados.

Restrepo procuró usar un método socrático en su enseñanza. Introdujo el español tanto en la enseñanza como en los textos, considerándolo como un requisito indispensable en la sacralización del saber.

En cuanto al eclecticismo característico de José Félix de Restrepo, Daniel Herrera concluye que lo más importante de su trabajo fue su propósito de lograr una revolución en la enseñanza, que propiciara la apropiación de la ciencia moderna en Nueva Granada. Fue más un receptor y un divulgador de ideas que un creador de las mismas. Más que un pensador original fue alguien que logró realizar una síntesis de las ideas filosóficas y científicas más importantes de su época. Su guía para la realización de esas síntesis fue adoptar como criterios guía la razón y la experiencia,

tal como lo hubiera hecho cualquier otro ilustrado. El eclecticismo fue la expresión del rechazo a los sistemas cerrados, al dogmatismo y al espíritu de partido. Restrepo no fue discípulo de ningún filósofo en particular, nos dice Herrera, y para ello se apoya en las declaraciones del mismo Restrepo contenidas en su *Oración de 1979*: "La filosofía que emprendemos no es cartesiana, aristotélica, ni newtoniana. Nosotros no nos postraremos de rodillas para venerar como oráculos los caprichos de algún filósofo. La razón y no la autoridad, tendrá derecho a decidir nuestras disputas".

¿Cuál fue la contribución de Restrepo a la historia de las ideas filosóficas en Colombia? Haber publicado las primeras obras filosóficas en español que se conocieron en toda Latinoamérica: *Lecciones de lógica* (1823), *Lecciones de física experimental* (1825) y *Lecciones de metafísica*.

Daniel Herrera nos dice que "para Restrepo la filosofía es un medio de autodomínio y de autovaloración para el logro de la madurez personal, cultural, política y social" (p. 59).

Lecciones de lógica: una lógica no ergotista

Restrepo consideraba que el verdadero paradigma de un pensar lógico, coherente y riguroso eran las matemáticas; no obstante, tuvo que enseñar lógica, debido a las exigencias de los planes de estudio vigentes en ese entonces. Pensaba que la lógica debía enseñarse a continuación de las matemáticas.

La *Lógica o arte de pensar* de Port Royal fue la fuente de inspiración de las *Lecciones de lógica* de Restrepo, texto sintético concebido para servir de guía a los estudiantes. La lógica de Port Royal es rica en análisis, todos ellos orientados a esclarecer las formas lógicas fundamentales que rigen la mente humana. Esta lógica presta atención preferencial al juicio y muestra un espíritu cartesiano, especialmente en la exposición del método.

Daniel Herrera discute interpretaciones previas que se han hecho del texto de Restrepo, relacionándolo con Aristóteles, Descartes, Arnauld y Malebranche. Sostiene que Port Royal, en quien Restrepo se basa, había dejado de considerar a Aristóteles como autoridad y que lo más importante de la lógica es el conjunto de reflexiones que los hombres hacen sobre las cuatro operaciones: concebir, juzgar, raciocinar y ordenar. Herrera no está de acuerdo con Jaime Jaramillo Uribe quien, apoyándose en el testimonio de Juan Francisco Ortiz, alumno de Restrepo, sostiene que este maestro utilizó el texto *Elementos de mathesis univesal* de Wolf para la enseñanza de la lógica.

De Wolf, Restrepo aprendió el rigor matemático para pensar y para exponer sus ideas y aprendió que las matemáticas son indispensables para el trabajo científico. Concibe las matemáticas como el paradigma de la lógica. Restrepo consideraba que era necesario enseñar la lógica de una manera diferente a la tradicional.

"La experiencia enseña que de mil jóvenes que aprenden lógica, no hay diez que sepan algo de ella seis meses después de haber terminado el curso. Parece que la

causa de este olvido y de esta negligencia tan común está en que las materias de que trata la lógica, además de ser tan abstractas y tan alejadas del uso, son enseñadas a través de ejemplos poco atrayentes, de los cuales nunca se habla. De esta manera el espíritu que sólo con esfuerzo hace el estudio, no encuentra nada que lo retenga a él y fácilmente pierde las ideas recibidas en él, ya que ellas jamás son vividas en la vida diaria”.

Restrepo concebía la lógica como arte del buen pensar. En el capítulo que dedica al juicio y a la proposición, se extiende en la presentación de reglas que se deben tener en cuenta tanto en relación con la creencia de las cosas que dependen de la autoridad como en relación con la crítica de textos. “Ofrece reglas de crítica histórica para discernir las obras genuinas de los autores de las espurias y para entender sus escritos”. Recomienda atender al sistema y principios de cualquier autor que se quiere estudiar, y no tomar sus palabras de forma desnuda. También se ocupa del raciocinio y del método. Entiende el método como “acto de nuestra mente que dirige los pensamientos con un orden acomodado para hallar y enseñar la verdad”. Pasos que deben darse en la búsqueda y enseñanza de la verdad. En el primer caso, usar el método analítico; en el segundo, el sintético. Restrepo considera que las fuentes del conocimiento son razón, experiencia y autoridad. La razón es el camino para convertirse en dueño de sí mismo y del universo; para ello es necesario dejar de lado los prejuicios y con ánimo libre enfrentarse a los problemas y a las soluciones dadas a ellos. Los sentidos, en tanto don divino, no pueden ser tan imperfectos como para engañarnos siempre, como llegó a pensarlo Descartes.

***Lecciones de física experimental:* las ciencias naturales como filosofía natural**

Este texto fue el primero de filosofía natural publicado en América española y sirvió como texto único en nuestro país hasta mediados del siglo XIX. Contiene Física, Geografía, Astronomía, Fisiología y Química. La primera parte se ocupa de Física; la segunda está dedicada a la Geografía, la Astronomía y el Sistema del universo (Wolf y Cassini); la tercera, al estudio del cuerpo animado.

Restrepo se apoya en el abad francés Jean Antoine Nollet (1700-1770). Pero no es una mera síntesis como algunos han querido señalarlo. Restrepo cita, también, las *Lecciones de física* de Sigaud de la Fond y *Microscopio o la inteligencia de todo el mundo* de Baker. Nollet lo sirve de maestro, pero en sus *Lecciones*, Restrepo presenta otros autores que publicaron después de Nollet: Newton, Musschenbroeck, Boeharve, Gravesande (experimentalistas holandeses difusores del pensamiento de Newton), Huygens, Reaumur, Wolf, entre otros.

Aunque el texto no posea originalidad, fue un medio importante para domiciliar las ciencias en América, para enseñar el paso de las ciencias cualitativas a las ciencias cuantitativas. Durante la Colonia los estudiantes neogranadinos memorizaban la física especulativa de Aristóteles. Para los ilustrados, la ciencia debía ser un discurso crítico y progresivo, apoyado en la experiencia; se pensaba que el mundo era tanto más susceptible de matematización cuanto más se pareciera a una máquina.

Lecciones de Metafísica. La metafísica como ciencia de lo suprasensible

Permanecieron inéditas en la Biblioteca Nacional hasta cuando Rafael Montoya y Montoya publicó un volumen con el título de *Obras completas de José Félix de Restrepo*. No obstante en esa publicación sólo se reconocieron la *Lógica* y una parte de las *Lecciones de física*. Este texto no fue escrito personalmente por Restrepo sino por Rafael M. Vásquez, uno de sus discípulos en el Colegio Mayor de San Bartolomé en 1822, el texto se compone de cuatro lecciones: **Ontología, Teología natural, Psicología del alma racional, Mutuo comercio entre alma y cuerpo**. En el texto pueden reconocerse fuentes variadas: Descartes, Bossuet, Malebranche y Fenelon, Polignac (inspira la Teología natural), Cicerón, Platón y Sócrates. En el tratamiento del problema de Dios en el del alma prima una mentalidad agustiniana y San Agustín mismo es citado.

Llegados a este punto no nos queda sino invitarlos a conocer el libro del profesor Herrera y aquel otro que le sirve de referencia, las *Obras completas* de José Félix de Restrepo.

Luz Marina Duque M.
Universidad del Valle