

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

[Programa de Doctorado de Filosofía]



La praxis emancipatoria de la obra de arte en el pensamiento de Theodor W. Adorno

[Tesis Doctoral]

Antonio Flores Ledesma

Director

José Antonio Pérez Tapias

Granada 2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Antonio Flores Ledesma
ISBN: 978-84-1306-462-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/60110>

Para engañar al mundo, toma del mundo la apariencia,
pon una bienvenida en tu mirada y en tus manos y lengua;
procúrate el inocente aspecto de la flor, pero sé tú la víbora que oculta.

Lady Macbeth, *Macbeth*, Acto I, Escena 5

Sólo a una humanidad apaciguada se le extinguiría el arte.

Adorno

La esperanza nos ha sido dada sólo por los que no la tienen.

Walter Benjamin

You want it darker

we kill the flame

Leonar Cohen

Que de toda nuestra obra

una parte se salve.

Que merezca la pena

el raciocinio.

Gata Cattana

Tabla de contenidos

I Manifiesto	5
II Inintencionalidad: el arte.	
1. Eterno regreso a Marx.	15
2. <i>Tour de force</i> .	19
3. Un arte difícil para una sociedad difícil.	53
4. <i>Engagement</i> .	77
III (In)Intencionalidad: la ideología, la historia.	
5. El aherrojamiento intencional del arte.	119
6. Ideología.	124
7. Historia.	157
8. Modelos.	194
IV Intencionalidad: Crítica y emancipación.	
9. Estado de la cuestión.	215
10. Crítica.	227
11. Emancipación.	278
V Discusión	
12. Con el texto.	315
13. Con los vivos y los muertos.	320
Bibliografía.	325
Índice analítico.	335

I. Manifiesto¹.

*El texto que la filosofía ha de leer es incompleto,
contradictorio y fragmentario.*

Adorno

«El infierno es la ausencia de Dios». Así se titula uno de los relatos de la colección *La historia de tu vida* de Ted Chiang (2015). Éste describe un mundo en el que Dios *efectivamente* existe, y las personas que creen sinceramente son salvadas y aupadas al cielo donde son plenas mientras que los incrédulos van al infierno donde simplemente vagan anhedónicos por toda la eternidad. El protagonista es un descreído que hace todo lo posible por creer *para salvarse*, y cuando lo consigue Dios le *castiga* enviándole al infierno. El infierno se convierte literalmente en la ausencia de Dios cuando el protagonista, devenido creyente *verdadero* por elección y puro esfuerzo, es arrojado al único lugar donde *no hay posibilidad* de Dios. Esto parece una condena —y, en un sentido literal, lo es—, pero la arbitrariedad de Dios en un mundo donde parece todo predeterminado de antemano por la creencia misma, el hecho de elegir voluntariamente «la verdad» para acabar donde ésta no tiene sentido dota de valor al acto. Es la electividad de la verdad la que le da fuerza, la que la hace significativa. Si la verdad estuviera dicha de una vez por todas desde hace siglos, el presente se encontraría en la misma tesitura escolástica sobre el libre albedrío: ¿qué sentido tiene ser libre si sólo hay una verdad? El valor está en la elección. En la Europa medieval sólo había una verdad, «la Verdad» del cristianismo en sus diversas modalidades *canónicas*. El resto era herejía, es decir, disensión en el vacío, un desamparo de la verdad. Pero en la caída de la Verdad en el proceso de la Modernidad, donde las vías de la verdad se dividen en la búsqueda de fundamento, elegir una u otra es

1 «manifiesto, ta» [Del lat. Manifestus]:

1. adj. Descubierta, patente, claro.
2. m. Escrito en que se hace pública declaración de doctrinas, propósitos o programas.
3. m. Declaración de las mercancías que se transportan, a efectos aduaneros o administrativos.

donde radica el sentido, pues la verdad es existencial en tanto que es la libertad de elegir la que le otorga valor. Y como no hay Dios que fiscalice la creencia, el garante último es el acto de la propia persona.

«La verdad se elige» es una afirmación falsa desde el momento en que no tiene en cuenta que toda elección está condicionada materialmente. En todo caso hay que tratarla como una afirmación *trágica*: se elige *a pesar de* las condiciones materiales. Frank Ruda, en un ensayo sobre la actualidad del comunismo, comenta el gesto cartesiano de la libertad como el acto de *elegir una opción*, no en la oportunidad de elegir entre varias opciones: «por tanto, la libertad solo es real, solo se realiza, en una decisión, no en la existencia abstracta de dos posibilidades entre las que elegir, en la que podríamos permanecer eternamente» (2014: 194). El veto impuesto por las condiciones materiales a la capacidad de elección no obsta el acto consciente de elegir la opción vivida como propia. Ese es el apartado trágico de la verdad electiva: consciencia y *amor fati* del «a pesar de todo». Aquello que se elige como verdad se articula por el mero acto de elegir en su condición trágica como verdad «universal», no en un sentido eterno e inamovible, sino como directriz que busca otro modo de ser en medio del condicionamiento material que obliga a elegir y a actuar como si su elección valiera para todos en cualquier caso. Es así como se expresa Slavoj Žižek en *Repetir Lenin* (2004), para quien, como para el propio Lenin, la verdad universal y el «partidismo» no son excluyentes. Partidismo en el sentido de *tomar partido*, de hacer de la elección compromiso e iniciativa: «La verdad UNIVERSAL de una situación concreta sólo se puede articular desde una postura por completa PARTIDISTA: la verdad es, por definición, unilateral» (Žižek, 2004: 22). La verdad universal como derecho de lo concreto, en reconocimiento de la imposibilidad de la identificación del todo consigo mismo. Lo de fuera no puede ser universal por el inherente obstáculo que representa el tiempo, la materia, el espacio, etc., para dicha identificación. No hay un mínimo de realidad *objetiva* que sea en todo tiempo y espacio verdad universal debido a la desnuda contingencia de la vida y el pensamiento. Por eso se busca la verdad universal

como partidismo de lo concreto que quiere ser universal. Ahí es donde radica el valor de la electibilidad de la verdad, como forma de la libertad: «la libertad es la contingencia de crear un mundo de una manera o de otra» (Ruda, 2014: 194).

Si el infierno es la ausencia de Dios para el que elige conscientemente a Dios, el infierno es la libertad (de elegir), mientras que el cielo es la soporífera y opresiva uniformidad ideológica. El capitalismo pretende ser ese cielo. Esto genera un espacio aparentemente ralo, donde la libertad es una condena y la verdad la tarea de Sísifo. Lo que se sigue de esta reflexión es que la verdad electiva requiere de consistencia. Si la verdad se elige, y lo universal atañe a lo concreto, las aspiraciones de completitud y totalidad quedan baldías. No es posible que haya sistema si la verdad universal emerge de la contingencia de lo concreto. Frente a la coherencia sistemática una forma de consistencia material y argumentativa. La filosofía está llena de trampas. La filosofía basa su fuerza en la argumentación, pero a veces se confunde la forma en la que argumenta la ciencia y su lógica con la forma en que argumenta la filosofía. La preeminencia de la ciencia ha obligado al imaginario colectivo a pensar que la filosofía argumenta o *tiene que* argumentar igual. Dada la mala relación entre el ejemplo científico y la argumentación filosófica, nunca está de más reincidir en el error. En román paladino, la «absorción» es el fenómeno por el que un líquido o un gas es retenido *en el interior* de otro elemento, con lo que pasa a formar parte del mismo volumen. La esponja que absorbe agua y la retiene en su interior. Frente a esto, la «adsorción» es cuando la retención se produce en la superficie, no en el volumen, y lo retenido no pasa a formar parte del cuerpo «adsorbente». Los elementos se mantienen heterogéneos, mientras que en la absorción se da una aparente homogeneidad. Esta es la diferencia entre la verdad total y omniabarcante del cielo pleno de la verdad de la libertad electiva del infierno, culpable y rota. (Y el cielo del capitalismo lo absorbe todo).

La verdad divina —absoluta, ideológica—, *absorbe*, integra en su interior todo lo que puede abarcar y lo indiferencia de su matriz, de su cuerpo. La verdad elegida —infernala, crítica —, compone la realidad atrayendo y agrupando elementos que se mantienen heterogéneos en su particularidad concreta. Sin embargo, en medio del crisol decisorio, el acto que lleva a la verdad electiva no dice nada del contenido de esa verdad, del valor concreto que la relacione con un tipo de práctica. Es problemático —más aún distinguiendo acriticamente entre una verdad celeste y una infernal— porque su caracterización parece suponer una oposición entre tiranía y libertad que puede llegar a manipular el acto mismo de la elección (se puede elegir ser reaccionario). La cualidad *crítica* de una verdad adsorbente no es garantía de *actualidad* crítica: el marco justificador de la verdad partidista corre el riesgo de extorsionar unas relaciones que si bien son no coactivas en la no integración de los elementos diversos, el acto de *retención* supone, al menos, un *orden*, una disposición estructurable desde fuera. La salvación de lo concreto heterogéneo en la verdad infernal se ve amenazada por el pensamiento que a la postre, aunque no pretenda tiranizar lo concreto, *necesita* jerarquizar para pensar discursivamente.

Muchos han sido los intentos de conseguir hacer mella en esta lucha contra la abstracción hipnotizante de la verdad celeste. Desde el ámbito marxista, el de Theodor W. Adorno es el incansable esfuerzo de que lo concreto se exprese en su independencia y no subsunción a elementos manipulatorios, en un constante ejercicio de crítica desde lo que llamaba «lógica del desmoronamiento» —más tarde «dialéctica negativa»—. Ninguna cosa es lo que una verdad celeste querría que fuese, pero se obceca en forzar la homogeneidad y ahogar lo concreto. Adorno toma esta imposibilidad y hace de ella fulcro para el mantenimiento de esa verdad de lo concreto. El pensamiento adorniano, desde esa lógica del desmoronamiento o dialéctica negativa, hace de la filosofía un ejercicio de «desorción»: separar de su retención cada elemento para entender sus relaciones y analizar diversas configuraciones. La filosofía se vuelve consciencia de la crítica perteneciente a la verdad elegida en autonomía, que desde su partidismo se articula como acto político radical —

contra la tiranía, contra la opresión—. Tal vez sea un sustento pobre, que no asegura nada en el *aquí y ahora*, pero es casi lo único asible en un contexto global de incertidumbre, riesgo y falsedad —«el todo es lo no verdadero»—. Aquello concreto, pequeño, *elegible*, es lo queda; y aún así siempre bajo el peligro de ser *absorbido* en pretensiones de mayores órdenes y establecimientos. Por esto Adorno propone un enfoque diferente sobre las cosas, los objetos: en lugar de un pensamiento «sintáctico» ordenado jerárquicamente, lineal y deductivo, con reglas claras y distintas, desarrolla un pensamiento «paratáctico», donde todas estas reglas y jerarquías quedan suspendidas por un régimen diferente que genera relaciones diversas y cambiantes entre los distintos elementos compositores. La frase no tiene que ser leída en su inmediatez, sino desde la lejanía en su relación con lo diverso del todo.

Adorno lee paratácticamente todo elemento social, pero se fija especialmente en la configuración de la obra de arte en su situación especial en la sociedad. Para Adorno la parataxis es algo que empieza en la poesía en su intento de introducir lo subjetivo, como torsión de la universalidad objetiva del lenguaje. Así lo desarrolla en un texto dedicado a la poesía de Hölderlin. En la poesía de Hölderlin se da para Adorno una tensión plena de contradicciones resultado del conflicto entre la intención del poeta que quiere *decir* de forma concreta y todo lo que el lenguaje refiere y señala por sí mismo. La obra de arte es la emergencia de una flor de momentos que actúan en complot contra un sentido intencional unívoco y definitivo de la obra. La parataxis de la obra de arte son sus lazos diversos a partir de sus elementos con la totalidad, y la obra de arte es la superficie adsorbente de lo heterogéneo.

La verdad de un poema no existe sin su estructura, la totalidad de sus momentos; pero al mismo tiempo es lo que excede a esta estructura en cuanto la de la apariencia estética: no desde fuera, a través de un contenido filosófico enunciado, sino gracias a la configuración de los momentos, los cuales, tomados en su conjunto, significan más que lo que la estructura denota. (Adorno, 2003c: 433)

La unidad de la verdad —en general como en su figura relativa a la obra de arte— sólo se da como relación tensional entre esos «momentos» de los que habla Adorno, que no se refieren a la inmediatez de lo re-presentado, sino a la inextricable configuración entre pasados, presentes y futuros posibles en la heterogeneidad de sus elementos. El movimiento que articula estos momentos es la dialéctica, para la cual al mismo tiempo *todo está aquí y ahora* pero nunca como *algo hecho*, sino como momento que fluye y que se va modificando a cada tanto según las relaciones y las tensiones. El *nihil novi* modulado demiúrgicamente por el *panta rei*; un Ser parmenideo metamórfico. La verdad no necesita ser celeste porque es dialéctica y, en términos adornianos, sólo una verdad partidista nutrida de heterogeneidades relacionadas puede llegar a representar justamente la realidad.

En la estructura de la investigación el paso entre temas aparentemente alejados unos de otros pretende hacer justicia a ese movimiento dialéctico que deriva entre ideas que cuestionan la jerarquía del conocimiento y ponen en conexión diferentes vectores que conforman una textura global del tema. Se desarrolla en tres ejes, que pretenden figurar tres momentos de la propia obra de arte. La estructura interna de la obra de arte y la articulación de su verdad como objeto inintencional se encuentra en oposición a su implantación intencional en la sociedad. La vida propia de la obra de arte choca con lo que la sociedad capitalista occidental actual quiere hacer de ella o con lo que las diversas opciones políticas pretendidamente emancipatorias (marxistas en este caso) han querido hacer de ellas. A esto se dedica la sección II. De forma complementaria, en la sección III, es oportuno observar el contexto global de la implantación social del arte, es decir, la configuración global de la sociedad como realidad en la que el arte se mueve y resiste al discurso de la intencionalidad. La ideología es el fondo y la forma de la intencionalidad del presente que ahoga la expresión de los particulares que no se adecúan a al discurso hegemónico en busca de la identidad total. La verdad del arte como verdad *siempre* transgresora de las intenciones heterónomas se encuentra en constante peligro de verse

subsumida en el discurso dominante. Para poder hacer crítica de la ideología y *desideologizar* la situación del presente hay que recurrir a la configuración histórica del presente, que es la que ayuda a descomponer lo fijo y homogéneo falso de la ideología. Esto ayuda, en primer lugar, a construir modelos diversos de pensamiento que se basan en la *no-identidad* y la contingencia de los hechos, y, en segundo lugar, a situar esa verdad autónoma del arte como punto de apoyo para toda reflexión que tenga como objetivo enfrentar al presente ideológico con su falsedad. La sección IV pone en contraste todo el conflicto con una praxis concreta de la obra de arte, en concreto de la obra de arte narrativa, como praxis emancipadora. Es decir, la posibilidad de construir una praxis concreta desde la obra de arte particular en su resistencia a la dominación ideológica. Esto es algo que se puede desarrollar desde el discurso propio de la crítica artística como reflexión transgresora o intentar potenciar las capacidades internas de la obra de arte en su propia especificidad inintencional.

El centro teórico de este entramado es la obra de Adorno, como expresión propia consistente de esa dialéctica inextricable de la sociedad. Su vocación no es enunciar directamente sobre la sociedad, el arte, la historia, etc., sino *hacer hablar* a estos elementos. Para la obra de arte (sección II) es fundamental *Teoría estética*, como para la historia y la ideología, así como la construcción de modelos (sección III), *Dialéctica negativa*. Ambos trabajos se ven complementados por obras de carácter diverso, desde *Dialéctica de la Ilustración* en el ámbito de la industria cultural o el propio concepto de «Ilustración» y la idea de progreso; *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* para clarificar sus posiciones sobre el acto de conocer y de intencionar desde la crítica a la fenomenología; hasta las diversas obras sobre crítica cultural y artística que complementan con trabajos concretos los estudios más generales. Sin embargo, Adorno requiere de apoyos que lo sitúen en situaciones concretas, que *lo comprometan*, algo a lo que siempre fue reactivo. El más esencial es Walter Benjamin. Su compromiso concreto con una forma de pensar que fuera capaz de dotar de voz a los sin voz, a los

desesperanzados, desde *El origen del Trauerspiel* a las *Tesis sobre filosofía de la historia*, acercan a Adorno del sufrimiento como idea al sufrimiento como *idea concreta*. En este contexto, Susan Buck-Morss resulta la mejor comentarista de la relación entre ambos y el proyecto común que les unía, y que une transversalmente los distintos momentos de esta investigación. Asimismo, cada espacio concreto tiene sus voces: en materia de ideología Terry Eagleton, Slavoj Žižek o Frederic Jameson; sobre la crítica Galvano della Volpe o Northrop Frye; al hablar del compromiso político externo de la obra de arte, un nutrido grupo de autores marxistas soviéticos y no soviéticos. Todo recorrido verticalmente por Karl Marx (con el apoyo de Adolfo Sánchez Vázquez).

El objetivo es generar una constelación de sentido que configure un modo posible de expresión de la verdad del arte sin forzarlo, una verdad diferente que alumbre no sólo un análisis crítico detallado de la realidad, también una configuración posible que enmiende las injusticias del presente. Decir la verdad es reivindicativo, y hacer crítica es una práctica de transformación del mundo —como pide Marx en la 11^a tesis sobre Feuerbach—, pero en el contexto de la teoría esto parece suficiente. Es la dificultad de Adorno, la dificultad que quiere salvar esta investigación: hacer sin caer en las contradicciones y las dificultades de la praxis política tradicional. Este ha sido el nudo gordiano del arte desde hace más de dos siglos en su relación con la política y las condiciones materiales de vida y el progreso humano. La novedad es su integración en el núcleo de la política revolucionaria, como integrante activo por derecho propio en las transformaciones sociales, y no como mero acompañante o subproducto del progreso. Es algo que ha evolucionado desde una postura más laxa en Marx y coetáneos hasta el presente con una presencia fuerte, especialmente desde la mediación de Adorno y la Escuela de Frankfurt. Como dice Žižek recordando a Walter Benjamin, «[hoy] no basta con preguntar cómo una teoría (o arte) determinado declara situarse con respecto a las luchas sociales; habría que preguntar también cómo funciona efectivamente EN estas propias luchas» (2004: 15). Este saber proporciona un observatorio privilegiado para entender la sociedad actual, pero

también punto de partida de una praxis que incluya al arte en el interior de sus luchas y saque de él su verdad crítica, independiente, infanal. La presente investigación es un paso más en la construcción de una praxis revolucionaria en la que el arte tenga su lugar por sus propios méritos, y no por una verdad impuesta, en el arduo e infructuoso camino de conseguir una sociedad emancipada.

II Inintencionalidad: el arte

1. Eterno regreso a Marx: La pervivencia del arte.

Siempre se vuelve a Marx. Si se vuelve a él no es por capricho o por nostalgia de una época salvaje de lucha política y de emergencia teórica. Si se vuelve a Marx es porque consciente o inconscientemente, voluntario o no, en su figura se produce una síntesis de diferentes tradiciones europeas de pensamiento que aún hoy, más allá de las peculiaridades y limitaciones de su época, sigue siendo una herramienta útil para comprender y pensar cómo cambiar el mundo (Lichtheim, 1968: 186 y ss). Por más enmiendas que se realicen a su pensamiento, Marx permanece. En el ámbito de la estética su influencia ha sido más limitada. No dejó escrito nada sólido más que algunos apuntes, proyectos, y notas en la correspondencia. Esto ha generado dos problemas: 1) que el estudio de la estética *marxiana* vaya a rebufo de la economía o de otros ámbitos y sea algo vaga, y 2) que la estética *marxista* se tome la libertad de salir del ámbito marxiano por falta de bases, y, aunque sea consistente con el resto de la teoría, aparecen contradicciones o problemas asociados precisamente a esta desconexión con el núcleo del pensamiento de Marx. Es comprensible que las interpretaciones de lo poco que Marx ha dejado suelen estar enfrentadas, y que eventualmente se propugne un retorno a Marx como quien necesita volver al terruño para redefinir su identidad. Y si hay que volver a Marx, uno de los textos más citados como foco de ese pensamiento estético es el inconcluso «Prólogo» a la *Contribución a la crítica de la economía política*.

En este prólogo Marx expone las dos preguntas fundamentales para toda teoría del arte marxista. La primera, qué tiene que ver el arte producido en una época determinada con su tiempo; la segunda, qué tiene que ver el arte del pasado con nuestro tiempo. Marx se centra, en su brevedad, en el arte griego. Parte de un problema que ha manifestado falaz,

que es que «en lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización» (2008: 311). No hay contradicción en lo que expone. Él mismo le da solución esclareciendo que sí hay relación entre el desarrollo general de la sociedad y el arte, sólo que esta relación no se da de forma clara y distinta, transparente, en la sociedad. El dilema que presenta es en realidad una forma de clasismo artístico donde se supone inconcebible una obra de la magnitud de la *Iliada* ejecutada por bárbaros griegos arcaicos, y que posteriormente nadie *más civilizado* haya sido capaz de emular la grandeza de Homero. Si se elimina este juicio de valor estético, lo que quedan son las condiciones materiales, y aquí, según Marx, «la dificultad consiste tan sólo en formular una concepción de estas contradicciones. No bien son especificadas, resultan esclarecidas» (2008: 312). De esta forma, si bien breve, Marx dice del arte griego que «tiene como supuesto la mitología griega, es decir la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística. Este es su material» (2008: 312). La relación no es transparente, pero las condiciones materiales están ahí.

Resuelta la primera cuestión, Marx reconoce que «la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables» (2008: 312). A esta segunda cuestión Marx da una solución insatisfactoria. Cae en la trampa que él mismo salva en el dilema anterior. La solución es la teoría de las edades de la humanidad, donde los griegos representan la infancia y la época de Marx (y hasta cierto punto extensible a la nuestra) la madurez. De este modo, sin volver a la infancia, nosotros los modernos podemos deleitarnos con los encantos de la infancia. Resulta una respuesta insatisfactoria porque cae en la trampa del progreso, de que la sociedad se perfecciona,

valorando el pasado desde la propia posición privilegiada presente. De este modo puede decir lo siguiente:

Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que este arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás. (Marx, 2008: 313)

Parece más bien una forma de salvar las apariencias de por qué actualmente no se ha vuelto a escribir nada como la *Iliada*. No es una explicación que responda por qué el arte griego puede aún proporcionarnos goce artístico y valga en ciertos aspectos como norma y modelo inalcanzable. Esa es la pregunta que Marx no termina de responder. En todo caso, no va desencaminado. Un mecanismo básico que puede operar aquí es simplemente goce por acumulación: nuestro presente no es más que la superposición de capas de historia que lo permean; tenemos nuestro pasado incorporado, haciéndolo así presente. La *Iliada* no estaría en un lugar inconcebible hace veintiocho siglos sino en ese lugar también indeterminado del *aquí y ahora*. Sin embargo, esta idea puede expulsar aquellas artes que son ajenas al *espíritu de Occidente* (si se habla de/desde Occidente, por no acumularse bajo nuestra tradición): la *Iliada* es el origen de *nuestra* literatura (o incluso el poema de *Gilgamesh*), pero deja fuera el *Kokinshu* o la *Historia secreta de los mongoles*. Si se empieza por el condicionamiento material del arte hay una disposición a dejarse llevar únicamente por las condiciones propias, cayendo en el sociologismo o el historicismo. Marx sabía esto y que hay señales *fuera del texto* que apuntan a eso —que es lo que defiende Adolfo Sánchez Vázquez partiendo de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y de la concepción del trabajo de Marx. Sánchez Vázquez traza un puente entre esas vejeces que atan a Marx a su siglo con una reflexión estética desarrollada en el ámbito marxista:

Así, pues, Marx ha sido el primero en ponernos en guardia contra un sociologismo estético, es decir, contra el intento de valorar el arte en función de la ideología que se plasma en él y de explicarlo por una mera reducción a las condiciones sociales que lo engendraron. [...] El arte es una esfera autónoma, claro está que, como veremos más adelante, relativamente autónoma, y todos los intentos que se hagan para reducirla a otra —ya sea ésta a la religión, la economía o la política— no harán sino borrar lo que hay en el arte de cualitativamente distinto, justamente eso que Marx veía escapar en el arte griego a su condicionamiento social. (2005: 93)

Es una forma de salvar los muebles. Marx sabe que el arte va más allá de sus condiciones materiales —es autónomo—, pero no sabe muy bien cómo, o, mejor, no le dio tiempo de explorarlo. Sánchez Vázquez lo explicita: es necesario tener en cuenta como entramado dialéctico tanto las condiciones materiales como la lógica interna del arte. Es esta situación la que hace al arte *arte*. Pero esta afirmación es un bastante vaga y realmente no explica por qué el arte pervive más allá de sus condiciones materiales concretas de producción y consumo. Lo más conveniente es ir primero al núcleo del arte, al dominio interno del arte.

2. *Tour de force*

*Sin embargo, las cosas más serias,
en las que se trata realmente de la verdad,
son siempre las más frágiles.*

*La estética no ha de entender las obras de arte
como objetos hemenéuticos; tendría que entender más bien,
en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas.*

Adorno

De todos los objetos, es en la obra de arte donde el contenido de verdad se despliega con mayor fuerza en virtud de su constitución material. En la obra de arte se aúnan contradicciones que otros objetos fruto de la praxis humana no soportan: en su inmediatez, una herramienta, un martillo, no excede como objeto su objetualidad directa; en la obra de arte, por su constitución, *incluso* por la intención externa, la forma artística intenta capturar algo que no se suscribe en la pauta de la aplicación inmediata. Si el objeto no artístico excede en su in-intencionalidad, es porque ha devenido objeto estético, pudiendo también recorrer este camino a la inversa la obra de arte que deviene ornamento. La obra de arte quiere ser *otra cosa que* objeto siendo objeto, como indeterminación determinada. Es el movimiento dialéctico entre la vida íntima de la obra de arte, su autonomía, que querría realizar en el mundo, y su limitación material, la heteronomía que la aferra a sus condiciones. Es en esta relación tensional donde más rica se hace la contemplación de su verdad inintencional. La verdad está donde la autonomía es expulsada de sí: «La salvación del arte está en ese acto con el que el espíritu se arroja fuera de él» (Adorno, 1971: 159). Es en la póstuma *Teoría estética* donde profundiza en esto.

2.1. Dimensiones de la verdad.

La verdad es frágil —por eso a veces es necesaria la consistencia por la elección—. Sin embargo, para Adorno o Benjamin, siempre queda un reducto de verdad inelegible que, en su fragilidad, anuncia más de lo que deja o no deja ver. Comenzar por la *verdad inintencional*, por lo tanto, es comenzar por el eslabón más débil de la argumentación. Añadir la *in-intencionalidad* a la idea de verdad, ya de por sí devaluada por el tiempo, parece figurar la pérdida de todo asidero al caer en lo abstracto, improbable conexión con los hechos concretos. Al contrario, la verdad, en su momento inasible, es el foco de toda la reflexión emancipadora, encarna el núcleo de la utopía. Es la mejor carta para explorar por qué en el arte, y por lo general en la praxis humana, hay pervivencia más allá de la inmediatez práctica.

a. Verdad y conocimiento en Benjamin.

Es en Benjamin donde germina la forma en que se modula la verdad que participa del problema de la pervivencia del arte, y lo desarrolla teóricamente en el prólogo de su obra de 1928, *El origen del Trauerspiel alemán* (2012)². Pensar es *contemplar* ideas. La composición de las ideas para Benjamin se puede sintetizar con la fórmula que Albrecht Wellmer usa de igual modo para Adorno como «la unidad no coactiva de lo múltiple» (1993), como un conjunto consistente, con forma de totalidad, en la que elementos particulares se configuran como unidad. Las ideas son configuraciones que permiten que los elementos que las constituyen mantengan su particularidad diferencial al mismo tiempo que conforman una totalidad de sentido, es decir, las ideas no reducirían como el concepto lo particular a una expresión omniabarcante que clasifica la realidad, que ordena, despojando a los fenómenos particulares de su *particularidad*. Las ideas salvan a los fenómenos particulares de ser falseados en la disolución de su esencia por parte del

² Adorno parte de este prólogo para desarrollar sus propios conceptos de conocimiento y verdad, sin embargo, a Adorno le «exasperaba» la tendencia mística y teológica de Benjamin, por lo que todas las influencias de éste sobre el primero hay que tomarlas con cierta distancia teórica (Buck-Morss, 1981: 283).

concepto, que atrapa y reduce, que aísla lo que es capaz de participar en un tipo diferente de unidad (Benjamin, 2012: 13; Cruz, 2007: 60). Benjamin busca una universalidad que no clasifica según el criterio de lo común de las determinaciones que le vale como universalidad de orden superior a la conceptual. De esta forma, cada elemento particular de la idea remite a la totalidad al no verse reducido, así como al resto de fenómenos en virtud de la configuración de la relación en el seno de la idea. A diferencia del concepto, que se relaciona directamente con un tipo de conocimiento aferrado al sistema, a la clasificación científica, la idea apunta hacia otra forma del saber, que se capta en la contemplación de las ideas.

Esta diferencia entre idea y concepto se traduce al modo en que se relacionan verdad y conocimiento: el concepto es una herramienta del conocimiento, es algo que da la potestad de *poseer* el objeto y ordenarlo, clasificarlo —«el conocimiento es un haber» (Benjamin, 2012: 9)—. La idea es una configuración de elementos que permite pensar el objeto *de otra forma* que la posesión, y es esa «otra forma» donde Benjamin ve la verdad, «representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier proyección en el ámbito del conocimiento» (2012: 9). El conocimiento *usa* el concepto para obtener dominio sobre el objeto, mientras que la idea, como forma de alcanzar esa verdad, «es para [esta] exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma. Pero esta forma no pertenece a una conexión en la consciencia, como en el caso de la metodología del conocimiento, sino ya a su ser» (Benjamin, 2012: 9). A pesar de su confluencia en el ámbito gnoseológico, Benjamin hace diverger el conocimiento de la verdad tanto en su configuración —la verdad no es *producida*— como en su recepción:

[...] el conocimiento es interrogable, pero la verdad no. El conocimiento apunta a algo individual, pero no inmediatamente a su unidad. La unidad del conocimiento —si es que existe— sería más bien una conexión sólo mediatamente establecible sobre la base de los conocimientos individuales y, en cierta medida, mediante su compensación, mientras que en la esencia de la verdad la unidad es absolutamente determinación inmediata y directa. (2012: 10)

Benjamin piensa el conocimiento remitiéndose a la tradición científica (occidental), en cuanto a tradición estructurada en torno a un método que pretende *captura* la realidad y tenerla *a mano*, en tanto saber que se posee y es susceptible de ser *usado* (Benjamin, 2012: 13). El conocimiento es algo que ha sido recogido y manufacturado, por lo tanto mediatizado en tanto que construido a base de conocimientos individuales, edificado en sistema. La verdad elude esa manufactura: si fuera así, no sería verdad. Se presenta como algo *inmediato*. Queda en una situación inestable, porque nada asegura la verdad; en todo caso queda como una disposición para el pensar. La inmediatez deja a la verdad al albur de la profecía, de la verdad como *revelación*. A pesar de esto, en el propio Benjamin la verdad tampoco es una trascendencia de los fenómenos, no está dada en el en sí de los fenómenos: las ideas no son una conexión dada de antemano sobre los fenómenos. Benjamin no se aleja de Platón, y cambia la apariencia por la palabra; se vuelve a la praxis humana al centrar el problema sobre la palabra como idea, o la idea como «momento lingüístico» (2012: 16). La palabra ya es en sí una metáfora de la realidad. Benjamin se refiere al exceso figurativo de la palabra, el momento lingüístico como momento expositivo de la verdad. Es un momento no deductivo, que no se puede buscar o seguir a través de las reglas, del método, del conocimiento. No es posible sacar la verdad de los fenómenos a través de un acto disciplinado de búsqueda, no es predecible: «la verdad no entra nunca en ninguna relación, y nunca especialmente en una relación intencional. La verdad es un ser *desprovisto de intención* que se forma a partir de la ideas [...] La verdad es la muerte de la intención» (Benjamin, 2012: 15, cursiva propia). No hay continuidad de la verdad en la configuración de las ideas porque no hay continuidad en el modo de configuración de las ideas, como sí se espera y de hecho lo hay —en esa presumible unidad— en el conocimiento; al contrario, la discontinuidad define la relación del pensamiento con la verdad. El intencionar es inadecuado a la hora de formular una concepción justa de la verdad, que se manifiesta como no-intencional.

b. Contra Husserl.

La verdad en oposición al conocimiento para Benjamin da ya algunas pistas sobre el carácter no intencional de la misma, pero es Adorno quien completa, en cierto sentido, la tarea que Benjamin desgraciadamente dejó incompleta —tal vez no como lo hubiera hecho él, pero aportando el carácter especial del pensamiento adorniano—. La situación que enmarcan ambos, con envidiable previsión en el caso de Benjamin frente a Adorno, es la de configurar un espacio de pensamiento donde la tiranía no fuera posible en un mundo donde ésta cada vez era más transparente en sus intenciones. No estaba en su afán conculcar los avances de la ciencia y la Ilustración, sí buscar elementos que compensaran su estrechez y tendencia. Si Benjamin había centrado su atención inicial en el arte, en la época romántica, en Goethe, y en el drama barroco alemán, Adorno trabajaría desde muy temprano desde la filosofía, especialmente desde y en contra de Edmund Husserl (Escuela Cruz, 2015). La versión más completa de su valoración y crítica al pensamiento de Husserl se encuentra en la obra de 1956 *Metacrítica de la teoría del conocimiento*. El punto importante a señalar de toda su crítica a Husserl está en la «intencionalidad» tal y como la fenomenología husserliana la entiende³.

El introductor en la filosofía moderna del concepto de «intencionalidad» es Franz Brentano, que lo recupera de la escolástica, especialmente de Duns Scoto (Buck-Morss, 1981: 169). En Brentano, en palabras de José Hierro-Pescador, «la idea es que el objeto sobre el que versa un acto psíquico puede o no existir en la realidad y agotarse como contenido del acto. Todo acto psíquico tiene un contenido o versa sobre un objeto (existente o inexistente): cuando se piensa, se piensa algo, cuando se desea, se desea algo y cuando se teme, se teme algo» (2005: 63). La intencionalidad remite al *acto* voluntario hacia *algo*, a la «determinación de la voluntad en orden a un fin»⁴. De Brentano pasa a

3 Husserl es un autor muy influyente en la juventud y la formación filosófica de Adorno (detrás de Kant). Obtiene su título universitario en 1924 con una disertación sobre aquel, y continúa trabajándolo en los años siguientes bajo la tutoría de Hans Cornelius (Buck-Morss, 1981: 157).

4 Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. 23ª edición. Disponible online en: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=LrgwJRt> [Última consulta: 23/11/2018]

Husserl con el impulso de romper con el psicologismo y el positivismo decimonónico, la intencionalidad como propiedad fundamental de la vida psíquica (Moreno, 2000: 61). Cada vez que se *piensa* se piensa (*en*) algo, y ese acto intencional está dotado de valor por sí mismo, sin mediación de otros elementos. Se gesta una autonomía de la intencionalidad para poder fundar conocimiento: «el tema del análisis intencional es que todo lo que *se da* lo hace desde una *génesis* experiencial y en una *estructura* específica» (Moreno, 2000: 82, cva. org.). Por su parte, Adorno define la doctrina de las intenciones de Husserl del siguiente modo:

Lo pensado se convierte en esencia mediante el aislamiento de los 'actos' individuales, 'vivencias' (*Erlebnisse*), frente a una experiencia que, en su integridad, casi no entra ya más dentro del campo visual de su filosofía. El individuo que se disgrega ya sólo es la totalidad de las vivencias puntuales infladas a sucedáneos de la experiencia concreta, pero él mismo no puede dominar ya una tal experiencia. La vivencia particular, destacada de la uniformidad de la vida cosificada, el instante disperso de un cumplimiento caduco y consagrado a la muerte en cuanto salvación del sentido metafísico ausente, tal como se burlaba Christian Morgenstern —'otra vez una vivencia llena de miel'—, es el modelo histórico de la idea husserliana de lo universal, que se ofrece a la intención singular. (1970: 117)

La crítica de Adorno se centra en la radicalidad de Husserl al no querer hacer depender las «vivencias» de nada que pueda cancelarlas por estar condicionadas externamente. Un ejemplo ya clásico es el del Quijote: al decir que estaba loco, al reducir todas sus vivencias a alucinaciones y fantasía, se devalúa su rica experiencia como caballero andante. Esta es la pugna de Husserl contra el psicologismo. Sin embargo, al querer retirar todo condicionante de la experiencia, según Adorno, lo que quedan son vivencias individuales que se tienen que tomar cada una como totalidad y por lo tanto resultan incommensurables. Esto no sería un problema si no se quisiera fundar al mismo tiempo un conocimiento que tiene como base el acto intencional. Lo intencionado no puede ser algo incondicional, porque precisamente la *intención* remite al *algo sobre algo*. Para

Adorno, Husserl quiere forzar un acuerdo: «No acepta el habitual distingo gnoseológico entre el acto como algo inmediatamente dado y lo intencionado como algo mediatamente dado» (1970: 121). Quiere un «intencionar inmediato», una suerte de espontaneidad en la voluntad de saber que atrape directamente las esencias: «Esa identidad, la relación entre una intención con un 'esto aquí' que se retiene, se interpreta en cambio como si ya fuese la del concepto universal» (Adorno, 1970: 125). La intención no se queda en la vivencia inmediata sino que esa vivencia, en su intencionar y en su inmediatez, supera los condicionantes externos: si no hay mediación, si no hay nada fuera de la vivencia que diga algo sobre ella, el sujeto que intenciona recibe el objeto en su *puridad*, con lo que deviene *universal*, dada la ausencia de condiciones que le rodea.

Adorno cuestiona el ejemplo de la percepción del «rojo». Para Husserl, cuando se contempla un objeto rojo y se toma conciencia del rojo del objeto, no se tiene sólo la sensación específica, visual, de *estar viendo algo rojo*, sino que en la sensación está simultáneamente el concepto de lo rojo *en general* (Adorno, 1970: 127). En este caso en concreto la cuestión es que el «rojo» *no existe* de forma independiente en el mundo, por lo que se hace difícil pensar que se pueda tener una sensación específica del rojo que excluya todo lo que le rodea. Se puede aplicar a cualquier otra vivencia. El acto intencional no puede obliterar el mundo excluyendo en cada acto una vivencia concreta, porque «todo acto trasciende su ámbito en la medida en que lo intencionado, para poder serlo, requiere el cointencionar de alguna otra cosa» (Adorno, 1970: 128). Incluso si esto fuera posible, la percepción nunca va a ser inmediata en la medida que solicita Husserl, porque el propio pensar ya es una mediación de la vivencia. De esta forma el rojo no es sólo «rojo», el concepto general de rojo, sino que «es color, no dato sensorial, y la conciencia del color exige reflexión y no se sacia en la impresión [...] equipara el referirse a algo abstracto a juicios sensatos sobre algo abstracto» (Adorno, 1970: 130). El hecho de intencionar ya condiciona la experiencia. La crítica a la ciencia moderna —junto con el pensamiento que le acompaña—, en su espíritu positivo, tiene su base aquí: el saber

científico no es un conocimiento atemporal como pretendiera que fuese, sino tomar los objetos y pasarlos por el filtro de la conciencia para ordenarlos y clasificarlos según el espíritu de la época. En su acto intencional condiciona, pero es precisamente de esta forma cómo se formula el *conocimiento*, si se tiene presente la distinción benjaminiana. Husserl querría eliminar ese filtro, hacer del pensamiento teórico algo incólume, porque mantiene el prejuicio decimonónico del sistema, del conocimiento ordenado y veraz avalado por el método. Pero al hacerlo está dinamitando la propias bases de su propuesta, porque «el pensamiento teórico no puede, como quisiera Husserl, asumir un dato puramente tal como se da, porque pensarlo significa determinarlo, y ello lo transforma en más que la mera datidad» (Adorno, 1970: 132).

Adorno no está del todo en desacuerdo con Husserl: lo valora como un intento de salir del embrollo del idealismo decimonónico en el que se había encallado la filosofía. Para Adorno representa la última *filosofía burguesa* y, a pesar de ello, un aliado sincero del pensamiento en cuanto tal, un «amigo del saber». El desencuentro está en las fórmulas usadas por Husserl con las que pretende salirse del idealismo sin hacerlo realmente. La fenomenología fracasa al querer superar la filosofía idealista sin dejar de reproducir sus mismas aspiraciones sistemáticas, la vocación de totalidad, lo que Adorno señala como el momento idealista, la pretensión de identidad y de reducción a un principio absoluto. Si Husserl hubiera hablado desde un lenguaje plenamente idealista, evitando la ambigüedad con la que usa términos como «intencionalidad» —que quiere resignificar sin éxito—, se podría haber vuelto más aceptable porque se presentaría sin velo. Adorno está en sintonía con las aspiraciones de Husserl, pero realiza un doble juego acercándose y alejándose de la tradición previa. Su fórmula se separa del lenguaje positivo decimonónico para salvar las condiciones materiales inmediatas en favor de una mediación de más largo alcance: en lugar de alejarse de la historia o de las ciencias humanas en general para evitar el relativismo o el psicologismo, reconoce la implicación insalvable de la mediación sociohistórica y la abraza (Acebes Jiménez, 1996: 141-142). Adorno, en todo caso, se remite

a la noción materialista prekantiana para ampliar el espacio del materialismo marxiano para considerar materiales también los productos del pensamiento (Buck-Morss, 1981: 170). Como Benjamin, quiere concebir otra forma de saber diferente del conocimiento conceptual que a fin de cuentas lo que toma como modelo es el método científico. Tras el aparente fracaso teórico de la fenomenología husserliana se vuelve al marxismo para hablar de la *verdad* a la zaga de su distinción con el *conocimiento* como Benjamin lo propone. Coincide con él en la conferencia de 1931 titulada «La actualidad de la filosofía».

c. Intención subjetiva, praxis objetiva.

El giro que propone frente a Husserl es no partir del sujeto que intenciona, sino partir del objeto, que no intenciona o que no puede intencionar —como hace Benjamin—, para inquirir en ese saber distinto al conocimiento que se identifica con la verdad. El problema del proyecto husserliano era el ámbito donde ejercía. El movimiento de Adorno le lleva cambiar de ámbito y se centra en «lo que carece de intención» [*Intentionlosen*]. La obra de arte en Benjamin es un ser «desprovisto de intención», y Adorno quiere ser capaz de captar desde la reflexión filosófica esa carencia de intención sin la necesidad de sistema, de método, que al final subsuma a los objetos, en este caso no-intencionales, bajo la tiranía del concepto. Una filosofía que no obligue al objeto a ser de una determinada forma. La propuesta queda así: «Interpretación de lo que carece de intención [*intentionlose Wirklichkeit zu deuten*] mediante composición de los elementos aislados por análisis, e iluminación de lo real mediante esa interpretación: tal es el programa de todo auténtico conocimiento materialista» (Adorno, 1994; 90). Es el materialismo dialéctico la tradición de pensamiento más capaz de llevar a cabo este programa según Adorno, porque tiene en cuenta precisamente lo que Husserl olvida: centrar la mirada en lo concreto sin obviar sus condiciones. La «carencia de intención», el «remitir no-intencional», o la «inintencionalidad», no expresa simplemente una oposición a lo intencional. En Adorno la inintencionalidad (palabra, por otro lado, extraña al castellano) va más allá de la mera

negación de la intencionalidad. La inclinación adorniana a la inintencionalidad asociada al objeto en oposición a la intencionalidad asociada al sujeto parece inclinar el pensamiento a una primacía del objeto que simplemente dé la vuelta a la propuesta husserliana. Pero la inclinación de Adorno hacia la inintencionalidad quiere, como Benjamin, mantener la vida de la conciencia lejos de la tiranización de los objetos a través del conocimiento al tiempo que se enriquece con la contemplación de la verdad a través de las configuraciones de las ideas. No es pasividad, involuntariedad ante la verdad que se desprendería de manera infusa de los objetos que tienen su propia vida al margen de la conciencia. No se excluye la actividad del pensamiento, determinante, pero en la medida de lo posible no coactiva con los objetos. La inintencionalidad es un signo, una cifra, que remite la vida íntima de los objetos al mundo de las relaciones y las intenciones y de vuelta al enigma que no puede ser resuelto de forma definitiva, porque entonces la verdad sería conocimiento (Armendáriz, 2003: 153). Es esta una relación dialéctica que impide en todo momento la construcción de una imagen «consolidada» de la realidad, se entiende hasta cierto punto tiránica, esclerotizante, inmovilizante, *idealista*. Es en el arte, como ya había dicho en Benjamin, donde Adorno verá con mayor fuerza esta relación dialéctica, esta resistencia o tensión entre el objeto y el mundo que trae la verdad sin dejarse devorar por el impulso ordenador de la conciencia.

En *Teoría estética* Adorno distingue entre «praxis objetiva» [*objektiver Praxis*] e «intención subjetiva» [*subjektiver Intention*] a la hora de referirse al modo en que la obra de arte afecta al mundo desde el origen de *aquello que dice* (1971: 321). En un primer momento, se puede apreciar que estas dos fórmulas siguen el esquema ya desarrollado: la intención subjetiva es la intencionalidad propiamente dicha sobre los objetos, la pretensión de conocimiento que se aplica a los objetos a través del concepto; la praxis objetiva, por otro lado, es la inintencionalidad como la actividad propia de los objetos en el mundo que se presenta al pensamiento. En el ámbito del arte estas fórmulas cuentan con cierta sofisticación que devuelve la reflexión a sus primeros trabajos. En la conferencia de 1932 «La idea de

Historia Natural» Adorno desarrolla la idea de «segunda naturaleza» a partir de las reflexiones de Lukács en *Teoría de la novela*. Lukács identifica la segunda naturaleza con lo que él llama «el mundo de la convención» (2016: 90), un mundo detenido, un mundo que pretende ser pleno de sentido pero que está vacío, es pura apariencia, que es lo que Adorno llama «mundo enajenado» (1994, 119), o también «mundo cosificado». En su análisis de la forma novela, Lukács se refiere al modo en que ésta se ha visto devaluada a sí misma cuando toma la realidad que describe como un conjunto estable de fenómenos que no cambian, volviéndose hacia el mito. Adorno amplía a toda forma de enajenación — cosa que hará posteriormente de forma similar Lukács en *Historia y conciencia de clase*—, como una forma de hablar sobre *algo sin ese algo*. El mundo enajenado pretende ser —o abarcar— la totalidad de las cosas, pero es una hipóstasis, «un complejo de sentido paralizado, enajenado, que ya no despierta interioridad» (Adorno, 1994: 121). La idea de segunda naturaleza remite a una *naturalización* (que se podría traducir como *ideologización*) de lo histórico, osificado como natural, como pleno de sentido ahistórico. El resultado es un falseamiento de lo histórico, de lo que compone la realidad social — incluso se podría decir humana— siempre en cambio.

Las fórmulas de intención subjetiva y praxis objetivas incluyen esta tensión que se manifiesta en la idea de segunda naturaleza. La obra de arte sería para Adorno el tipo de objeto que mejor resiste la aplicación por agentes externos a ella, de segundas naturalezas, y que sin embargo ha sido históricamente el objeto que más manipulación de este tipo ha recibido. La intención subjetiva es esta segunda naturaleza, que además de presentar una actitud intencional sobre los objetos genera un discurso distorsionado sobre ellos, o, al menos, condicionado, que manipula su recepción voluntaria o involuntariamente. En el caso de la obra de arte, esto viene representado desde la intención del autor sobre su producción —lo que el autor dice que la obra significa— hasta los discursos de los críticos y no críticos que quieren hacer significar a la obra algo que viene dado desde fuera de la obra: «La intención de las obras de arte no es su contenido,

aunque sólo sea por el hecho de que a ninguna intención, por muy limpiamente que haya sido preparada previamente, le está garantizado que la obra la ponga en práctica» (Adorno, 1971: 201). Las obras están históricamente relacionadas con la intención del autor, pero no es una relación que determine necesariamente su significado. Es el punto de vista del conocimiento, que quisiera entender de una vez y por todas, de forma científica el significado de las obras de arte, siempre esquivas (Adorno, 1971: 183). Por el contrario, la praxis objetiva apunta a la manifestación material de la verdad propia de la obra de arte, una tal vez dudosa *primera naturaleza* que está vedada en el mundo enajenado, pero que subyace en comunicación dialéctica con este. «Adorno quería saber qué estaban diciendo los objetos culturales, *a pesar* de la intención de su creador» (Buck-Morss, 1981: 171-172).

d. Contenido de verdad de la obra de arte.

Para entender la expresión de la verdad en la obra de arte y el carácter objetivo del contenido de la misma, según Adorno hay que contraponerlo al modo en que esta verdad se expresa de igual forma en el pensamiento a través de la filosofía: «Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico» (1971: 174). Esto lleva a una aparente contradicción. Si la verdad del arte es la misma que la de la filosofía, y la filosofía tiene el concepto como herramienta para desarrollar la verdad —mientras que el arte se encuentra huérfano de sistema—, las dificultades de sonsacarle al arte su verdad parecen superfluas, un esfuerzo innecesario. La diferencia significativa, que le da valor a la verdad cifrada del arte, se encuentra en *la forma* en que se expresa esa verdad. Mientras que en la filosofía el concepto se hace verdad, es decir, la expresión elucida la verdad, en el arte «la verdad, lo objetivo y lo absoluto se hacen enteramente expresión» (Adorno, 1976: 67). La filosofía quiere alcanzar con el concepto lo no conceptual, una traición a Wittgenstein diciendo lo que no se puede decir. La filosofía es el esfuerzo (dialéctico) permanente y

desesperado de decir lo que no puede decirse. La filosofía es «la necesidad de decir» (Adorno, 1976: 64). No es la búsqueda de la verdad, y no se identifica con la verdad, sino que se refiere al «momento de la expresión» de lo inexpresable, poner en concepto aquello que no es concepto: «Frente al arte, la filosofía representa lo no conceptual siempre y sólo por medio del concepto, o bien representa lo que no puede pensarse mediante el pensamiento» (1976: 67). El arte lleva a la verdad por el camino inverso: representa lo no conceptual a través de la apariencia resistente a la naturalización, en tensión con el mundo enajenado que lo quiere enajenar. Representa lo irrepresentable a través de la imposibilidad material de mostrarlo claramente, como una apariencia que nunca se deja terminar de expresar, que siempre excede cualquier concreción en el lienzo, en piedra, en notas, o en palabras.

El esfuerzo en la filosofía de representación es distinto al esfuerzo interpretativo sobre el arte, y aunque en principio la verdad no tiene por qué diverger —aunque lo haga por motivos sociohistóricos concretos— el esfuerzo siempre va a ser diferente cada vez que se quiera ir a la experiencia de la verdad. Adorno está «convencido» (sic) de que «toda filosofía es expresión de algo, de que posee un contenido de experiencias, y por ello ese momento expresivo de experiencias subyacentes es sólo un momento» (1977: 129). La afirmación resulta vaga pero apunta en esa dirección demasiado oscura o demasiado brillante que se ha rondado hasta ahora: la verdad «está ahí dentro», no se sabe cuál es, ni cómo se representa: «es una manifestación de la verdad, [aunque] no es nunca la verdad intencionalmente» (Adorno, 1976: 67). No se sabe hasta el momento de su expresión. Ahí está el misterio, que es el misterio del arte también (como diría Northrop Frye). Sin embargo, una vez sea expresada la verdad, será parte del mundo, y por lo tanto Adorno puede pasar del misterio al concepto, y señalar las condiciones y las mediaciones que atan la verdad al mundo. Las posibles críticas por el patente misticismo de sus afirmaciones que ya hiciera recaer sobre Benjamin, Adorno se cuida de esquivarlas: no afirma, su convencimiento no genera sistema, no pretende crear dogma. El error de Benjamin fue la

expresión, no el fondo. El peligro sigue estando ahí, en los dos ámbitos: la manipulación por parte de la expresión subjetiva, de la intención de la conciencia. La actitud anti-autoritaria adorniana se esfuerza en rechazar el verse convertido en un extorsionador de la verdad. Adorno está siempre dispuesto, al menos en teoría, a dejar para la conciencia libre el devenir de objetos y conceptos, para indagar el contenido de verdad de la obra de arte de tanto en tanto manteniendo en su horizonte el momento expresivo como *tiempo propio* de la verdad, un tiempo que no se puede acelerar ni forzar: «El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas» (Adorno, 1971: 171).

Adorno quiere hacer con el arte lo mismo que Husserl pretendía hacer con sus «objetos intencionales» pero modificando la base del análisis: Adorno acepta la espontaneidad de la expresión, su no determinación externa previa a la expresión, pero siempre y cuando no se olvide que es una espontaneidad determinada una vez expresada. Es un juego entre contingencia y necesidad. Como sugiere Fredric Jameson, «la noción de 'contenido de verdad' es lo que le permite a Adorno trascender los límites de un entero espectro de interpretaciones y de esquemas hermenéuticos convencionales y salir de los significados estéticos de modo que puedan ser comprendidos históricamente» (2010: 331). Es lo que le permite mantener la autonomía del arte, y general de los objetos, al mismo tiempo que no los deja inaccesibles a la comprensión humana y a la posibilidad de que tengan un valor más allá de su significado inmediato dado en el momento de su producción. En su autonomía, el objeto artístico tiene su contenido de verdad, que se despliega en su contacto con el mundo, y es lo que «decide —según Adorno— si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica» (1971: 175). Esto no garantiza ni que la obra de arte vaya a expresar su contenido de verdad en algún momento o siquiera que sea verdadera. Incluso una obra calificada como «falsa» por manifestar una conciencia patentemente deformada puede revelarse como verdadera en el movimiento

dialéctico que la opone a un mundo enajenado pero distinto a la conciencia de la obra. Esto lo llama Adorno «exposición perfecta de la consciencia falsa» y que acompaña al propio contenido de verdad (1971: 173-174). El único resquicio que deja Adorno es que la obra de arte verdadera siempre va a tener oportunidad de realizar su contenido de verdad, mientras que la obra de arte «falsa» es simplemente una obra *fallida*. Resulta bastante insatisfactorio por la vaguedad de los términos, pero, una vez más, responde a la actitud anti-autoritaria adorniana que le impide obligar a la obra de arte decir algo que *ahora* resulta significativo pero en su despliegue posterior, en unas circunstancias sociohistóricas diferentes, impida de alguna forma significar algo diferente. El acto impostor de decir *esto es esto* de una vez por todas. El propio Adorno dice que no existen obras de arte «fracasadas», porque el concepto de «obra de arte» ya implica algo «conseguido», «completo» (Adorno, 1971: 247). Lo que hay son obras de arte y *otra cosa que pretende serlo*.

El contenido de verdad no es aquello que dicen directamente la obra, lo que «ejemplifican», —«la reflexión más sencilla muestra lo poco que coincide el contenido de verdad con la idea subjetiva, con la intención del artista» (Adorno, 1971: 172)—, y tampoco es la idea —a pesar de estar por encima del mero subjetivismo. Es la intención en cuanto a conciencia enajenada por el mundo enajenado —en cuanto a segunda naturaleza—, lo que hace que la obra de arte no sea aquello que la intención pretende. No hay posibilidad de tensión y encuentro dialéctico si la obra es fallida, cuando «la falta de verdad de la intención conduce al contenido objetivo de verdad a su detención» (Adorno, 1971: 202). Aunque su expresión sea espontánea e inmediata, «el contenido de verdad no es algo que pueda identificarse inmediatamente» (Adorno, 1971: 173), porque una vez en el mundo se vuelve algo mediado. La intención subjetiva queda descartada de plano y se *confía* —porque en cierto sentido no es más que confianza, aunque Adorno hable desde la seguridad de la reflexión filosófica— en una praxis mediada por la verdad filosófica. En esa tensión del objeto, de la obra de arte, entre su intimidad y la relación con el mundo,

en la relación dialéctica con el mundo enajenado y su verdad encerrada, se descubre la praxis objetiva como una verdad no tiranizada por el conocimiento, dando la posibilidad no sólo de otra forma de pensamiento sino de otra relación con el mundo. Esto es lo que consiguen las obras de arte «verdaderas», obras de arte en conflicto constante consigo mismas y con el mundo, entre su materialidad y lo que subyace como verdad limitada por la apariencia dada, todo lo que quisiera expresar y no puede (Adorno, 1971: 176). La obra de arte se excede a sí misma en su limitación, y en esta tensión es donde se encuentra la verdad.

e. Verdad inintencional.

Hegel concibió en su momento el arte como algo agotado en su expresión de lo absoluto, que como todo, tuvo una vida y una muerte o, al menos, una *cesación*, donde el arte no deja de ser lo que es pero se ve interrumpido, *cediendo* espacio a otros (al pensamiento especulativo). Adorno, por el contrario, valora esa cesación en sí misma como un momento expresivo central al arte, donde la transitoriedad como característica del arte es, o podría ser, el lugar propio de su contenido de verdad (1971: 13). La obra de arte marca sus pautas. Cada obra de arte, en su particularidad, marca unas pautas diferentes, porque cada obra de arte tiene su verdad, incomparable, inconmensurable, con respecto a otras obras de arte (Jameson, 2010: 331). La verdad se encuentra en el espacio de lo no intencional; esta particularidad es la verdad inintencional. Tanto para Benjamin como para Adorno el aditamento de «inintencional» parece superfluo, pues la verdad para ellos o es inintencional o no es «verdad», es *conocimiento*, que se rige por reglas diferentes. Incluso para Adorno en el ámbito de la filosofía, donde sí existe una expresión intencional de aquello que no se deja decir, el peso recae no en la intención de decir, sino que lo que no se deja decir es lo que tiene siempre la *última palabra*. Entonces la verdad filosófica también va en la dirección de la verdad inintencional, porque no es la filosofía la que marca el ritmo, sino la verdad inintencional de los objetos. En este caso, «inintencional»

simplemente se añade para señalar claramente la diferencia específica con respecto a otros autores o tradiciones de pensamiento. Es plausible en el estado actual la percepción de diferentes estructuras de verdad la electibilidad de la misma, por lo que no es baladí mantener el adjetivo para recalcar esa diferencia específica que afecta a esa forma particular de manifestación de la verdad que escapa de la intencionalidad de la praxis humana. Para no caer en la trampa ideológica de la segunda naturaleza, hay que mirar a la inintencionalidad de modo negativo. La *intencionalidad* no dura, es finita, limitada. Los actos, condicionados materialmente, se pueden limitar desde la conciencia: enmarcar una lámina para colgarla, dirigir a la *Grande Armée*, pintar un retrato en bellos tonos rojizos. Pero eso no hace que los subproductos de la intencionalidad, sus rebabas, sus escombros, dejen de significar algo, pues son productos propios del ser humano (aunque escapen de sus manos). El acto intencional de colgar un cuadro en un lugar y posición concreto no termina en ese acto, como tampoco determina el efecto futuro del cuadro; la dirección de Napoleón aquejado de fiebres en la batalla de Borodínó concluida en victoria pírrica no determina la retirada francesa de Rusia; un retrato como mero retrato, con su intención de fidelidad a la realidad figurativa visible, siempre es *más que un retrato*. Hablar de inintencionalidad es hablar de cabos sueltos, de imperfecciones, las consecuencias no programadas de una intencionalidad condicionada materialmente. El enlace es necesariamente débil, pero esto no es malo: Su debilidad es el fundamento de toda reflexión no tiránica, no autoritaria, no totalitaria.

La obra de arte para Adorno es el fulcro sobre el cual esta reflexión resulta más fuerte. Debido a sus características materiales internas, es donde la verdad inintencional resiste mejor la manipulación, y donde la particularidad de cada obra condicionada de forma concreta resulta más rica a la reflexión. Es un movimiento dialéctico, de tensión de fuerzas enfrentadas, que combina inmanencia con trascendencia. Terry Eagleton pone sobre la mesa un concepto similar para decir lo mismo, es su intento de dilucidar qué es literatura. Se trata de la *haecceitas* de Duns Scoto:

La *haecceitas* distingue una cosa de otra de su misma naturaleza [...] y como tal representa la realidad última de un ser, a la que sólo Dios conoce en su totalidad. Por así decir, es una especie de excedente de un objeto con respecto a su concepto o naturaleza común; se trata de una especificidad irreducible que no es posible comprender por medio de la reflexión intelectual sobre lo que un objeto es, sino únicamente mediante la aprehensión directa de su luminosa presencia. (Eagleton, 2013: 18-19)

La intencionalidad vuelve al origen, de Brentano hacia adelante y de vuelta para tornar su sentido. Lo de Eagleton es una *heceidad* secularizada. Para Duns Scoto, la heceidad es «condición para la existencia incomunicable de cada ser humano» (Silvana Elías, 2015: 91). Más allá o más acá o en medio del contenido, la forma y la complejidad de todo, se encuentra esa «partícula» que hace que todo lo mismo sea diferente. Es para Duns Scoto potencia objetiva de la materia en tanto «capacidad de que algo tiene de ser ya de un modo ya de otro, incluyendo la capacidad primigenia [...] la potencialidad inherente a una esencia en lo que respecta a sus diversos actos intrínsecos y propios» (Silvana Elías, 2015: 94-95). La *haecceitas* es la *ultima realitas entis*, la última realidad del ser, su particularidad. La siempre última actualidad del ser, la actualización *definitiva* de la forma, de la materia y del compuesto, pero actualización definitiva en tanto que es aquí y ahora. La heceidad será otra pero siendo siempre la misma. Secularizar esta realidad última, esta verdad íntima, incomunicable, significa que su sentido ya no está reservado sólo a Dios, sino que se brinda al pensamiento limitado de la consciencia para, en la medida de lo posible entenderlo, aunque las más veces no se haga, o al menos no se haga correctamente, y la verdad de la obra de arte (como de cualquier otro objeto) quede en su enigma. Parece que el principal problema de la verdad inintencional es que realmente no se puede decir nada de ella sin caer en una manipulación, en la aplicación de una segunda naturaleza, algo que la verdad no es, porque al intentar fijarla para que signifique en términos tradicionales —en un sistema de pensamiento que nos diga qué pensar y cómo actuar—, la verdad deja de ser inintencional, y por lo tanto, deja de ser «verdad». Es necesario saber cuál es la vida interior del arte y cómo se relaciona con el mundo para evitar esto.

2.2. La retirada al arte.

La fuerza de la obra de arte se encuentra en su retirada de la sociedad. La verdad inintencional se despliega en la relación entre la vida íntima del objeto (de la obra de arte), y el mundo que quisiera capturar para sí. La obra de arte se encuentra en continua retirada de la sociedad para evitar ser capturada, y por lo tanto, fijada y manipulada su verdad por las ansias del mundo. Sin embargo, esta retirada nunca termina de verse realizada, porque el mundo siempre va a la zaga. Por eso, la obra de arte guarda en su heceidad, en su momento incomunicable, irreducible, la verdad. Esta heceidad se constituye en su forma, baluarte de la autonomía de la obra de arte, «la posibilidad de trascender la inmanencia social» (Rius, 1984: 66). No hay que confundir autonomía con forma: la primera hace referencia a la vida propia de la obra de arte, mientras que la segunda habla del modo en que se constituye esa vida propia. Para Mercè Rius, «el principio formal cumple su misión integradora como proceso dialéctico entre dos momentos esenciales del producto artístico: la construcción y la expresión» (1984: 67). Es en estos dos momentos de constitución de la forma donde se refugia la autonomía. Por un lado, la construcción es «imposición de la forma a los *materiales*» (Rius, 1984: 67, cva. org.), los componentes que construyen materialmente la obra de arte, asegurados por la técnica (que no es subjetiva, sino histórica). Por otro, la expresión es «el *contenido* de la obra» (Rius, 1984: 68, cva. org.). La expresión como contenido se opone a la construcción porque la expresión siempre va a exceder las limitaciones impuesta por la forma material. La construcción nunca va a ser capaz de abarcar todo lo que la expresión quiere decir, del mismo modo que no se puede concebir que se agote un concepto en su práctica material ni que la práctica material se refleje fiel de su concepto. Es en esta tensión dialéctica donde se desarrolla la autonomía formal de la obra de arte, entre una construcción material que hace a la obra diferente a otras aferrada a lo limitado del mundo por la

técnica y sus componente y una expresión que quisiera ser más que contenido objetivo pero que se ve atada por una construcción material limitada y limitante.

Para Adorno, «la construcción es la única figura posible de la racionalidad del arte» (1971: 80). Es de lo único que se podría hacer ciencia del arte, en un sentido más bien filológico. La construcción es lo que en el Renacimiento se llamó «composición» y hoy se llama «producción». Es la toma de elementos concretos separados de material particular para conformar una realidad diferente, «representa la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, así como a costa del sujeto que en ella parece desaparecer aun cuando es quien la realiza» (Adorno, 1971: 81). En la construcción material sólo se dejan ver los materiales, que en su diversidad componen unidad. Esto es lo que hace al arte en su producción material diferente a otros objetos, pues en su construcción no media la inmediatez práctica, porque está construida en desacuerdo a la inmediatez: «Por medio de la construcción el arte puede salir desesperadamente de su situación nominalista gracias a su propia fuerza, puede despojarse del sentimiento de ser causal y llegar a una cierta obligatoriedad o, si se quiere, a la universalidad» (Adorno, 1971: 81). Sin embargo, la construcción no *define*, no *determina*, el alcance o el modo de la expresión. La construcción simplemente *habilita* el espacio diferenciado donde la expresión se aposenta con la seguridad de no caer, en principio, en manos de la objetivación conceptual o de la inmediatez práctica. La construcción como intención subjetiva, como impulso del artista de componer una forma y contenido concreto, es sólo una limadura, casi un *accidente* para Adorno. La propia construcción constituye en sí misma un momento inintencional que escapa de la intención subjetiva, habilitando ese espacio donde la expresión avanza sin plan (Adorno, 1971: 65). El expresionismo, y las vanguardias no figurativas son muestra de esto, sobre todo aquellas centradas en la composición: se centran en la construcción de nuevas formas expresivas sin intención expresiva concreta. Lo expresivo juega un papel diferente. Actualmente esta situación se agrava con el avance técnico/tecnológico, que pone a servicio del artista más medios para la experimentación,

para la producción de lo nuevo sorprendente, lo cual va por lo general a contrapelo de la expresión (Adorno, 1971: 82 y ss.). Como hasta ahora, se da en un movimiento dialéctico: el conservadurismo querría que el significado de la obra se agotara en las limitaciones de su técnica, lo cual hace que deslimitada sea puro artificio; mientras, la expresión se desarrolla precisamente en las contradicciones de la construcción, de la forma limitada otorgada, al margen de las discusiones externas sobre los materiales. Es un binomio útil, a fin de cuentas, pero no se puede reducir la discusión a un equilibrio entre ambos momentos (Adorno, 1971: 65). La construcción es un baluarte, pero no es el fin del arte; es la expresión la que se resiste a su reducción a los materiales. La expresión articula la forma precisamente en su oposición a lo material (Adorno, 1971: 149). La forma es una configuración de esas contradicciones. Adorno pone a la expresión en su defensa inmanente de la forma en el ámbito de lo mimético: «La expresión es un fenómeno de interferencia» (1971: 153). El arte en tanto que expresión, como momento expresivo, es una mimesis de aquello que materialmente es imposible de representar por incapacidad propia de la técnica; imita «lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando» (Adorno, 1971: 14). Habla de una ausencia, de lo inexpresable expresado como incapacidad de su forma forzado con un contenido que excede. Para Adorno, «el arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que faltan las lágrimas» (1971: 157). Lo *objetivo* de la obra de arte en tanto que contenido inmediato, *intencional*, lo puesto ahí por el sujeto como constructor de la obra, «no llega siquiera a ser su huella» (Adorno, 1971: 151), pero sin negar que el artista es precisamente el agente de la construcción. Que después su obra exceda sus intenciones es otra cuestión, precisamente la cuestión de la constitución de la forma de la obra de arte como forma estética, como forma no inmediata del objeto.

Estos momentos de la lógica artística, del ajuste de las obras de arte es lo que para Adorno constituye la forma (1971: 188). Y es sólo en la forma donde se puede realizar el arte, en su conflicto con el mundo: más acá, en el mundo, el arte se torna ornamento; más allá, en la

pura autonomía, el arte se disuelve en el espíritu. De este modo, el concepto de forma «constituye la antítesis más tajante entre el arte y la vida empírica en la que su derecho a la existencia se ha convertido en incierto» (Adorno, 1971: 189), donde la antítesis es relación irrompible al mismo tiempo que inalcanzable. La forma resulta una organización objetiva como mediata de lo divergente como unidad en el interior de la obra, como «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» (Adorno, 1971: 191). En su contradicción hacia adentro y hacia afuera desde su forma la obra de arte son críticas consigo mismas al hacer patente la ruptura interna, así como con el exterior; juzgan sin el acto de juzgar, sin intención de juzgar, del mismo modo que el «corazón delator» de Poe, que late bajo las tablas porque, a pesar de estar desmembrado, su función es latir, no delatar, pero cuando late la conciencia se desata. El corazón late porque él, en su timidez, también quiere hacerse oír, así como en la obra de arte «la forma pretende hacer que la particularidad, a través del todo, tenga su palabra» (Adorno, 1971: 192). Una particularidad que ni siquiera en el mundo está asegurada, una voz que grita su inexistencia en el mundo desde la obra de arte, pero a fin de cuentas una inexistencia que quiere ser escuchada, y que es precisamente su prohibición en el mundo lo que reivindica en la obra de arte: el dolor que no aparece, que se ausenta en el llanto sin lágrimas; la sangre de los trabajadores que no supura el paisaje de una avenida pulcramente pavimentada de San Petersburgo. La retirada de la obra de arte a la forma es su salvaguarda frente a su disolución en el mundo, pero no es garantía de éxito, pues la retirada nunca termina, nunca llega el arte a «lugar seguro», porque si llegara, significaría que no ha dejado de ser perseguido, que se le ha permitido perderse y dejar el mundo. Su salvación es su desaparición, como lo es también su alcance: «En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él» (Adorno, 1971: 14). La autonomía formal sólo tiene sentido en la resistencia que el mundo, la sociedad, genera al intentar escapar de ella, y por más que quisiera negarlo, es ahí donde se despliega su verdad. En el ensayo «El artista como lugarteniente», Adorno dice: «Lo cerrado de la obra de arte, la necesidad de

su propio sello, tiene que sumarla de la accidentalidad por lo cual se encuentra a remolque de la constrictión y peso de lo real» (2003c: 132). La autonomía de la obra de arte, esa vida íntima donde guarda su verdad, no es nada sin la sociedad.

2.3. Tensión.

La relación entre arte y sociedad es una relación tensional. Es tensional porque en su relación cada cual tira en una dirección diferente, el arte hacia la autonomía y la sociedad hacia sí, hacia la integración, incapaz de llevarlo a cabo por la fuerza del arte. Esta es una relación externa, que mantiene abierto un canal de comunicación conflictivo entre los dos ámbitos. Además es tensional porque esa relación desequilibrada con lo de afuera no es más que una imagen de la propia tensión que la obra de arte desarrolla en su interior. El mismo tira y afloja exterior lo tiene dentro de sí la obra de arte, «niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia» (Adorno, 1971: 14). Esta es una tensión negativa, un movimiento dialéctico interno y externo que tiende siempre a lo irresoluble, una dialéctica sin reconciliación. Representa la obra de arte como un proceso siempre abierto, nunca con respuesta, al menos con una respuesta que sea universal de forma categórica (Rius, 1984: 71). Manifiesta una tendencia, pero que se ve revertida en cuanto la obra de arte se silencia o la sociedad le hace hablar. Adorno llama a esta situación el «doble carácter», la «doble condición» o la «duplicidad» del arte como hecho autónomo y como *fait social*, como hecho social, donde habla con la sociedad sin abandonar la autonomía (1971: 15). Por mucho que el arte haya avanzado hacia la autonomía completa, no ha podido librarse del enlace y la dependencia de la realidad, y no sólo por la segunda naturaleza que se le impone, sino por su propia configuración interna. El s.XIX quiso un arte *puro*, un arte que no se mezclara con la sociedad, que tuviera una vida independiente del devenir del mundo como si fuera de hecho una realización actual del Espíritu. Este es el conflicto principal de Adorno con y contra el modernismo decimonónico que alarga su sombra

hasta el s.XX: el arte es independiente pero no lo es, o, en palabras de Adorno, «el arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo» (1971: 16)⁵. Un arte relevante, un arte que no se conjure como fallido, mantiene el enlace por débil que sea, y si consigue librarse de ello, si se compone una obra de arte de tal forma que ese enlace no esté presente, será del gusto de Dios o será ruido o borrón, pero no una obra de arte. Esa fue la ilusión del modernismo: su ambición por separar la obra del mundo dice más del mundo de lo que hubiera conseguido una crónica, del mismo modo que el afán constructivo/destructivo de las vanguardias centradas en la forma expresa más que el contenido expreso. El arte consigue «integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley forma que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos» (Adorno, 1971: 17). Su origen se da precisamente en la relación dialéctica entre construcción y expresión, donde limitación y exceso apuntan a las condiciones materiales y las mediaciones de la obra de arte:

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 las relaciones del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo. (Adorno, 1971: 15-16)

Mientras menos claramente exprese la obra de arte su enlace con la realidad, con los antagonismos sociales concretos, más dirá de la sociedad, donde claridad es concepto, exposición, prácticamente la adaptación figurativa entre significante y significado (Adorno, 1971: 221). La falta de claridad no implica oscuridad, implica otra forma de expresión diferente a la conceptual, pero no tan lejos como para hacer imposible la comunicación. El contenido de verdad de la obra de arte va cifrado, codificado en su

5 En otro momento de la *Teoría estética* Adorno aclara que «aunque el arte, por una de sus caras es producto del trabajo social del espíritu y por tanto un *fait social*, no lo llega a ser explícitamente hasta su aburguesamiento» (1971: 296). El proceso de emancipación de la obra de arte corre paralelo al proceso de emancipación del sujeto en la historia, cuyo desarrollo se realiza plenamente en el s.XIX. No significa que el análisis de Adorno no sea relevante para un arte anterior, significa que hay que tener en cuenta la dimensión histórica que condiciona el pensamiento y la obra de arte. Esto es precisamente posible por el espíritu anti-totalitario del pensamiento adorniano. A pesar de todo, resulta más bien una cuestión histórica, más que filosófica.

forma. Actúa como un enigma el cual presenta una imagen de la realidad que es y no es lo que representa al mismo tiempo. Es *algo* que se dice y se oculta a la vez. Adorno lo desarrolla en la obra de arte a través de la idea de no-identidad —que en *Dialéctica negativa* alcanzará otros aspectos—, el lugar donde sitúa la verdad (Buck-Morss, 1981: 168). En su carácter mimético la obra de arte expresa lo inexpresable, y la no-identidad viene a reflejar esto, no como una negación de la identidad, sino como todo aquello que la identidad tiene negado por no ser afirmativo, por ser incapaz de integrar la identidad o ser integrado en ella. La no-identidad son los silencios y las ausencias de la identidad, lo que se niega en la construcción de una imagen total de sí. La no-identidad se parece más a un negativo fotográfico o a una imagen refractada. Como una cuchara que al entrar en un vaso de agua se dobla y retuerce mientras conserva su estabilidad fuera: la imagen en el agua pertenece a la cuchara, pero le ha sido negada a su identidad material. O como el eco, que devuelve la voz distorsionada pero sin dejar de ser ella misma. Así, en la obra de arte, la identidad se da consigo misma en el mismo momento en que niega la identidad con todo lo demás, con todo lo que le ata al mundo, y la pierde en cuanto se constriñe (Adorno, 1971: 168). La obra de arte es una imagen refractada de la realidad, donde presenta al mundo todo lo que se niega a sí mismo, y lo que el mundo piensa que es reflejo de sí nunca lo es, porque «ningún concepto penetra en la obra de arte como lo que es, sino que queda modificado en su extensión y su significado y cambia de función» (Adorno, 1971: 165). En su unidad, la obra de arte representa lo que no está unido aunque su apariencia lo prescriba; en su identidad, está lo negado a integrarse en lo idéntico: desde la apariencia artística la obra de arte representa todo lo que está más allá del arte (Adorno, 1971: 119).

El contenido de verdad de la obra de arte no sirve a la inmediatez. La mediación de la forma, de su lejanía accesible autónoma, condicionada por la dialéctica entre construcción y expresión, es lo que Adorno llama «el carácter enigmático de la obra de arte», que «consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan» (1971: 162). No hay

que entender al arte como una adivinanza, a la obra de arte individual como un juego que tiene «truco», que una vez que se descubra su sentido se desvelará de una vez por todas. De hecho, se puede entender el sentido objetivo en tanto que *filológico*, la explicación de sus elementos, de sus símbolos, de sus materiales, de forma científica —el significado barroco de la calavera, el uso del púrpura en el arte bizantino, la novedad de la sonata en el s.XIX— y esto no dirá absolutamente nada sobre la comprensión de el enigma de la obra de arte. Es un enigma que no tiene una clave, el cifrado se parece más, valga la redundancia, al código *Enigma*, que a cada momento se modifica y en su clausura significa lo mismo y algo diferente cada vez. Cada obra de arte «en potencia contiene la solución, pero no es dato de su objetividad. Cada obra es un enigma, pero sólo porque sigue siendo enigmática ante la derrota preestablecida de quien la considera» (Adorno, 1971: 163). Resolver el enigma, o pretender haberlo resuelto, cancela el contenido de verdad de la obra de arte. La obra no es enigmática porque esa sea su configuración intencional, planeada, preparada con una clave externa, como un cubo de *rubik*, una *escape room*; es enigmática porque está en su forma, en la inadecuación inmanente de materia y espíritu. Adorno hace hincapié en este particular, en que el carácter enigmático de la obra de arte no está hecho para ser resuelto —«quien trata de llegar al arco iris, lo hace desaparecer»—, sino para ser un problema permanente y para suscitar preguntas: «No hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración». En definitiva, «la comprensión no hace desaparecer el carácter enigmático» (Adorno, 1971: 164). Esto sólo añade un clavo más a la tónica general del pensamiento estético adorniano: la obra de arte es algo incompleto, inestable, que vive en una relación tensional consigo misma y con la realidad, y que nunca termina de estar completa, porque eso significa su disolución o su perdición. El carácter enigmático apunta hacia el mismo lugar. Como enigma sin clave, la obra de arte queda irresoluble, condenada a no tener nunca respuesta, como algo quebrado: «las obras de arte, por mucha que sea la plenitud con que se presentan, son sólo torsos» (Adorno, 1971: 170). En su ruptura, en su descomposición, es donde hay más significado; su contenido de verdad como algo dependiente de una ruina que pretende ser un todo como

la obra de arte, es como la pieza encontrada de un viejo puzzle que ya hace tiempo fue desechado: esa pieza no presenta, y nunca podrá hacerlo, la imagen completa de la realidad de la que forma parte, y, sin embargo, en su pequeñez, en su carácter de fragmento, pedazo irreconocible de una totalidad a la que remite, da al pensamiento una variedad de configuraciones que despliegan su verdad más que cualquier imagen completa y fijada.

2.4. Antinomias sociales del arte.

La situación social del arte es la de los espejos del callejón del Gato: los viandantes se entretienen con las deformaciones. Esos reflejos ya no son enteramente suyos, sino del espejo, que devuelve a la realidad una imagen fiel pero que nunca busca ser mirada si no es como curiosidad extraordinaria. Nadie se ve a sí mismo en el espejo, y sin embargo lo son. La imagen deformada del espejo es en sí misma realidad sustraída a la realidad, existe en tanto que no hay nada igual en el mundo: «Sólo en cuanto espíritu es el arte la contradicción de la realidad empírica y se mueve en la dirección de una negación determinada de la actual configuración del mundo» (Adorno, 1971: 123). En sintonía con Hegel, el espíritu se manifiesta en las obras de arte, sólo que Adorno lo contrapone terminológicamente al mundo material pero no en tanto materia *grosera* sino como el conjunto de elementos que se encuentran condicionados materialmente por el devenir social e histórico. Para Adorno, «estos elementos heterogéneos en la obra de arte le son inmanentes: es lo que se opone a su unidad al mismo tiempo que la necesitan para ser algo más que una victoria pírrica sobre lo que no ofrece resistencia» (1971: 123). El espíritu que brilla en la mimesis sensible es un espíritu de negación, una articulación de unidad que quiere ser aquello que imita pero de forma diferente. Su implicación en la sociedad como algo social lo hace a través de su oposición a la sociedad, que es la autonomía. Por ello Adorno critica a Brecht cuando éste intenta producir un arte que se oponga a la sociedad —la sociedad capitalista opresora— incluyendo explícitamente una

crítica social en sus obras de teatro. El arte no necesita de dicho aporte, al contrario, producir ese tipo de obras lo que hace es llevarlas directamente al ámbito del *kitsch*, de la obra de arte que falla como arte y que apenas llega a crónica de crítica social. Al contrario:

El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. [...] Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél. [...] Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda. (Adorno, 1971: 296)

La función social del arte es la carencia total de una función social (Adorno, 1971: 297). Pero eso no hace estar a la obra de arte separada de la realidad social y se abandonen a una «universalidad abstracta y difusa»: «Su condición [de posibilidad] es el estar hendidas y el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido» (Adorno, 1971: 303). Lo autónomo y lo social del arte son dos dimensiones antagónicas: en su interior quisiera ser idéntico, y tiene continuidad, pero desde fuera siempre se contempla de forma discontinua, como algo fragmentado, lo cual necesita para «preservarse de la fetichización de su autonomía» (Adorno, 1971: 329). Como una pareja de imanes que se repelen mutuamente en frágil equilibrio para mantenerse en posición, así el arte sólo puede existir en ese continuo antagonismo, «porque su tensión no puede acabar en la resultante de la pura identidad con este o el otro polo» (Adorno, 1971: 233). Como proceso, en su carácter abierto, la obra de arte persiste en el tiempo mientras que no se quiera definir o desdefinir, mientras no contemporice, convirtiéndose en folletín, o tienda a lo eterno desdeñosa del mundo (Adorno, 1971: 234). El arte no escapa de la muerte, pero más lejos la tendrá mientras menos piense en ella, mientras más abiertas queden en el devenir histórico, un proceso que no repele ni atrae al concepto, sino que lo mantiene en una prudente distancia.

La dificultad de representar esta situación antinómica crea problemas en el propio pensamiento adorniano. Bajo la pretensión de deslimitar la potencia de un arte significativo, su tendencia burguesa le inclina hacia el modernismo. Se observa especialmente en *Filosofía de la nueva música* [1949]. Opone la obra de arte *tradicional*, cerrada según Adorno, con la obra de arte nuevo, representada, en este caso, por el dodecafonismo de Schönberg, como obra de arte abierta. Para Adorno, la obra de arte cerrada «asume el punto de vista de la identidad de sujeto y objeto» (2003a: 112), que es lo mismo que decir que asume la identidad como elemento definitorio: el sujeto puede verse reflejado sin fisura, y la obra de arte se constituye como definición de la realidad —al menos de la parte que le toque. De esto se sigue, atravesando el pensamiento adorniano, que la obra de arte cerrada, en su clausura, desaparece como obra de arte, tornando así su experiencia en una experiencia estética inmediata, donde no cabe la reflexión (Adorno, 2003a: 112). No cabe porque la reflexión está otorgada de antemano, una segunda naturaleza que se toma como primera y cancela toda profundidad. Adorno se refiere más que nada al modernismo, donde la pretendida pureza decimonónica del arte en su proceso de autonomización, de separación con respecto de la práctica social concreta, «es ideología en la medida en que se afirma como un ser-en-sí ontológico más allá de las tensiones sociales» (Adorno, 2003a: 117). La obra de arte nueva se opone a la tradicional en tanto que cuestiona la identidad desde su misma posición, con «la renuncia a esa identidad de contenido y apariencia en que terminaba la idea tradicional del arte» (Adorno, 2003a: 114), a lo que Adorno añade que ese cuestionamiento se debe principalmente a la toma de conciencia de la obra de arte nueva de la falsedad de esa identidad que terminaba en lo inmediato: «Sólo la obra de arte trastornada abandona con su cerrazón la intuitividad y con esta, la apariencia» (2003a: 112). En rigor, la obra de arte tradicional y la nueva son exactamente iguales en su configuración con respecto a la sociedad, en lo que no lo son es respecto a su posición —la conciencia de su posición—, que tiene que ver con la forma de sus contradicciones: mientras que la primera procura la reconciliación a través de la identidad sujeto-objeto, consiguiéndola aunque extorsionada

—porque es una reconciliación de segunda mano, impuesta desde fuera—, la segunda abraza sus contradicciones a través de su toma de conciencia y hace su separación de la sociedad, su autonomía, algo patente, obliga a la audiencia a contemplar la separación que es al mismo tiempo vínculo con la sociedad y sus contradicciones. Con respecto a la nueva música personificada en Schönberg, Adorno dice lo siguiente:

[...] la nueva música, que no puede arbitrariamente intervenir por sí misma en la lucha sin vulnerar con ello su propia consistencia, como bien saben sus enemigos, toma contra su voluntad posición en ella al renunciar al engaño de la armonía que se ha hecho insostenible frente a la realidad que marcha hacia la catástrofe. El aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social, pues, por su pura calidad y tanto más vigorosamente cuanto más pura, hace que esta aparezca, señala el desorden social en lugar de volatilizarlo en el engaño de una humanidad ya presente. Ya no es ideología. (2003: 117)

La idea de distinción entre obra de arte tradicional y nueva resulta problemática cuando de hecho ya se ha dicho que no existe la obra de arte fracasada, que la obra de arte fallida simplemente no es arte. Toda obra de arte es capaz de desplegar su contenido de verdad en virtud de su forma, lo que no se sabe es cómo ni cuando. Si se sigue el pensamiento adorniano tal y como hasta ahora se ha expuesto, la obra de arte cerrada no existe como tal: o desaparece en su despliegue, porque su cerrazón es disolución en el conocimiento, y con ello tornarse ornamento, o se despliega satisfactoriamente y expresa su contenido de verdad sea tradicional o nueva. Lo que Adorno pone de manifiesto aquí, aunque de forma poco clara, es el antagonismo social del arte que ha sido constreñido por la sociedad forzando la identidad, de una intención subjetiva que ha ejercido su dominio sobre el arte abiertamente. La obra de arte tradicional se encuentra cerrada porque el conocimiento aherrojado su verdad con una segunda naturaleza. En el medio del arte, con el arte nuevo lo que consigue es esa toma de conciencia que permite al arte desarrollar su vida autónoma. Esa es una actitud proyectiva desde el momento de la toma de conciencia, sea con las vanguardias, sea con la música moderna radical o cualquier otro arte. No se puede

obligar a la sociedad pasada a ser de otra manera. Pero para la filosofía es diferente, porque no sólo es proyectiva sino que es retrospectiva y retroactiva. Y en ese punto es imposible hacer distinción filosóficamente entre una obra de arte auténtica de una que no lo sea en términos cronológicos. Esto es algo que sí está presente en *Teoría estética*, por otro lado, bastante posterior a *Filosofía de la nueva música*, donde pone de manifiesto el carácter histórico de la obra de arte: «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. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento» (Adorno, 1971: 241). En la refracción del momento histórico y de la sociedad en la que surge, la obra de arte al renunciar a la identidad con la realidad actúa como momento crítico de la sociedad. Para Adorno la crítica, la denuncia social, sólo es posible cuando «procede de la configuración misma. Lo decisivo socialmente en las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo respecto al contenido» (1971, 301). Las antinomias sociales del arte emergen de la obra como crítica, pero sólo en ese frágil equilibrio entre las formas estética, que maduran internamente, y su enfrentamiento contra la sociedad, equilibrio donde las obras de arte «chirrían por la fricción de sus momentos antagónicos que ellas tratan de llevar a unidad» (Adorno, 1971: 234). Esa ilusión de unidad, con su situación descompensada, basculante, en continuo movimiento por la tensión ejercida por los diferentes polos, unidad de lo descompuesto y descomposición de lo aparentemente unido, el frágil equilibrio entre forma y contenido, entre autonomía y sociedad, entre materia y expresión, es donde Adorno ve la realización del contenido de verdad de la obra de arte, que sólo resiste «al dominio omnipotente de la totalidad social si el espíritu, en su forma más progresista, sobrevive y sigue en acción» (1971: 307)

2.5. Realización de lo imposible.

El arte no es jamás lo que querría que fuese. Ni él mismo ni la sociedad. Adorno dice que la obra de arte «es objetiva como algo conseguido en su totalidad por la mediación subjetiva de todos sus momentos» (1971: 233), al mismo tiempo que «toda obra de arte es un instante; toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse del proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla» (1971: 16). Estas dos afirmaciones no se contradicen, pero crean un espacio borroso en la comprensión del arte. La obra de arte necesita de todos sus momentos subjetivos para que se pueda leer de forma objetiva, pero al sujeto se le presenta como un sólo momento de lucidez en el proceso dialéctico de la objetivación, en el cual es dudoso que al individuo se le presenten todos los momentos subjetivos o ni siquiera sea capaz de capturarlos en ese instante que para el sujeto se detiene el proceso, pues en lo heterogéneo que hay en el momento la apariencia se convierte en lo falso (Adorno, 1971: 142). El cubismo quiso hacer lo mismo al presentar todas las perspectivas del objeto en el plano, porque la pintura figurativa, al elegir perspectiva y elegir qué presentar, lo que conseguía era condenar al olvido al resto de espacios no representados, al elegir la imagen de la realidad dominaba la realidad. Al presentar todas las caras, todas las perspectivas posibles del objeto, el cubismo redimía a la perspectiva de su propia tiranía. A pesar de esto, el cubismo falla en su pretensión de presentar un totalidad redimida, porque el espacio del lienzo también es limitado formalmente, y no puede representarlo *todo*, generando una jerarquía nueva en torno a lo representado y lo no representado, aunque en esta ocasión, en principio, consciente de su limitación. La obra de arte en general se comporta de esta manera: quisiera ser otra cosa *pero no puede*. Quisiera ser diversa pero no puede; quisiera ser unidad pero tampoco, de forma que «ninguna obra de arte posee completa unidad; tiene que fingirla y entra así en colisión consigo misma» (Adorno, 1971: 142). Este desajuste estético define el equilibrio de la obra de arte.

Toda apariencia estética conlleva hoy un cierto desajuste, una contradicción entre lo que se presenta como obra de arte y lo que es. El presentarse pretende esencialidad, pero le rinde honor sólo negativamente; en la positividad de su propio presentarse hay siempre la vibración de un más, de un *pathos* del que no puede prescindir aun la obra menos patética. (Adorno, 1971: 138)

Toda posible reconciliación o redención de la obra de arte con la realidad es imposible porque la identidad es no-identidad, percibida como unidad pero quebrada, tanto internamente como en su praxis como obra de arte para el sujeto: «La obra de arte es apariencia no sólo en cuanto opuesta a la existencia, sino también en cuanto opuesta a lo que ella misma quiere ser: está lastrada de desajuste» (Adorno, 1971: 142). La realidad siempre quiere forzar al arte a ser lo que ella quiere, a reconciliarse e integrarse estetizando la vida, ornamentándola, pero es el arte el que fuerza a la realidad «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» (Adorno, 1971: 114), al mismo tiempo que se fuerza a sí misma a no integrarse, en la tensión interna de su forma. La obra de arte es en sí misma una mediación de/con lo no existente a través de lo existente. Presenta otra realidad posible dentro de la propia realidad. Esa es su autoridad, «en que fuerzan a reflexionar sobre por qué siendo éstas figuras de lo existente e incapaces de dar existencia a lo que no la tiene, pueden llegar a ser su imagen fascinante, aun no siendo nada lo no existente en sí mismo» (Adorno, 1971: 115). Este desajuste estético, la tensión dialéctica entre todos los elementos de la obra de arte, que se da en un equilibrio imposible es lo que Adorno llama *tour de force*, el acto de equilibrista que, contra todo pronóstico, en contra de la gravedad, de las leyes de la naturaleza, donde el *tour de force* de la obra de arte es «la realización de lo imposible» (1971: 143). En toda obra de arte *auténtica*, esto es, *en toda obra de arte*, hay un ejercicio de equilibrio imposible que se da en la unidad de cada uno de sus momentos singulares, y es donde la obra de arte para Adorno «tiene que descubrir ese punto de equilibrio donde se oculta la posibilidad de lo imposible» (1971, 144). La obra de arte no sólo enfrenta lo no existente a lo existente,

como una reivindicación de existencia, sino que esa reivindicación es un acto material de dar vida a lo sin vida, voz a lo sin voz, darle palabras al silencio en un acto inexpresable. Adorno lo expresa como una paradoja estética: «cómo un hacer puede conseguir que se manifieste lo que no es hecho; cómo puede ser verdad lo que no lo es según su concepto» (1971, 144-145). La apariencia estética, la mimesis, la forma, la dialéctica de la obra de arte abierta como proceso, la realización de lo imposible en esta tensión de la obra de arte, proveen el alumbramiento de una verdad diferente a la del mundo que reclama ser escuchada y reclama su existencia, como imagen de otro mundo posible. Salvar el arte de sus enemigos como de sí mismo es tarea de una estética abierta, no coactiva, porque, como dice Adorno, «la legitimación de su verdad, depende de esa salvación» (1971: 145).

3. Un arte difícil para una sociedad difícil.

*La industria cultural es perversa, pero no como Babel pecadora,
sino como catedral de la alta diversión.*

Adorno y Horkheimer

*Ya se sabe que el arte se convierte en caviar para la gente común,
en algo fuera de su alcance, cuando la realidad que imita deja de corresponder,
ni siquiera aproximadamente, a la realidad que reconoce la gente común.*

Clement Greenberg

*A la hora de la verdad, cualquier producto mediocre
tiene probablemente más sentido que la crítica en la que lo tachamos de basura.*

Anton Ego

El contexto artístico de Adorno es el s.XX, el cual, al menos en su primera mitad, se puede calificar como un radicalismo de las posturas heredadas del siglo anterior. Adorno manifiesta los gustos de un burgués del s.XIX educado en el s.XX, por ello se encuentra por lo general abierto a nuevas expresiones artísticas pero siempre mediatizadas por la distinción entre «alta» y «baja» cultura —esta última transmutada del folklore a la cultura de masas—. Por eso Adorno se resiste a expresiones como el jazz o mira con recelo al cine. Sin embargo, el s.XX es el tiempo de la emergencia del arte de masas, un arte equívoco, manipulado, condicionado por el mercado, reproductor del capitalismo,... pero arte a fin de cuentas. Y hay que situar el pensamiento de Adorno en y contra su contexto. La crítica adorniana de la cultura y el arte de su tiempo resulta fructífera por su capacidad de apertura, por su concepción de la obra de arte que permite leer la vida cultural de Occidente de diversas formas; y si se saca la conciencia burguesa de su pensamiento, éste es capaz de abrazar expresiones que hasta entonces se habían desdeñado por vulgares, subartísticas. Hacer justicia al arte, *salvarlo* de sus deudas, es hacerlo para *todo* arte.

3.1. Asociación de Amigos de la Pintura de Hotel.

No existe la obra de arte fracasada, porque la obra de arte no puede fracasar: si lo hace desaparece. En el plano teórico resulta fácil de explicar, pero en la experiencia empírica resulta poco intuitivo. El propio término «fracaso» depende de una valoración externa al arte, con lo que se puede caer en el absurdo dicotómico *o todo es arte o nada es arte*, porque es el observador quien decide. Esta dicotomía dentro del pensamiento adorniano es un falso dilema —con el cual veces el propio Adorno choca—. En cualquier caso, parece que queda en todo momento desdefinido *qué es arte*, sobre todo desde el momento en que Adorno prefiere hablar de la «obra de arte» individual, en su particularidad, antes de una concepto general de «arte». En aras de la clarificación del pensamiento adorniano, se pueden considerar dos categorías: el arte en su sentido *vulgar* y lo que para Adorno sería el *arte auténtico*. En mayor o menor medida el arte en su sentido vulgar coincide con el arte tradicional, o en todo caso, en su sentido tradicional: la construcción occidental del arte del Renacimiento al Romanticismo (Gimpel, 1979). Es el camino de la autonomización del arte hasta que se dio contra sus propias contradicciones. Se podría pensar que el arte auténtico entonces es el arte que continua tras el Romanticismo, el *arte nuevo o radical* como dice Adorno, haciéndose cargo de esas contradicciones. Pero, más que una división cronológica, lo que hay es una división en el «núcleo de sentido». El arte en su sentido vulgar toma como núcleo de sentido el proceso de autonomización del arte sintetizado —o reducido— por el Romanticismo (no sin ayuda del Positivismo) en el siglo s.XIX. Este modelo se centra principalmente en las ideas de artista-genio, virtuosismo técnico y intuición inmediata de la obra. Personajes como Wagner, Baudelaire, Rimbaud, Delacroix,... cada uno en su especificidad, son representantes de esta ideología. Este sentido vulgar del arte habría dado en su reducción y, sobre todo, en su mecanización por parte del capitalismo, al arte de masas, como expresión contemporánea del arte tradicional. El arte «auténtico» es el que *sobrevive* a esta síntesis o reducción, o que incluso es capaz de tener dos vidas; el haber devenido vulgar sin perder su «autenticidad». Esto

último resulta problemático en Adorno, porque resulta muy crítico contra la «jerga de la autenticidad», que identifica con el pensamiento fenomenológico-existencial heideggeriano y sus adláteres que llevó, en gran parte, al nazismo. Para marcar la diferencia, y en contraste con la idea de «arte elevado», Adorno usa la fórmula «arte radical». Resultan dos pares de términos similares pero con diferencias substanciales: el par «vulgar-radical» habla del sentido; el par «de masas-elevado» habla del origen. A pesar de todo son términos confusos por el uso que da Adorno, la mayor parte de las veces porque suele identificar el arte radical con un origen *culto* —de una clase social *superior*— del mismo, pervirtiendo el uso del sentido «radical» del arte, el cual no excluye en determinados textos del arte de masas.

Pero todo esto sigue sin definir el arte como tal. Tampoco es que a Adorno le interese, y resulta incluso irrelevante, porque lo único que consigue un concepto general o universal de arte es verse irrealizado en todo momento. Las obras de arte nunca realizan el concepto de arte, y el culpable de la falta de solidez del concepto de arte es el propio concepto. Adorno de hecho considera que «la idea [general] del arte sólo puede conservarse al precio de una conciencia precrítica, de un robusto simplismo: es una de las actuales aporías del arte» (1971: 239). Es otra forma de volver a las contradicciones internas del arte: la obra de arte quisiera ser otra cosa de la que es, pero no puede; es la sociedad la que le aplica la etiqueta que ella misma se tiene vedada. Querer desarrollar un concepto general del arte es irrelevante porque, en primer lugar, va a ser ideológico en tanto que resulta de una intención subjetiva sobre el arte, de modo que en realidad no va a captar cada uno de los momentos expresivos del arte en sus diversas formas; y, en segundo lugar, aunque dicho concepto fuera tan general que consiguiera hacerse universal, el devenir histórico y con él el devenir del arte terminaría cancelándolo, porque la experiencia histórica avanza al margen de sus conceptos. Adorno lo expresa incluso como un acto tiránico por parte de la intención subjetiva:

Esa pregunta, tan querida de los apologetas tradicionalistas, «¿Es todavía esto música?», resulta estéril; lo que hay que analizar concretamente es la degeneración del arte, la praxis que hace que el arte se aproxime de forma no refleja y más allá de su propia dialéctica a otras cosas que ya están fuera de la estética. Lo que en cambio pretende esa pregunta estándar (sic) es impedir, con ayuda de un concepto abstracto, el movimiento de esos momentos no continuos, sino discretos y separados entre sí, en los que el arte consiste. (1971: 240)

A pesar de esto, no se termina de escapar del falso fundamento subjetivista de que arte es lo que el *observador* —del individuo a la institución— *decida qué es arte*. Parafraseando a aquel famoso juez británico sobre la obscenidad: *no puedo definir el arte, pero lo reconozco cuando lo veo*. El marco sociohistórico debería ser suficiente para aclarar el punto de vista, sobre todo porque intencionadamente la mirada se centra en Occidente. Es poco probable que en el Congo o Vietnam antes de la llegada de los europeos se plantearan una problemática definitoria del arte como fue en Europa... hasta que se llegó y se dio nombre a sus prácticas tradicionales a imagen y semejanza de las europeas. Para evitar este colonialismo conceptual es mejor centrarse en el propio espacio histórico y hasta burdamente territorial —que casi excluye España y otros *sures*— y quede la definición ontológica del arte para otras filosofías. El arte como «conciencia estética» nace en la Modernidad, y es Modernidad, y con el fin de ésta es lógico que todo lo que lleva aparejado decaiga de una u otra forma, del fin de la historia a la muerte del arte —ambos en harto proceso de redefinición desde hace décadas—. Adorno se mueve en estos esquemas: su discurso es eminentemente moderno y centroeuropeo. Él, que precisamente es consciente de que la época en la que vive el arte ha perdido su «evidencia», sabe que todo lo construido en la Modernidad se encuentra en la cuerda floja: su discurso, por lo tanto, es tendente a lo sociohistórico antes que a lo ontológico, porque el arte se da como proceso, en lo interno en torno a sus elementos formales, en lo externo en torno a la sociedad y la historia.

En cualquier caso, para Adorno sí que existe un arte «inferior», relacionado con el arte «vulgar», «tradicional» o «de masas», con todo el peso gnoseológico que esto implica para él. Lo identifica con el entretenimiento. Esta es la distinción fundamental ahora, la del arte que significa «algo» y eso otro que se llama arte pero que parece dudoso que lo sea. Al arte inferior lo ve como «un testimonio del fracaso de la cultura y convirtió ese fracaso en voluntad propia» (Adorno, 1971: 30). En un texto marginal pero muy interesante titulado «Una propuesta que no hay que tomar a mal» (Adorno, 2008). Adorno aborda, no sin ironía, el problema entre la distinción y sobre todo el juicio sobre el arte moderno con respecto al arte tradicional en términos generales, y considera que «la bipartición entre amigos y enemigos del arte moderno encierra un error de pensamiento» (2008: 289). Adorno habla de los críticos de arte que sea cual sea la obra de arte moderno siempre se presentan como detractores —como enemigos— aludiendo a la presunta incomprendibilidad del arte moderno —manifestando cierto prejuicio figurativo. Quienes odian el arte moderno realmente no se atreven a mirar más allá de la inmediatez. Pero Adorno ve en alguno de estos críticos una lumbre de comprensión, de cercanía, aunque lo rechacen: «cuando leo en uno de sus textos más importantes un análisis de Cézanne sutil, preciso, muy adecuado, percibo en esa comprensión una simpatía que la tesis ha anulado laboriosamente» (2008: 290). Por ejemplo, dice de Lukács que cuando éste «critica a Kafka, se le nota que lo prefiere a la literatura de pacotilla del realismo socialista» (Adorno, 2008: 290). El caso de Lukács con Kafka es especialmente notable, donde a veces se aprende por las malas. Durante la Revolución húngara de 1956, Lukács tuvo un pequeño papel en el gobierno de Nagy como ministro de Cultura Popular. A la caída del gobierno con la entrada de las tropas soviéticas, Lukács fue arrestado con el resto de revolucionarios, cubierta su cabeza con un saco y metido en un camión durante horas sin saber a dónde lo llevaban. Cuando por fin fueron bajados del camión y los presos pudieron relacionarse, se cuenta que Lukács comentó algo así como «así que Kafka tenía razón» (Magris, 1998: 177). Es lamentable que el valor epistémico de Kafka para Lukács tuviera que definirse a través

de un evento tan traumático, pero es signo de la forma en que el arte moderno se refiere a la realidad.

El arte moderno no es cuestión de gusto, no está hecho para la inmediatez, apunta a ese *algo más* que sin querer y sin saber golpeó de lleno a Lukács. Quienes se identifican como *amigos* del arte moderno, en un sentido lato, dice Adorno en un paréntesis, «no significa que les parezcan bien todos los cuadros modernos» (2008: 289). El amigo del arte moderno simplemente comprende el arte moderno, no es un *defensor*, cosa que ve también en los más fieros críticos. Llegados aquí Adorno propone, con cierto humor, cambiar la división entre amigos y enemigos del arte moderno por amigos del arte moderno, que incluiría a todos aquellos que *comprenden* el arte moderno, les guste o no, y la *Asociación Alemana de Pintura de Hotel*: «La pintura de hotel y la pintura moderna: no hay otra posibilidad. *Tertium non datur*» (Adorno, 2008: 291). Sobre estos últimos dice que «si equiparamos a los enemigos del arte moderno con quienes disfrutaban de los cuadros de los hoteles, no atraparemos a todos, pero al menos aclararemos los frentes» (Adorno, 2008: 291). La pintura de hotel de la que habla es esa pintura inocua, reproducida masivamente, que funciona como ornamento y que no manifiesta ninguna pretensión más que rellenar huecos de las paredes, lo que también Roger Fry llamaba «arte de restaurante» (Calinescu, 2003: 247). Para los amigos de la pintura de hotel lo que prima es lo figurativo, lo que puede captarse de forma más o menos inmediata, lo reconocible. En tiempos de Adorno se refiere a una pintura costumbrista, de paisajes, escenas de caza, fiestas populares, pueblos, etc. Hoy día se lleva esto más lejos, porque el prejuicio figurativo ha sido superado por el *diseño*, donde láminas de autores de vanguardia como Kandinsky o Miró son los que decoran hospitales y hoteles, porque combinan mejor con el estilismo de los interiores que tienen que llenar. La distinción lo que quiere hacer patente es el carácter reaccionario de la pintura de hotel y el abierto del arte moderno. Los amantes de la pintura de hotel sólo aceptan su estilo porque es el único que comprenden, el único con el que pueden *identificarse*. El arte para ellos tiene que ser algo inmediato, que apele

directamente al gusto, al *buen gusto*, que es *su* gusto. Tal vez los amigos de la pintura de hotel de la época de Adorno quedarían horrorizados con sus versiones actuales, lo mismo en dirección contraria⁶. De todas las distinciones y pares adornianos señaladas, la de amigos del arte moderno, donde moderno significa *radical*, y amigos de la pintura de hotel, es la más satisfactoria y fructífera a la hora de distinguir y valorar el arte. Esta distinción habla del contenido de verdad, y de la *autenticidad* del arte desde su práctica más concreta. El problema, por lo tanto, nunca va a estar en la modalidad del arte, está en la ideología que subyace al sentido del arte, en este caso en el contexto del capitalismo y a la maquinaria manipuladora tras la producción masiva.

3.2. Industria Cultural. Arte radical y de masas.

Tal vez la virtud de la cual el capitalismo debería estar más orgulloso de sí mismo es su capacidad para fingir una totalidad integrada en la cual no se puede distinguir al *otro* más que el que el propio capitalismo señala. El capitalismo designa sus enemigos, y cuando le deja de interesar que lo sean, los integra, y así sucesivamente. En materia de arte actúa de forma similar: se necesita un entramado teórico suficientemente sofisticado para rescatar según la coyuntura a Iván el Terrible, Pedro el Grande o a Stalin el Padrecito, pero apropiarse de *La Gioconda* es tan sencillo como serigrafiarla en una taza de desayuno. Para esta sencilla apropiación Adorno —junto con Horkheimer— desarrolla el término «industria cultural», término que en el contexto del capitalismo, especialmente a partir de la segunda revolución industrial, va aparejado irremediabilmente al arte de masas. Adorno hace un uso despectivo del término «arte de masas», y por lo general tiene una visión poco halagadora del mismo, pero esto se debe a esa confusión terminológica propiciada por el propio Adorno, por sus contradicciones internas al valorar dicho arte. En rigor, aquello contra lo que se opone Adorno es más bien el arte «masificado», un arte producido de forma mecánica, *masiva*, con el único objetivo de ser consumido. Según

⁶ La versión más actual y feroz puede ser Avelina Lesper, especialmente con su panfleto *El fraude del arte contemporáneo* (disponible de forma gratuita en su web), cuyo principal error de juicio es confundir el sistema económico actual del arte con el arte mismo.

Martin Jay, «a la Escuela de Francfort le desagradaba la cultura de masas, no porque fuera democrática, sino precisamente porque no lo era» (1974: 353). Para Adorno, en un sentido lato, el arte de masas era el trasunto electrificado del arte popular, y se oponía igual que éste último al arte *elevado*. Como pintura de hotel, arte popular o de masas en el imaginario adorniano apelan a la inmediatez, pero no necesariamente porque estén vacíos de significado sino porque han sido vaciados con el objetivo de ser consumidos más fácilmente. Ese es el papel de la industria cultural, un papel que cumple indistintamente con arte elevado como popular, porque *La Gioconda*, en algún momento plena de significado, al poder degradarse lavado tras lavado en una taza de desayuno, ha sido vaciada de significado para quedar como mero ornamento, algo placentero de ver pero irrelevante. Bajo la égida de la industria cultural la distinción entre alta y baja cultura se combina en el mejunje de «la ‘barbarie estilizada’ de la cultura de masas» (Jay, 1974: 354). Esto no quiere decir que antes del capitalismo o de la propia Modernidad no existieran mecanismos que tendieran a esta situación, sin embargo, estos lo han favorecido y acelerado (Schwarzböck, 2008: 231). No existen formas premodernas de cultura que encarnen *la Verdad*. Todas son formas de dominio desde la aparición del sujeto. La industria cultural lleva al paroxismo toda forma de dominio, es la culminación en la cultura de la alienación del ser humano en el contexto del capitalismo avanzado.

El texto fundamental para observar esta situación es «La industria cultural», texto a cuatro manos entre junto a Max Horkheimer incluido en *Dialéctica de la Ilustración* (2007), publicada en 1944, es un texto cuya teoría sigue estando vigente, pero ha envejecido mal en sus ejemplos: su caracterización de Hollywood no ha cambiado en lo substancial, pero sobre la música y otros fenómenos de masas la distancia de más de cincuenta años lo hace extraño a quien lo lea hoy día. Lo que resalta es la caracterización de la industria cultural y su relación con el arte, que termina devaluado como mero entretenimiento. El contexto en el que se mueve la producción masiva de arte o de cultura tiene más peso el fenómeno de la producción —la *industria*— antes que el contenido trascendente o pretendidamente

trascendente que se produce —lo *cultural*—. Para la estética tradicional es un exabrupto anteponer lo económico o lo material (entendido como algo vulgar), a la experiencia estética o al arte mismo, a lo «universal» del arte. Pero olvidar lo económico es olvidar sus condicionantes, que resulta una injusticia: liberar a la belleza de la crueldad o la manipulación es tan malo como aislar la manipulación o la crueldad de la belleza. Precisamente esto es lo que consigue la industria cultural, vaciar en mayor o menor medida de *valor cultural* —estético, artístico, antropológico, político, etc.— sus objetos en favor de la producción. No quiere decir que antes de la generalización de la producción masiva no se ejerciera esta presión en los productos culturales —«La diversión y todos los elementos de la industria cultural han existido mucho antes que ésta» (Adorno & Horkheimer, 2007: 148)—, pero la producción masiva ayudó a que fuera más sencillo llevarlo a la práctica y monopolizar la producción.

Con la segunda revolución industrial, a mediados del s.XIX, se inventan nuevas formas de producción mecanizadas más baratas, lo cual propicia que se ingenien diseños estandarizados que sean fáciles de mecanizar su producción, especialmente desde la necesidades militares de uniformidad (Hobsbawm, 1997: 173 y ss.). La estandarización es una «necesidad» industrial, que genera a su vez una necesidad de consumo: si la población en gran crecimiento demográfico necesita ropa, es más fácil producirla de forma igual con procesos mecánicos. El resultado es la producción de una gran cantidad de objetos iguales directos al consumo, sean zapatos o sean figuras de porcelana. A su vez, la producción requiere de esa reproducción mecánica para seguir existiendo, porque los estándares nacen de la «necesidad», y se supone que una vez superada se termina, pero es «en el círculo de manipulación y necesidad reactiva donde la unidad del sistema se afianza cada vez» (Adorno & Horkheimer, 2007: 134). Para mediados del s.XX, cuando Adorno y Horkheimer escriben, el estándar de producción es un modelo mecanizado a gran escala que ha desplazado a modelos de producción tradicionales como el artesanal con el que convivía en el s.XIX. Pero en el s.XX no hay alternativa, todo cae dentro del

entramado industrial. Para Adorno y Horkheimer en esa totalidad se manifiesta su falta de *totalidad*, pero en una situación sin alternativa, resulta innecesario ocultarlo: «Bajo el monopolio, toda cultura de masas es idéntica, y su esqueleto, el armazón conceptual fabricado por aquél, comienza a destacarse. Los dirigentes ya no están tan interesados en esconderlo; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara» (2007: 134). La producción en masa cancela toda individuación, toda diferencia de particularidad, y, cuando antes se mostraba como simple necesidad instrumental de la industria, hoy —su «hoy»— esa necesidad ha pasado a ser la estructura misma de la producción, ejerciendo el dominio sobre todo proceso de individuación, condicionándolo desde la producción misma. Es la racionalidad técnica convertida en la racionalidad del dominio, como dicen Adorno y Horkheimer, «el carácter coactivo de la sociedad alienada» (2007: 134). La sociedad deja de construirse a partir de sí misma y comienza a construirse con la mediación —cuando no el beneplácito— de la industria. *La industria cultural es la constructora de la sociedad de masas como sociedad de la masificación en el momento que se le retira a la masa la capacidad de construirse a sí misma.* Por eso es importante enfocar el tema en la *industria* (más que en la *cultura*), porque es esta la que constituye tanto los objetos de la sociedad como el modo en que se van a recibir —consumir— dichos objetos (Adorno & Horkheimer, 2007: 135). Uniformidad técnica es uniformidad de sentido, de modo que «las diferencias de valor presupuestadas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el sentido de los productos» (Adorno & Horkheimer, 2007: 136-137). Se puede observar en los productos ofertados en «los chinos», tiendas de productos baratos que, por lo general, tienen su origen en países como China, Vietnam o Taiwan. La expresión «es de los chinos» da a entender que un objeto es barato y de escasa calidad. Sin embargo, es un producto barato y de escasa calidad porque *ha sido producido* con esa intención, no porque todo lo producido «por chinos» tenga esas características de forma natural. Si un productor europeo va a China y paga por la fabricación de productos de mayor calidad, se lo harán, con el beneficio de que allí siempre será más barato producirlo que en Europa. De esta forma la industria —el mercado— es la que decide el

sentido, la que marca las pautas de consumo, la que define la forma en la que se construye el individuo, porque no permite que haya ningún afuera en ese sentido, ha *capitalizado* toda producción de sentido, y en consecuencia poco le importa ya esconder las costuras.

El individuo que consume los productos de la industria cultural no es nada más que un mero consumidor. No designa ningún significado a los productos que consume; estos ya vienen dados de antemano, y sobre todo preparados para que el consumidor no necesite pararse en el objeto y pueda seguir consumiendo. Se apela a una inmediatez que ansíe más inmediatez, que deje buen sabor de boca para querer más o un sinsabor que se quiera saciar: terminar el capítulo de una serie con un «final almibarado» o un *cliffhanger* que deje a la audiencia con ganas de más. De esta forma quien consume es un engranaje de «la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en tensión, tanto en el trabajo como en el descanso que se le asemeja» (Adorno & Horkheimer, 2007: 140). El individuo devenido en consumidor ha sido moldeado por la industria cultural, que no va a producir elementos vacíos de sentido para individuos con ansia de plenitud de sentido; al contrario, al vaciado al individuo sin que éste lo perciba para que sea el consumidor perfecto de objetos fáciles de producir con apariencia de plenitud, dando vacuidad a la vacuidad, de forma que «cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya» (Adorno & Horkheimer, 2007: 140). La situación es paradójica, porque si la industria cultural se ha convertido en totalidad sin afuera, parece innecesario que cree una ilusión de sentido para encandilar a las masas: si se produce todo lo que se puede consumir, no se debería necesitar el esfuerzo de esconder la vacuidad de los productos —como no se esconde el monopolio—. Parece que, al contrario de lo que la experiencia diaria puede señalar, el ser humano es bastante sensible a la alienación —aunque no sea lo suficientemente crítico como para hacerla visible—. La industria cultural necesita *imitar* la plenitud de sentido para que los productos culturales puedan pasar de forma satisfactoria el filtro de la alienación. Para Adorno y Horkheimer es una

«caricatura» del presunto «estilo auténtico», de aquellos objetos culturales o artísticos a los que tradicionalmente se les ha asignado plenitud de sentido, y que para ellos «se evidencia en la industria cultural como equivalente estético del dominio» (2007: 143). Un ejemplo: un bolso *del chino* imitará con solvencia aunque con poca calidad a su homónimo fabricado por *Louis Vuitton* y quien lo compre lo hará porque imita un bolso de alta calidad que no se puede permitir, cuando lo más probable es que *Louis Vuitton* fabrique sus bolsos en el mismo polígono industrial donde se producen los de baja calidad. Ambos serán consumidos, y el bolso de *Louis Vuitton* estará tan vacío como el barato, pero para que éste último sea consumido masivamente necesita ser reflejo de algo inalcanzable y pleno. El fracaso en términos adornianos de la obra de arte es su virtud: la industria cultural vende la pintura de hotel como genuina porque la relaciona con un pretendido auténtico «real» —imitación de obras de arte consideradas *maestras*— o inventado. De esta forma, para Adorno y Horkheimer «la industria cultural, en definitiva, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, revela el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social» (2007: 144). Lo posible genuino tiene que doblegarse a las normas del sistema para seguir existiendo, olvidando su autenticidad e intercambiándola por otra impostada. Por lo tanto, importa poco para la industria cultural si la obra de arte es «elevada» o «inferior» en la formulación de Adorno, como poco debe importar el origen a una crítica de arte que quiera hacer justicia. La cultura no está en entredicho aquí. Lo que se lleva a juicio es la manipulación del arte para la alienación del individuo. El problema para el arte es que sea la «industria» quien se encargue de él:

Su triunfo [de la industria cultural] es doble: lo que fuera extingue como verdad, puede dentro reproducirlo a voluntad como mentira. El arte 'ligero' como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio con la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad. El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en

burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo que no pasan en el tajo en dejarse llevar. El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. (Adorno & Horkheimer, 2007: 148)

El dilema del arte inferior no es, a pesar de todo, estar en una categoría por debajo del arte serio, como llaman los autores al arte elevado en este fragmento; el dilema está en que, por su constitución el arte inferior siempre va a ser más susceptible de manipulación por la industria cultural porque se encuentra más a la mano, más cerca de la realidad social que el arte que ha alcanzado una autonomía más completa. Como sombra de éste, el arte inferior está preso de la intención de la industria cultural de volverlo mero objeto de consumo, reservando aparte al arte elevado, si bien también manipulado por la industria, al menos manteniendo la apariencia de «profundidad» y «espiritualidad» que consuelan al individuo (Schwarzböck, 2008: 239-240). La confusión fundamental es homologar la el arte inferior con la pintura de hotel, en el sentido de esa apelación a la inmediatez cognitiva de la que hacen gala los amigos de la última. Una obra de arte inferior podría tener un sentido que excediera su recepción inmediata, pero como objeto de consumo la industria cultural hace hincapié en la capacidad que tenga de agradar a la audiencia, lo que hace a la industria cultural una industria principalmente del entretenimiento: «Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión» (Adorno & Horkheimer, 2007: 149). En el contexto del capitalismo, el tiempo de ocio es concebido por la industria cultural como tiempo productivo, porque el consumo es una necesidad económica para que el sistema se mantenga y se reproduzca, aparte de que, como dicen Adorno y Horkheimer, «la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere apartarse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a tono con él» (2007: 150). Hoy, el tiempo de ocio — convertido en tiempo de consumo— es el lugar donde la persona construye su identidad, más que en el trabajo (el tiempo «socialmente útil», por lo tanto *relevante*). Además se ha trasladado el ocio al trabajo con el objetivo de hacerlo menos tedioso, que no es otra cosa

que un encubrimiento de la pérdida de derechos laborales bajo la concepción del trabajo-vocación o trabajo-placer (a través de fenómenos como la *gamificación*). El entretenimiento educa para el trabajo y para el modelo de vida social que el mercado solicita: es lo que garantiza que todo sigue igual y que se reproducen las mismas actitudes sociales (Schwarzböck, 2008: 242). El entretenimiento se encuentra integrado en el trabajo, deja de ser tal y se vuelve «esclavitud dulce». No porque el entretenimiento o la diversión sean inherentemente malvados, sino porque el contexto de la industria cultural es perverso y tiene como objetivo el beneficio, el consumo en sí mismo: «Cuánto más sólidas se vuelven las posiciones de la industria cultural, tanto más sumariamente puede permitirse proceder con las necesidades de los consumidores, producirlas, dirigirlas, disciplinarlas, suspender incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí límite alguno» (Adorno & Horkheimer, 2007: 157). El demonio no hay que buscarlo en el arte, en el arte inferior, vulgar, popular, ni en el arte elevado, pretencioso, elitista; el demonio está en la opresión del capital.

En *Teoría estética* la reflexión de Adorno en retrospectiva de la industria cultural queda lejos del aparejamiento entre arte de masas e industria cultural que abocaba más mal que bien a todo arte bajo el capitalismo al entretenimiento zafio. Apunta a la forma de relacionarse con el arte una vez que éste cae bajo la falsa totalidad del capitalismo, y, en cierto sentido, abre la puerta a cierta aceptación del arte de masas en contra de la industria cultural. En tiempos de Adorno es probable que todavía existiera un espacio libre de la influencia de la industria cultural, pero actualmente es difícil nombrar uno sin equivocarse. Todo está en manos de la industria cultural. Lo que no es industria cultural son expresiones marginales de arte de *casa okupa* o *deep web*⁷. El arte «radical» treinta años después de *Dialéctica de la Ilustración*, y más aún setenta años después, es una parodia del resplandor estético. Aunque no sea disfrutable tiene que ser *consumible*. Se han hecho

7 Esta es una afirmación polémica, porque el mundo es más amplio de lo que en principio las garras del capitalismo pueden abarcar. Pero, a efectos prácticos, para la gran mayoría de la población si algo le alcanza es porque, en la mayoría de los casos hay una mediación de la industria cultural del capitalismo. Es difícil señalar expresiones artísticas que hayan alcanzado grandes cotas de popularidad sin esta mediación, y si lo consiguen, por lo general, no tardan en ser canalizadas por el mercado.

consumibles productos artísticos no disfrutables en términos de placer sensual inmediato, como el cine conmocionante de directores como Michael Haneke o Yorgos Lanthimos, el cual se considera sólo accesible a una pequeña élite intelectual pero que se mueve por los grandes circuitos para el gran público (incluso versionando los propios filmes para hacerlos más accesibles a determinado público, como es la versión estadounidense de *Funny games* realizada por el propio Haneke). Arte, o producto cultura, y disfrute forman parte del mismo sistema, no siendo uno más que engranaje del otro. Adorno dice que «tiene que desaparecer la vergonzosa diferencia entre el arte y la vida [...]: he aquí la base subjetiva de la inclusión del arte entre los bienes de la sociedad de consumo a cargo de los *vested interests*» (1971: 30-31). Después de todo, Adorno también idealiza una situación previa en la que, según él, «el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte» (1971: 31). Se puede decir que la situación no ha cambiado demasiado, sólo que los antagonismos hoy día están más acentuados. El gusto está educado, y por mucha pureza que se quiera promulgar, el gusto propio deriva directamente del mundo en que se vive, en que ha sido educado. Esto no impide, desde el reconocimiento de la propia contingencia, señalar la contingencia de otros. Adorno observa que es parcial y que su razonamiento es ideológico en la medida en que «el arte nunca fue perfectamente autónomo respecto del oprobio que le viene de la autoritaria industria de la cultura» (1971: 32). La obra de arte ha ganado su autonomía —su libertad— a base de generar un dominio sobre los materiales o sobre los procesos culturales, es decir, el arte es autónomo en la medida en que ha sido autoritario, solo que en este proceso la libertad se ha vuelto inmanente a la forma. El arte y su negocio responden a una necesidad social: la conciencia alienada busca donde reflejarse y sentirse identificada, y la industria cultural le proporciona una serie de productos en los que le dice «mira, este eres tú realmente, y si no te gustas tenemos más imágenes de ti que ofrecerte». Para Adorno no se puede criticar la industria cultural a secas, del mismo modo que no se puede criticar el

autoritarismo inmanente del arte en solitario: la crítica tiene que ser conjunta. Para esto hay que enmendar en parte el prejuicio burgués de Adorno hacia el arte inferior e integrarlo sin condiciones en el conjunto de la teoría estética adorniana.

3.3. *Kitsch*. Tras la redención de la obra de arte inferior.

Del mismo modo que es injusto crear una relación de codependencia entre industria cultural y arte de masas, identificar el arte inferior con el *kitsch* puede resultar poco satisfactorio. El uso del término *kitsch*, que en castellano podría verse como «cutre» o «cursi», ha sido usado por lo general como una forma despectiva de referirse a los subproductos más infames de la industria cultural... sin que esto tampoco identifique con demasiada claridad qué es *kitsch*. Se puede decir que la taza con *La Gioconda* es *kitsch*, pero resulta más difícil decidirlo con series de televisión o películas o *best sellers* que, siendo en concepción y origen subproductos de entretenimiento de la industria cultural, tienen más alcance. Una defensa del arte inferior es conveniente realizarla a través del *kitsch*, porque éste es espejo de la dirección de la sociedad y de la industria cultural con respecto al arte elevado. Todo *kitsch* es arte inferior, pero todo arte inferior no es necesariamente *kitsch* o puede devenir *kitsch* o dejar de serlo. La intolerancia al *kitsch* es un síntoma de las impotencias del arte elevado, que piensa que en cualquier momento puede ser relegado a la inferioridad, como una pérdida de privilegios. Por esto mismo son los críticos del *kitsch* los que exponen sin intención los mejores argumentos para defender todo aquello que excluyen. Tal vez el texto más importante sobre el *kitsch* sea «La vanguardia y el *kitsch*» (2005) de Clement Greenberg, publicado en 1939, porque lo pone en contraposición con lo que considera, o lo que generalmente se consideraba en su momento, como arte elevado, representado por la vanguardia, especialmente el expresionismo abstracto. También los textos de Hermann Broch de 1933, «Kitsch y arte de tendencia», y 1950-51, «Notas sobre el problema del *kitsch*» (1970), aportan una visión diferente desde una tradición europea algo elitista. Las opiniones sobre el *kitsch* tienen que ser cuidadosamente ponderadas, por ello

la descripción que lleva a cabo Mathei Calinescu en el capítulo correspondiente de *Cinco caras de la Modernidad* (2003) a través de los tópicos puede resultar la mejor estructura para entender el *kitsch*.

Por lo general, aunque Greenberg y Broch parecen tener un buen conocimiento de la historia del arte y de los procesos históricos que han llevado al arte a su situación actual, su mirada busca en todo momento una situación ideal para el arte que parece haberse dado en algún momento de la historia, probablemente el s.XIX, pero que tampoco identifican adecuadamente. No llegan al límite de Tocqueville, citado por Calinescu, que piensa que la democracia lleva a una caída de los estándares de arte y la cultura tanto en su producción como en su consumo (2003: 224-225). Son *tradicionalistas* en la medida en que ven a la Modernidad *de su tiempo* como perversora de los valores universales del arte. Pero no del arte en sentido tradicional, no del arte comprensible de forma inmediata, sino del arte moderno. Para Tocqueville la perversión es la Modernidad en su conjunto, mientras que para Greenberg y Broch es la industria cultural. Greenberg, para quien la sociedad, en su desarrollo «se vuelve más y más incapaz de justificar la inevitabilidad de sus formas particulares, tienden a desmoronarse las nociones comunes de las cuales dependen en gran parte los artistas y los escritores para comunicarse con sus audiencias», habla de un pasado indefinido en el cual «esta situación se resolvía mediante un alejandrino inmóvil, un academicismo que deja de considerar lo realmente importante porque causa controversia y convierte la actividad creativa en virtuosismo del pequeño detalle formal» (Greenberg, 2005: 101). Greenberg está declarando aquí en contra del arte en su sentido tradicional a favor del arte de vanguardia. El arte de vanguardia es algo novedoso que la sociedad —burguesa— no sabe esquematizar, definir, ni jerarquizar, que considera algo inédito hasta ahora. Las vanguardias estaban *ligadas* a la sociedad burguesa porque necesitaban su dinero, pero para Greenberg no constituía su interés fundamental: «una vez que las vanguardias consiguieron ‘separarse’ de la sociedad, comenzaron a repudiar tanto la política revolucionaria como la burguesa» (2005:

102). El valor de la vanguardia para Greenberg se encuentra en que ha sido capaz de superar las coacciones academicista, o alejandrinas como él dice, para «crear sin ensuciarse» de las banalidades de la vida social. El arte se encuentra, y expresa valores, por encima de las contingencias del momento histórico: «Al retirarse completamente de lo público, el poeta o el artista de vanguardia intentaba mantener el alto nivel de su arte estrechando su ámbito y elevándolo a la categoría de expresión de un ‘absoluto’ donde los relativismos y las contradicciones serían resueltos, o bien estarían fuera de lugar» (2005: 103). Es la búsqueda decimonónica del arte puro, *l’art pour l’art*. Es lo que da valor a las vanguardias y sus métodos porque, para Greenberg en el momento en que escribe, «no existen otros medios para crear arte y literatura elevados» (2005: 104). La cultura *de verdad* es sólo la que producen las vanguardias, la única cultura *viva* en tanto que sigue creando, sigue produciendo cosas nuevas que buscan forzar los límites del arte y de la comprensión, y por ello Greenberg ve que «la existencia de la cultura en un futuro próximo está amenazada» (2005: 105).

En un contexto en que la cultura *viva* sería el arte de vanguardia, los despojos de la industria cultural, de los que cualquier tendencia política hace uso, son una amenaza. En 1939, a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, resulta chocante que Greenberg vea amenazada la *Cultura* por la fragilidad de la existencia de la vanguardia, pero tiene sentido si se aprecia que para entonces tanto la Unión Soviética como el Tercer Reich la habían censurado como *arte degenerado*, mientras que en el Occidente «democrático» la industria cultural generalizaba un arte y una cultura insípida destinada al consumo. No es que toda vanguardia, todo el arte moderno, sea garante último de toda racionalidad, salvaguarda de la civilización. Ahí están las derivas dispares del Futurismo y de distintos surrealistas. Pero la generalización de diversas formas de arte inferior, de industrias culturales, de *kitsch* en resumen, hace que su temor no esté infundado en sus términos. Frente a un arte moderno, que es un arte «difícil», un arte que requiere a una audiencia crítica, activa, enfocada conscientemente sobre la obra de arte, según Calinescu, «lo que constituye la

esencia del *kitsch* es probablemente su abierta indeterminación, su vago ‘poder alucinatorio’, su espuria ensoñación, su promesa de una fácil *catarsis*» (2003: 226). Se parece bastante a los productos propios de la industria cultural (y no necesariamente a todo arte inferior). Frente a la vanguardia, Greenberg habla de la «retaguardia» (sic): «‘*Kitsch*’: el arte y la literatura popular con sus cromotipos, portadas de revistas, ilustraciones, anuncios, ficción espectacular o amarilla, cómics, música ligera, baile de claqué, películas de Hollywood, etc., etc.» (2005: 105). Habla de «arte popular», pero los elementos que cita, aunque efectivamente sean «populares», resulta una expresión vaga cuando todos o la mayoría de ellos son elementos derivados de la industria cultural, de la producción masificada, más que de lo popular entendido globalmente, cosa que Greenberg reconoce posteriormente —«El *kitsch* es un producto de la revolución industrial» (2005: 105). En cualquier caso, *antes* la cultura sólo era para *los cultos* según Greenberg —los que se podían permitir la cultura, la educación—, por lo tanto la cultura que consumían era la que producían. Ahora, o mejor dicho, a partir de la Revolución industrial, el consumidor ya no es el culto, productor, sino que se produce para una masa moderadamente educada, pero nunca al nivel del culto (o del culto de antes). Por eso se inventa una cultura para la masa: «pseudocultura, *kitsch*, destinada a aquellos que, siendo insensibles a los valores de la cultura genuina, demandaban, sin embargo, la diversión que proporcionaba la cultura» (Greenberg, 2005: 106). Se puede entender que esa informe «cultura genuina» es su defendido arte de vanguardia, dejando aparte el alejandrismo que no quedaría más que como cultura *muerta*, por muy genuina que sea. El *kitsch*, como «pseudocultura», a quien parasita es al arte de vanguardia, porque es lo nuevo lo que «se saquea para nuevos ‘giros’ y después se sirve descafeinado como *kitsch*» (Greenberg, 2005: 106); es incapaz de intentar llegar a donde llega la vanguardia, no corre ese riesgo, sólo imita (Calinescu, 2003: 229).

En definitiva, para Greenberg el *kitsch* es una forma de expolio del arte genuino. Lo grave es que es un expolio público y aceptado, institucionalizado, que forma parte inseparable

del sistema de la sociedad moderna. No sólo engaña a la audiencia con un producto de segunda mano, vaciado del significado que imita de su referencia genuina, además cobra por ello. Para Greenberg, «el *kitsch* es el paradigma de todo lo que es insincero en la vida contemporánea. El *kitsch* no pide nada a sus clientes que no sea dinero —ni siquiera su tiempo» (2005: 106). Es dudoso que el arte elevado no haga también todo esto en el marco capitalista, pero se comprende que Greenberg apunta a la misma manipulación que Adorno y Horkheimer apuntaban cuando se centran en la parte económica de la industria cultural, aunque a diferencia de estos Greenberg pone su mirada en lo estético. Lo *kitsch* es lo estético vaciado de valor, punto que Broch trata en «Notas sobre el problema del *kitsch*» directamente como «mentir», o como una forma especialmente estética del mentir. Para Broch esto no sería un problema si el *kitsch* no fuera el soporte del «espíritu de los tiempos»:

el arte es siempre el retrato del hombre de su tiempo, y si el *kitsch* es mentira [...], dicha mentira recaerá sobre el hombre que lo necesita, es decir, sobre quien se sirve de este espejo tan respetuoso para poderse reconocer en la imagen desfigurada que le devuelve y para poderse confesar (con un placer, dentro de ciertos límites, sincero) con sus propias mentiras. (Broch, 1970: 15)

Coincide con Greenberg en la insinceridad o la falsedad del *kitsch*, pero lo lleva más lejos cuando hace recaer sobre él todo el peso de la cultura contemporánea. No hay opción o espacio para la vanguardia como alternativa dentro de la propia sociedad, que ha censurado todo arte genuino, y llega a decir que «el *kitsch* es el mal dentro del sistema de valores del arte» (Broch, 1970: 29). Sin llegar tan lejos como Broch, la falsificación estética del *kitsch* es la idea de usar medios expresivos artísticos para dar la apariencia de arte que simplemente oculta un proceso ideológico. Otra cosa es que ese proceso ideológico se haya generalizado y no deje aparente espacio a alternativas, como ocurre bajo el capitalismo. En cualquier caso, el *kitsch* implica inadecuación estética, lo cual entroncaría con la idea de la forma del arte de Adorno, pero de una estética vulgar. Al igual que la alienación, el *kitsch* es la sobra de ese *algo* indefinido/indefinible que *se sabe* que es mejor.

Lo que queda para el *kitsch* es un mal gusto como gusto ideológicamente manipulado, como parodia de la conciencia estética que se supone *verdadera* (Calinescu, 2003: 233). Greenberg relaciona el *kitsch* con el arte popular, con las capas más bajas de la sociedad como un alimento prefabricado para las masas ignorantes deseosas de al menos un símil de alta cultura que les haga sentir especiales, algo en lo que no difiere demasiado Broch. Por su parte, Calinescu relaciona el *kitsch* con (el hedonismo de) la clase media, no con los obreros (2003: 241). Sin poder dissociarse en ningún momento el *kitsch* de la Modernidad, para Calinescu el consumo aparece como ideal social regulador y son las clases medias las que generan ese espacio cultural masificado. La clase media quiere asemejarse a aquello que no es y nunca puede ser, a los que Greenberg se refiere como quienes se podían permitir la cultura antes de la revolución industrial, y son los nuevos propietarios los que imitan el pasado aristocrático al que aspiran pero nunca podrán alcanzar. El proletariado es simplemente un receptor pasivo de las frustraciones aspiracionales de las clases medias en su reacción contra el terror al cambio y la falta de significado del tiempo libre o de ocio frente al aburrimiento (Calinescu, 2003: 244). Su vacuidad es la vacuidad de las aspiraciones burguesas. El *kitsch* no implica, no te interpela como humano (un ser ético), sino como consumidor. Pretende lo mismo que el gran arte pero descafeinado, sosteniendo lo inmediato, imitando una catarsis que nunca se termina de realizar.

Aquí hay una contraposición de opiniones entre Broch y Greenberg, porque, en cierto sentido, éste último sí deja cierto espacio para alguna forma de realización del ser humano en el *kitsch*, mientras que para Broch no existe esa posibilidad. En «Kitsch y arte de tendencia», Broch afirma que «la esencia del *kitsch* consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un ‘buen trabajo’ sino un trabajo ‘agradable’: lo que más importa es el efecto» (1970: 9). Ilustra el mundo no *como es* sino *como lo desea* o *lo teme*. El *kitsch* siempre está sometido a la influencia dogmática de lo que ya ha existido, por esto el *kitsch* es reaccionario para Broch (1970: 10), porque está limitado, es finito, porque imita, y no es capaz de superarse a sí

mismo y a sus figuras. Es un mero pasatiempo, mientras que el *arte* es infinito. Para Broch, quien produce *kitsch* no es técnicamente inferior, es simplemente «malvado», porque miente consciente de su mentira (Broch, 1970: 13), lo que crea un arte malvado. Donde Broch ve malevolencia, Grenberg ve ingenuidad, no una completa devaluación del arte porque el *kitsch* se cree genuino y eso consigue en algún momento que lo que hace tenga «algo» de valor, aunque nunca alcanzará el nivel del arte genuino. Greenberg dice que el *kitsch* «produce algunas cosas meritorias, con verdadero sabor popular, y esos elementos accidentales y aislados han engañado a gente que no debería haberlo permitido» (2005: 107). El uso de la fórmula «sabor popular» resulta insatisfactoria por el tono reaccionario. Cuando se habla del «sabor» de algo se tiende a sensualizar la experiencia, porque el *gusto* no es un sentido intelectual, como el oído o la vista. El gusto es un sentido del cuerpo, interno al cuerpo, relacionado con la materia, porque lo que se saborea se tiene que tener *dentro*, y por lo tanto es de inferior categoría gnoseológica. «Sabor popular» es una expresión que se usa para hablar de esas expresiones que tienden a lo pintoresco, a lo sensual, a los placeres mundanos del cuerpo. El *kitsch* crea una continuidad entre arte y vida, está aferrado a lo material, lo cual hace perder al arte, que es autónomo, sus valores propios y ser sustituidos por otros. En definitiva, para Greenberg el *kitsch* es «arte sintético» (2005: 109), un arte hecho para ser inmediato, que en lugar de imitar los procesos de arte, imita los efectos. La defensa de Greenberg de la vanguardia es una defensa perversa del progresismo. El *kitsch* puede ser sincero, pero no habla de la grandeza de la humanidad, de lo absoluto, de lo universal, hablar de las vísceras, del cuerpo, del placer y el displacer. Genera una satisfacción que mantiene a la masa tranquila, y tal vez esto es lo único relevante para Greenberg en el *kitsch*: que dejen a las vanguardias en paz hacer avanzar la cultura mientras la masa se revuelca en sus excrecencias.

El gran equívoco tanto de Greenberg como de Broch al hablar del *kitsch* es centrarse en lo estético, en que haya una perversión estética intrínseca en el *kitsch*, cuando el problema

está, en el sistema que lo produce de forma perversa. En «La industria cultural», Adorno y Horkheimer comentan en un momento dado que los defensores del arte moderno en la debacle provocada por el arte de masas está infundada, porque precisamente el *kitsch* requiere del arte moderno para seguir existiendo (2007: 140). Adorno no está de acuerdo en esa visión apocalíptica de Greenberg y Broch. Es cierto, para Adorno, que en el *kitsch* se da una mentira como verdad, que se simulan los efectos del arte, y habla de «parodia de la catarsis», pero también asume que «es inútil querer trazar en abstracto los límites entre ficción estética y pastiche⁸, porque éste [la parodia de la catarsis] se da en todo arte» (1971: 313). Toda obra de arte, por muy radical que sea, es susceptible de ser reducida a un subjetivismo emocional, a la inmediatez, que da lugar a una falsa reconciliación estética basada en la fruición. Puede ser el sentir de *la Gioconda* amontonada en el lavavajillas entre platos sucios para disponerse mañana igual que ayer a brindar el café matutino. Despreciar estéticamente de plano el *kitsch* por falso es caer en la propia trampa crítica: toda obra de arte puede devenir *kitsch*, y en ese caso lo único que queda a los Greenberg y Broch es denunciar el mal gusto de la masa, lo cual cae sin remedio en el autoritarismo. Es algo que denuncia Adorno, que la homologación de un tipo de arte a un tipo de sociedad es una trampa ideológica:

Hoy hay que rechazar todo lo que aparezca como arte ligero, pero también todo lo sublime, antítesis de la cosificación, así como también presa de ella. Lo sublime ha quedado vinculado desde los días de Baudelaire con la reacción política, como si la democracia como tal, la categoría cuantitativa de la masa, fuese el fundamento de la vulgaridad y no esa opresión que continúa en medio de la democracia. (1971: 314)

Eso no quita que Adorno tenga una relación difícil con el arte de masas, inferior, o *kitsch*, y lo mira con recelo por ser producto cómodo del capitalismo y de la industria cultural, pero al ser incapaz de reconocer teóricamente un arte fallido mantiene el impulso de mirar de reojo al arte de masas por si acaso de forma imprevista alumbrar su contenido de verdad en el momento menos pensado. El arte es vulgar, o inferior, porque se le hace

8 En la traducción de 1971 de *Teoría estética* se traduce *kitsch* como «pastiche».

vulgar, porque se obliga al arte a ser representado a sí mismo como tal, en un acto depotenciador del arte, que no es más que manipulación ideológica. Por eso Adorno dice que «en lo vulgar aparece lo reprimido y con las huellas de la represión» (1971: 313). Para la reflexión puede ser menos atractivo, que el arte inferior no deje de ser jerárquicamente *inferior*, pero también depende del tipo de reflexión que se quiera hacer cargo del fenómeno. De esta forma *kitsch*, arte inferior, arte vulgar, son conceptos dependientes de una construcción externa a ellos, que los ha llevado a ser lo que son, del mismo modo que el arte elevado. Una mirada diferente puede redimir el *kitsch* de su mala suerte al depender históricamente de la industria cultural. El arte en cuanto tal no existe, al menos como concepto global omniabarcante; existen, en todo caso, formas artísticas. Entregadas al caos de la subjetividad, las obras de arte se mueven sin asidero por el mundo, y para hacerse cargo de ellas lo único que queda es la razón, si no libre al menos consciente de sus ligaduras sociohistóricas —lo que se traduce en ideología—. En su aparente necesidad causal la obra de arte muestra cómo se configuró el presente y cómo no lo hizo, alumbrando otro presente posible.

4. Engagement

El escritor escribe cuando está luchando.

Sartre

*El proletariado victorioso construirá una sociedad sin clases,
la primera sociedad sencillamente humana de la Historia.*

Victor Serge

*Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma,
resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho.*

Adorno

El mayor desencuentro que tuvo Adorno en su biografía, tanto en su experiencia vital como en la teoría, fue sin duda la política. De toda la teoría marxista, tal vez la producción de Adorno sea la menos *explícitamente* política. Al menos desde un punto de vista del compromiso político con un programa emancipador *concreto*. Pero esto no excluye la política de su pensamiento. Adorno estaba comprometido con una forma no tiránica, no totalizadora, no sistemática, de conocimiento. Eso le obligaba, en conciencia, a no enunciar afirmativamente, a no declarar la esencia del mundo, por imposible. Con el arte sucede lo mismo, pero este silencio, el modelo adorniano de pensar el arte, no excluye el discurso político en el arte: al contrario, está *tejido* su lienzo completamente de discurso político, y lo manifiesta como más fuerza que cualquier consigna (sólo que no lo hace como el la política quisiera). Adorno no es más que el último (en su momento) de un largo proceso que lleva, dentro del marxismo, de la propaganda a la estética, del arte dirigido al arte radical. Lo que se pone en tela de juicio aquí es el modo del compromiso del arte, el modo de su manifestación.

4.1. El marxismo y el arte.

La relación del arte con su medio social —con las condiciones materiales de su producción—, no es la misma que la relación concreta del arte con los individuos. Está determinada por el medio, por las condiciones materiales y por las condiciones ideológicas, simbólicas, que complementan, pero no es lo mismo lo que cada uno quiera que el arte sea, que lo que *en realidad* el arte *es* (teniendo presente la indefinición palmaria de ese «es»). Esto remite directamente a la instrumentalización del arte. El uso político del arte como programa consciente e intencional se hace fuerte a partir de la Revolución francesa. El primero que dijo que la literatura es un reflejo de la sociedad fue el conservador francés Louis de Bonald en 1806 en el libro *Du style et de la littérature* (Drew Egbert, 1981: 33). Al decir esto se abre la puerta no sólo a reflejar la realidad en el arte, sino a representar en el arte lo que se quiere que la realidad sea. Esto resulta controvertido al hablar, por ejemplo, del género utópico, de larga tradición mucho antes de la Revolución francesa y con una carga política fuerte. La diferencia se encuentra en que con la Revolución el arte se inserta en el centro de la lucha política, pasa a primer plano el conflicto cultural. Al instrumentalizar el arte no sólo se está diciendo lo que la sociedad *es* según quien lo produzca, sino lo que la sociedad *sea*, al modificar el imaginario colectivo a través del arte (y la prensa, y la escuela, etc.). Con la aparición de programas políticos radicales aparece el problema político del arte y el problema del arte político. Es decir, en qué medida el arte participa directamente de las luchas políticas materiales de su época, y en qué medida se le puede hacer participar. Se asume que si se busca una transformación radical de la sociedad —una *revolución*— todo tiene que formar parte de esa transformación. Pero, sobre todo, lo que aparece es la demarcación de los espacios del arte dependiendo de la tendencia dentro del espectro político. Las posiciones, a grandes rasgos, que pueden tener tanto el arte como sus críticos mantiene el eje «izquierda» y «derecha» con el significado tradicional establecido en Occidente tras la

Revolución francesa, así como por la posición externa-interna de la obra de arte respecto a la sociedad, es decir, su autonomía o heteronomía. Una tendencia heterónoma, que ponga reglas al arte, tiende a ser *dirigistas*; frente al dirigismo, estaría el *autonomismo*. Por otro lado, por lo general a la opción política la izquierda se suele considerar *politizadora* del arte, y la derecha *estetizadoras* de la política. Adorno se encontraría a la izquierda a favor del autonomismo, pero no por ello es un *politizador* del arte, al menos en el sentido tradicional de izquierdas. Del mismo modo, las tendencias que giran en torno a *l'art pour l'art* son autonomistas, y su posición política indiferentista le suele poner del lado de la derecha como cómplice, pero eso no lo hace *políticamente* de derechas por muy estetizador que sea. Lo interesante es el modo en que se ha relacionado desde la izquierda con su programa político cuyo centro es la emancipación del ser humano. Nunca está de más recordar que el origen de la izquierda contemporánea se encuentra en la Revolución francesa, cuyo lema era «libertad, igualdad, fraternidad», pero no para unos pocos, sino para toda la humanidad —aunque ella pasara por encima de Haití y Olympe de Gouges. Ese es el centro del compromiso político en la izquierda.

Donald Drew Egbert propone tres temas centrales a la hora de investigar la relación entre el arte y la izquierda, a saber:

[1] estudiar las teorías artísticas de los comunistas y otros radicales, para ver las relaciones existentes entre tales teorías y la sociopolítica que posiblemente les correspondan [...] [2] las actividades sociales y políticas de los artistas socialmente comprometidos [...] [3] la determinación de la naturaleza y valor de los efectos de tales teoría artísticas y de las creencias y acciones sociopolíticas sobre las obras de arte creadas por artistas socialmente comprometidos. (1981: 22)

Para el pensamiento marxista estos tres elementos se suelen encontrar entremezclados, y tienen que ser leídos como un todo; Drew Egbert lo reconoce, pero necesita esta división para hacer una crítica funcional. Sucede lo contrario en el texto de Benjamin «El autor como productor» [1934], donde se hace patente que estos elementos son inextricables. En

el texto enfrenta la dicotomía tradicional entre tendencia y calidad de la obra, entre el problema de las exigencias de la tendencia (política) al autor sobre las obras y los perjuicios que genera y, al contrario, los problemas de la falta de tendencia de una presunta obra de calidad (Benjamin, 1998: 118). Esto es algo que ya estaba en Engels: en la dicotomía se pone *de parte de la obra*, cuando dice que «cuanto más ocultas permanezcan las opiniones de un autor, tanto mejor para la obra de arte» (2003: 233). Para Engels, lo que se conoce como *Tendenzliteratur*, literatura de tesis o *programática*, resulta conflictivo para la calidad de la obra de arte que la tendencia política se explicita. No es necesario exigir o mostrar tendencia porque en la propia calidad de la obra de arte ya va la realidad social de la época. La reacción de Engels ante la tendencia a favor de la calidad es una reacción débil, pero mantiene la dicotomía. Benjamin se asienta en esa debilidad de Engels para romper con este problema al afirmar que «la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia* literaria» (Benjamin, 1998: 118, cva. org.). No hay dicotomía alguna. La relación se establece, como para Adorno, en el interior de la obra de arte, en la relación entre contenido y forma. La innovación de Benjamin respecto al problema está en la siguiente pregunta que se hace: «¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de una época?» (1998: 119). Habla de literatura, pero es aplicable a otras artes. Benjamin lo relaciona con la técnica de producción artística, porque es esta la que establece el progreso o retroceso dentro de la tendencia artística, y se relaciona de forma directa con la producción de la época. El ejemplo más claro está en su lectura del cine en el contexto de la reproductibilidad técnica, pero en este caso se centra en la prensa, como forma de apegar la escritura no a la educación sino a la formación técnica, «vitalizar» la literatura o «literalizar» las condiciones de vida (Benjamin, 1998: 122).

Política, producción artística y condiciones de vida va todo unido. Esto lo enlaza directamente con el trabajo, y la relación entre arte y trabajo, que remite a Marx, aunque el arte, como dice Sánchez Vázquez, no se encontraría bajo el mismo régimen de

alienación del resto del trabajo. A pesar de su interés por el arte, Marx no dejó ningún texto sólido o completo sobre el mismo, y su *opinión* está repartida principalmente en cartas y entresacado del problema de la división del trabajo y el valor de la mercancía. Como dice Francisco Fernández Buey, es difícil basar en estos pocos texto una «estética marxista», por lo que «es preferible a todos los efectos hablar de teoría o reflexión marxiana sobre arte y literatura o, aún más sencillamente, de las opiniones de Marx al respecto» (1984, 35). En Marx hay un desarrollo irregular de las opiniones estéticas porque no parece hacer depender al arte directamente de las condiciones materiales de producción: la cultura en general se encuentra en la superestructura, y da la impresión de que a medida que más se sube en el edificio más independiente *parece ser* el desarrollo de sus contenidos. Marx no es capaz de relacionar las obras de arte con la realidad social a pesar de que sí lo hace con obras puntuales *para su momento histórico concreto* —porque es lo que prescribe el materialismo dialéctico—, pero no escapa de ahí —así su perplejidad sobre la pervivencia del arte griego—. Contempla el fenómeno artístico desde la autonomía romántica por formación. Para Fernández Buey es un defecto de lo *revolucionario* de su pensamiento: «en los comienzos se intenta dar respuesta a temas o problemas considerados esenciales y, como no se puede decir todo de todo, se dejan a un lado temas ya tratados por otros o difícilmente abordables sin estudios particulares» (1984: 43).

Para Sánchez Vázquez ocurre lo contrario. Aunque haya que desgranar el pensamiento estético de Marx poco a poco de sus escritos de economía política, sí hay un aporte específicamente estético que «consiste en haber puesto de relieve que la estética, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y la creación de un mundo de objetos humanos» (Sánchez Vázquez, 2005: 21). Según él, en Marx la creación artística y el gusto estético son uno de los vértices sobre los que descansa la forma específicamente humana de estar en el mundo, su naturaleza, y, en la línea de Schiller, la forma de saltar del reino

de la necesidad al reino de la libertad. El arte cumple una función en el proceso de humanización del ser humano mismo, el lugar donde se objetiviza, se realiza como fin (Sánchez Vázquez, 2005: 23-24). El ser humano sólo existe en la medida en que se refleja, se objetiva, en la reciprocidad sujeto-objeto. Todo es fruto del trabajo humano, pero dentro del universo de los objetos humanos generados por trabajo humano los del arte son los objetos más elevados. Las herramientas expresan la objetividad inmediata del ser humano, el arte expresa su esencia (Sánchez Vázquez, 2005: 35). Esto se debe a que el arte no se encuentra sostenido por la necesidad, sino que la trasciende, pertenece ya al reino de la libertad. El problema se encuentra cuando el arte se enajena, cuando se convierte en mercancía, y sobre todo más específicamente para Sánchez Vázquez cuando cae bajo la forma del mercado capitalista (2005: 61). Esto es algo que Fernández Buey relaciona más con la mercantilización de la fuerza de trabajo del artista más que con el arte mismo (1984: 44). En este caso, al igual que con el trabajo físico, en ese momento *crítico* en que las contradicciones sociales abren la puerta a la reflexión emancipadora es cuando para Marx se puede reconocer y alentar a «*nuestro buen amigo Robin Goodfellow, el viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución*» (Marx cit. Fernández Buey, 1984: 45, cva. org.).

Sin embargo, hasta cierto punto no se puede llamar a esto pensamiento *marxiano* en sentido estricto. Es una elaboración a partir de lo que Marx dejó. La obra de Gueorgui Plejanov es un primer intento de dar una versión acabada de crítica marxiana del arte, especialmente en *El arte y la vida social* [1912]. Plejanov llama «concepción utilitaria del arte» a la tendencia a atribuir a las obras de arte «*la significación de un enjuiciamiento de los fenómenos de la vida, y el jubiloso deseo —que siempre acompaña a dicha tendencia— de participar en las luchas sociales*» (1975: 165, cva. org.). El núcleo para Plejanov está en que el arte y la vida social son inseparables, al contrario de lo que dicen aquellos defensores de la tendencia de *l'art pour l'art*, que defienden un divorcio irremediable entre ambos (1975: 164). Plejanov atribuye esta diferencia a una división del carácter: el arte y la vida social se

ponen en relación cuando ambas partes —artistas y sociedad— se interesan mutuamente la una por la otra. El arte quiere ser algo para la población, y esta quiere que el arte sea algo para ella. Los de *l'art pour l'art* no quieren ser nada para la sociedad y por eso se separa de ella. Esto justifica que Plejanov use el adjetivo «utilitario», porque tiene que ver con «un interés vivo y activo por determinado orden o ideal social, cualquiera que este sea» (1975: 171). Este detalle es importante porque pone al arte no sólo en el objetivo de las tendencias políticas emancipadoras sino también reaccionarias. A Plejanov lo que le interesa es la participación del arte en la superestructura, por ello dice que «no es posible una obra artística sin contenido ideológico. Incluso las obras de aquellos autores que se preocupen únicamente de la forma sin hacer caso del contenido, expresan, pese a todo y de una manera u otra, una idea» (1975: 173). Se da un desequilibrio entre *intención* e *interés*. El interés define la relación activa del arte con la sociedad, pero por más que se evite esto, por más que la intención del artista sea separarse de la sociedad, la obra de arte siempre va a expresar algún contenido que refleje la sociedad de la época. Plejanov sólo quiere ver *dónde* está el arte, no apunta a una idea del arte como medio de tránsito del reino de la necesidad al reino de la libertad en la misma dirección que Sánchez Vázquez atribuye a Marx. El arte está imbuido de la vida social del mundo en el que ha sido producido, pero eso no genera ningún tipo de crítica, al menos no una crítica comprometida políticamente con unos valores emancipatorios. En todo caso, la crítica dice cómo está el arte ahora, quiénes tienen qué inclinación política, qué es lo que muestran y ocultan, etc. De ahí que Plejanov haya sido acusado, a pesar de su innovación en el marxismo frente a los economicistas alemanes, de sociologista tendente a la inmovilidad. Plejanov se escudaba en su lectura correcta de Marx. Por eso los sucesores empezarán a proponer más allá de los límites de Marx.

4.2. Los carneros de Sartre (y Brecht) y las ovejas de Valery

En su artículo «Compromiso», respuesta a *¿Qué es literatura?* de Jean-Paul Sartre, Adorno enfrenta lo que llama las dos «posturas frente a la objetividad» (2003c: 393). A pesar de referirse principalmente a Sartre, a Brecht y a Valery, trata mismo problema teórico que remite a Engels y Plejanov, y que Benjamin quiso actualizar. Al modo de Plejanov, Adorno distingue el arte comprometido, trasunto del arte utilitario —aunque aquí Adorno se oriente directamente al arte de la izquierda política (la tradición *engagée*)—, de *l'art pour l'art*, como una oposición que se da de forma natural en el medio social en el que se sitúa y al que expresamente se refiere Sartre en su obra:

cada una de las dos alternativas se niega a sí misma al tiempo que la otra: el arte comprometido porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte niega la diferencia con respecto a ésta; la de *l'art pour l'art* porque con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su *a priori* polémico (Adorno, 2003c: 394)

La postura de Adorno reproduce su crítica a la doble condición del arte en contraposición a estas teorías del arte. Adorno presume sutilmente de complejidad frente a la simplificación de la comprensión del arte que suponen estas dos posturas: «la tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes se desvanece entre estos dos polos» (2003c: 394). Quienes hacen partícipe al arte de forma total de la vida social eliminando su autonomía y los que se refugian en la autonomía *divorciando* al arte de la vida social. Aun así, Adorno dice que no se puede dividir el arte sólo entre «los carneros de Sartre y las ovejas de Valery» (2003c: 394), pero es un modelo satisfactorio para el análisis que hace, entre la presunta combatividad de un arte *bien orientado* políticamente y la presunta pasividad de un arte indiferente a la política. Los denominados artistas comprometidos condicionan intencionalmente el arte respecto al fin del compromiso, una segunda naturaleza, olvidando que el arte es transformador de suyo. De hecho para Adorno, a diferencia de Benjamin, una tendencia política correcta no lleva necesariamente una

tendencia literaria, y hay una carencia de sustancia por un lado o por otro porque «incluso las mejores intenciones suenan falsas cuando se las advierte, y más aún cuando se las enmascara con esa finalidad» (Adorno, 2003c: 405). Se crea una contradicción que desequilibra las obras de arte. Para Adorno, «la función social del discurso del compromiso se ha vuelto un poco confusa» (2003c: 395). Mientras que Adorno relaja las posiciones, Sartre se reduce a la tendencias, y quien no está de lado del compromiso político concreto, que para Sartre es estar del lado del progreso de la humanidad en todo momento, es un enemigo: «Quien no está conmigo está contra mi». Sartre otorga al escritor la capacidad de decidir sobre su obra, de ser aliado o enemigo del progreso humano, como un creador omnisciente y total dominador de su obra, y no se da cuenta que en «el mismo arranque de toda obra de arte confronta también al escritor, por libre que sea él» (Adorno, 2003c: 397). Sartre quisiera identificar el compromiso con la propia condición humana, con la idea de que uno se compromete porque es su naturaleza, y todo lo demás es alienación. Pero esta concepción «es tan general que el compromiso pierde toda diferencia entre cualesquiera obras y comportamientos humanos» (Adorno, 2003c: 397). Cualquier pretensión de compromiso político al modo de Sartre no es que quede refutada desde la perspectiva de Adorno, sino que simplemente deja de tener fuerza, se convierte en un ejercicio político, mitad propagandístico, mitad expresión de la individualidad (Schoolman, 1997; Kaufmann, 2006).

«El escritor escribe cuando está luchando» (Sartre, 2003: 10). Desde el momento en que uno escribe ya está comprometido. Sartre no compromete al resto de las artes. Dice que «no queremos comprometer también a la pintura, la escultura y la música, no de la misma manera» (2003: 53). El código de la pintura, por ejemplo, no es exteriorizable, no remite a nada que no contenga en sí misma. Para Sartre sólo el prosista se compromete del modo en que considera adecuado. Incluso el poeta queda *excluido*, porque lo considera fuera del lenguaje, que ve las palabras al revés o que incluso se *niega* a utilizar el lenguaje en un sentido figurativo (Maya, 2015, 43). El escritor desde el momento que escribe y desde el momento en que se ve inmerso en su época, de la que no puede escapar —está

condicionado—, «haga lo que haga, *está en el asunto*, marcado, comprometido hasta su retiro más recóndito» (Sartre, 2003: 11, cva. org.). De este modo, para Sartre el autor que no se compromete con su tiempo es cómplice de la opresión, y pone como ejemplos a Flaubert y Goncourt, que no escriben nada de la represión que siguió a la Comuna lo que les hizo cómplices de la reacción (2003: 13). En sintonía con la décimo primera tesis sobre Feuerbach de Marx, Sartre dice que «el escritor *comprometido* sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio» (2003: 69, cva. org.). El escritor propicia el progreso: marcha al reino de la libertad, «marcha hacia esa ciudad de los fines» (Sartre, 2003: 103). La literatura es el arte de la libertad, y, por ende, de los seres humanos libres —esto deja en suspenso qué pasa con el resto de humanos, los esclavos, y en qué medida tiene cuota de mercado el escritor libre en la sociedad capitalista, la sociedad represora. Con un cierto aire randiano, Sartre dice que «no basta conceder al escritor la libertad para decirlo todo: hace falta que el escritor escriba para un público que tenga la capacidad de cambiarlo todo, lo que significa además de la supresión de las clases, la abolición de todas las dictaduras» (2003: 190). Entre la vanguardia política como compromiso y el arte comprometido hay un hiato en el campo de trabajo: el primero crea la conciencia mientras que el segundo sólo funciona en un campo ya abonado (en este caso, la duda es para qué escribir entonces). En Sartre la obra de arte bascula entre la finalidad en sí misma y la segunda naturaleza. Para Adorno, «el enfoque de Sartre le impide reconocer el infierno contra el cual se revuelve» (2003c: 399). En contra del infierno de los otros, para Adorno el infierno está en cada individuo: la exclusión de ciertas modalidades artísticas o de ciertos sujetos que no reúnen las condiciones de libertad para ser receptores y actores del compromiso falsea para Adorno la relación *real* de los individuos con la situación política. Para Adorno es una vanguardia que se solaza en sí misma. En todo caso, el desacuerdo entre Sartre y Adorno se encuentra en la misma concepción de lo racional como modo de acceso a la verdad del arte. Sartre no estaría de acuerdo con la idea de verdad inintencional que se desprende del pensamiento adorniano porque el sujeto sartreano no piensa con ese acceso a la verdad

tal y como lo plantea Adorno. Por lo tanto, la forma de tomar la verdad del arte es diferente, de ahí la divergencia: «Para Sartre, la libertad de la conciencia trasciende la razón misma. Para Adorno, fuera de la razón no hay libertad» (Rius, 2007, 98).

Bertold Brecht también es enjuiciado por Adorno aunque su valoración, como artista y no como teórico, difiere de la hecha a Sartre. El arte no necesariamente tiene que ser el estandarte que abra la marcha del pueblo hacia la libertad. Brecht se inclina más hacia un arte didáctico, un arte que ayude a la toma de conciencia del proletariado, para que por sí mismo tome los caminos de la revolución. El artista aplica sobre su arte los contenidos adecuados para esta finalidad. Más que como un líder, el artista desde la concepción de Brecht es un *ingeniero* que prepara el camino a la conciencia. Brecht se centra en el teatro. En el teatro se representa la actividad de los hombres, y en su actividad se ven sus reacciones, sus «almas y destinos». Se observa una forma de comportarse en el mundo, ya que lo que se pretende reflejar es la realidad, lo bueno y lo verdadero, y que sea imitado. Para Brecht, el teatro burgués era una forma de dominación, que «enseñaba a mirar el mundo como las clases dominantes querían que se mirara» (2004: 154). No sólo con el ánimo esclavizador del espíritu, sino, en cierto sentido, para esconder sus verguenzas, porque un arte que se ejecuta como dominación lo único que hace es reproducir la situación real como una ausencia: «Y es que en realidad, entre la situación a causa de la cual unos niños hambrientos no tienen leche y las obras plásticas existe una relación profunda y mala. *El mismo espíritu que ha creado estas obras de arte ha creado aquella situación*» (Brecht, 1973: 68 cva. org.). La nueva tarea que se impone al artista —comprometido— en los tiempos de Brecht es la contraria: no mostrar el mundo como la clase dominante diga, sino *tal y como es*, a través de un arte que «refleja la realidad total que está en su base y, reflejándola, la organiza, la traduce, la expone como una mirada sobre la historia» (2004: 121). Mientras el filósofo teoriza, entiende, analiza la evolución de los acontecimientos y propone vías de acción, el artista se encarga de mostrar esto al pueblo, de educarlo y hacerle ver cómo funciona el mundo. El compromiso con la época de Sartre es en Brecht un compromiso más radical en tanto que para educar al

proletariado no sólo basta con el compromiso de vanguardia sino que el artista tiene que volverse hacia lo radicalmente concreto, los mecanismos del capitalismo o del sistema opresivo que corresponda: «Quien quiera escribir con éxito la verdad sobre estados de cosas graves, deberá escribir de tal manera que se hayan reconocibles las causas evitables de aquellos. Cuando se conocen las causas evitables, puede combatirse una situación grave» (Brecht, 1973: 163). Su compromiso es *función* del arte, pues su intención era enseñar a pensar de una manera crítica al proletariado, y que de ahí se siguiera la acción política. Es este, y no la vanguardia política, quien sufre y quien se enfrenta a la situación: «Contra la barbarie creciente sólo hay un aliado: el pueblo, que tanto sufre bajo ella. Sólo de él puede esperarse algo. Por tanto es lógico dirigirse al pueblo y, más necesario que nunca, hablar su lenguaje» (Brecht, 1973: 235).

Para Adorno, «si se le toma la palabra a Brecht y se hace de la política el criterio de su teatro comprometido, éste demuestra ser falso con respecto a ella» (2003c: 402). El drama didáctico, al querer introducir elementos de actualidad y representarlo como una oposición inmediata, (al combatirlos como generador o causa de las injusticias), resta fuerza a la injusticia. Al tomarla como objeto sobre el que lanzar piedras, se reduce su tiranía, porque ya no es un *todo* que ataca y destruye, sino el objeto concreto que está arrinconado en el escenario en oposición a «los buenos», y a éstos les resulta más fácil afirmarse en su posición, o incluso encapsular el problema y separarlo de todo el sistema de opresión. Cuando se afirma una postura de oposición contra un fenómeno político concreto, a éste «le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura» (Adorno, 2003c: 407). En el arte, intentar abstraer una parte de la totalidad es ocultar y manipular lo que está en la constitución misma de la obra de arte: «Todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida» (Adorno, 2003c: 409). Orientar el arte con el único objetivo del compromiso al modo de Sartre o Brecht es falsear la naturaleza del arte, querer substraer del arte aquello que forma parte también de su constitución. Los carneros de Sartre (y de Brecht) usan como

arma algo que de ninguna de las maneras tiene carácter de arma. Sin embargo, Adorno sí coincidiría en el análisis que la tendencia comprometida hace de las «ovejas de Valery», los representantes de *l'art pour l'art*, el «arte puro». Brecht en «Pequeño organon para el teatro» [1948] comenta lo siguiente: «Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie está por encima de los hombres. La sociedad no podrá tener un vocero común mientras esté dividida en clases antagónicas. Por ello, en materia de arte, *ser imparcial* sólo significa *pertenecer al partido dominante*» (1976: 129, cva. org.).

El conflicto con el rebaño de Valery es más complejo por las simpatías de Adorno hacia el modernismo. Este rebaño se sitúa ajeno a las posiciones del arte comprometido, sin intención alguna de mancharse de política. Para Adorno la postura de Valery no se ciñe de forma radical al arte puro, del que participó activamente y era discípulo. Pero representa bien, por su obra, al arte puro. Éste es el arte «que no quiere nada más que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso de quienes el diluvio que amenaza se lo pasarían de buena gana durmiendo; una actitud apolítica sumamente política» (Adorno, 2003c: 393). A pesar de sus pretensiones de autonomía, las obras de arte puro también participan en la sociedad; no son enajenables de la realidad en la que nacen. También imponen una segunda naturaleza al arte, aunque sólo sea una hipóstasis de su propia naturaleza. Su distanciamiento «con respecto a la realidad empírica está al mismo tiempo mediada en sí mismo por esta» (Adorno, 2003c: 408). El arte puro abstrae las condiciones en las que aparece, destruye la realidad para quedarse en el mero ser-ahí, estático, eterno. Proclama una autonomía sin reservas, desprendida de todo mecanismo social. La crítica de Adorno no resulta tan furiosa como la que hace al «arte comprometido»: le da espacio de disculpa, por decirlo de alguna manera. En «El artista como lugarteniente» se observa este espacio. Adorno llama a los defensores del arte puro «estériles administradores de los valores eternos» (2003c: 112). Su actitud resulta despreciable cuando se aferran a esta postura, y no reconocen la función social del arte. Se obceca en la individualidad: es un arte que reclama para sí todo sin mancharse de materialidad. Para Adorno, Valery es

consciente de lo que implica la adscripción a *l'art pour l'art*, y por eso «no adoptó ni ingenuamente la posición del artista aislado y alienado, ni hizo abstracción de la historia» (2003c: 117), como sí podría haber suscrito Verlaine o Mallarmé. Pero al oponerse a la idea de arte comprometido, en la polarización de las tendencias queda subsumido bajo el lema general de arte puro. Como discípulo de Mallarmé y del simbolismo, a fin de cuentas Valery trabaja la *poésie pure*, y desarrolla los preceptos del arte puro. Pero no es un iluso, no se deja engañar, sabe que la pretensión de autonomía que sus predecesores buscaban con fervor es una ilusión, una fantasmagoría producto del desencanto del mundo, no de la real posibilidad de constitución del arte. El artista que quiera forzar su obra a esto se dará de bruces contra la realidad empírica, pues «el proceso de la producción artística, y por tanto también el despliegue de la verdad contenida en la obra de arte, tiene la rigurosa forma de una legalidad forzada por el asunto, y que frente a ésta la tan cacareada libertad creadora del artista carece de peso» (2003c: 118). Tal vez la extorsión del tema del arte no comprenda una intervención tan fuerte como las que pretenden los artistas comprometidos, pero al arte puro también subyace una semilla de discurso político, ideológico, que guía a la obra de arte en protesta o denuncia en lo que provoca el descontento al artista. El artista, al sentirse alienado por la sociedad, crea algo ajeno a la misma, que le vale de mundo seguro para sus fantasías. No es un resultado tan vil y *grosero* como el arte comprometido, ya que se sitúa fuera de la sociedad, pero manifiesta igualmente una conciencia deformada: quiere ser ajena a su estatuto estrictamente inmanente. La salvación para Adorno del arte puro está en manos de artistas como Valery: quieren consumir el proceso de espiritualización pero sin olvidar su horizonte inmanente. Es decir, superar el mundo con los pies puestos en él. No es negar las posibilidades de la obra de arte, es negar las actitudes *sobre* la obra de arte. Según Adorno, la actitud social de la obra de Valery, y del propio Valery, tendrían el siguiente lema: «No atontarse, no dejarse engañar, no ser cómplices» (2003c: 121). Con esta sencilla fórmula, Adorno está criticando todas las formas de arte dirigido: no atontarse, como pretende la industria cultural sobre la masa, para ejercer su dominio; no dejarse engañar, por las

sospechosas actitudes comprometidas, que prometen la revolución y la emancipación; no ser cómplices, como el arte puro en su inacción, en su cielo de autonomía, donde no le importa lo que hagan con él. La función del artista no es la de imponer contenidos al arte, sino la de ser una especie profeta, una herramienta por la que el arte se produzca y hable. Se somete a la necesidad de la obra de arte, y «se convierte en lugarteniente del sujeto social» (2003c: 121), a través del cual se manifiesta la conciencia colectiva, la realidad social en la que vive.

El problema fundamental no está ni en Sartre, ni en Brecht ni en Valery, sino en sus respectivos rebaños. A pesar de sus tendencias, Adorno valora positivamente a Brecht por su innovación formal, que es donde ve su verdadera potencia, más que en el contenido político; lo mismo con Valery, como se ha señalado, cuya poesía pura no lo es tanto porque es consciente. Esto no obsta para que existan, a partir de ellos o a pesar de ellos, concepciones generales sobre el arte que simplifican posiciones. Adorno lo sabe y cae en ello al situar a estos autores en uno u otro lugar, pero es porque la crítica pública ya los ha puesto ahí: la crítica de Adorno lo que hace es desenfangar el simplismo. Lo que queda como tendencia general son dos posturas falsas con contenido político claro, pero perversas, porque *el arte puro es ciego, el arte comprometido está vacío*. Esto es lo que critica Adorno. El arte puro se encierra sobre sí obviando el mundo real, se ciega ante la sociedad y en ese acto se convierte en un arte cómplice de la sociedad opresora; el arte comprometido, al volcarse acríticamente sobre la acción y la realidad concreta, pierde pie y horizonte, y se convierte en consignas y propaganda, en un acto que realmente traiciona a la causa emancipadora. El resultado es, primero, la estetización de la política y, segundo, la politización de la estética. Del primero es resultado el fascismo. Para Benjamin, el fascismo «significó la estetización de la política, el consumo mortal del credo *fiat ars, pereat mundus* [Hágase el arte aunque perezca el mundo] de *l'art pour l'art*» (Jay, 2003: 143, cva. org.). Al otro lado, la radical politización de la izquierda supuso el establecimiento de la *confesionalidad* estética en el primer Estado socialista.

4.3. *Ortodoxia* soviética.

Teoría y práctica artística soviética no se identifican. Se puede hablar de una carencia progresiva de teoría poco después de la Revolución de Octubre que culmina con el exilio de Lev Trotsky. A esta carencia se le añade una división *administrativa*: práctica artística frente a práctica burocrática (censora). El universo artístico soviético es más grande de lo que en Occidente se ha hecho creer, sea por parte de los disidentes nativos, sea por parte de los detractores foráneos. Su eje relevante es el fragmento teórico que establece, o que desarrolla a medio plazo, la práctica burocrática de la censura. La realidad ruso-soviética tiene mucho de *matrioska* kafkiana, que remite al problema del burocratismo en el país de los soviets. El arte convertido en proceso judicial, primero en la disputa estilística (vanguardias vs. realismo), luego en la criminal (los procesos a los escritores). Esto no obsta para que, por su cuenta, el arte soviético, dirigido o no, tenga sus propias virtudes. Por su parte, la teoría estética soviética quiso ser otra cosa que no pudo ser: de Bajtin a Lukács pasando por Victor Serge, Trotsky, y el malogrado Anatoli Lunacharsky, estuvieron a la altura de un pensamiento estético nuevo y revolucionario, pero las circunstancias, sometidas por Stalin y mediadas por Zhdanov, dieron otra cosa. En 1934, con el aura profética que le acompañaba, Benjamin dice lo siguiente: «El Estado soviético no desterrará, como el platónico, al poeta, pero sí [...] le adjudicará tareas que no le permitan hacer espectáculo en nuevas obras maestras con la riqueza, hace tiempo falsificada, de la personalidad creadora» (1998: 129). Eso es más o menos lo que ocurrió.

La organización de una sociedad, o de un Estado, que tiene en su programa político como centro la emancipación de la humanidad se enfrenta a serios problemas en la organización de la conciencia, y por ende, la organización de los productores de la conciencia, el trabajo intelectual. Para Benjamin, «el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse o mejor aún elegirse sobre la base de su posición en el proceso de producción» (1998: 124). El intelectual o el artista es lo que Marx llamaba «terceras

personas»: elementos sociales que no se encuadran de forma inmediata en el grupo de los opresores o los oprimidos, la clase propietaria o la clase trabajadora, burguesía — *proletariado*, como diría Ursula K. Le Guin— o proletariado. El intelectual tiene que *elegir* a quien apoya y, para Marx, así como para el resto de la tradición de izquierda, la única posición que se elige siempre intencionalmente es estar de parte de los oprimidos. No elegir, querer mantenerse al margen, pone del lado del poder dominante —lo que hace sospechar de una complicidad con el sistema opresivo—. Esto es correcto cuando la postura emancipadora aparece como oposición, pero en una sociedad donde los oprimidos son los que ostenta el poder, donde la lucha de clases ya no se ejerce como resistencia sino como dominio emancipador, esta situación se complica. Si el intelectual no elige posición ya no está del lado del poder dominante —soviético—, sino de la contrarrevolución: el Estado soviético exigía a los intelectuales y artistas un compromiso activo con la revolución, porque en la sociedad comunista (*futura*) ya no habría distinción de clase por división de trabajo —*no existirán poetas, a lo sumo obreros que escriben poesía*—, por lo que la resistencia de los artistas a participar en la sociedad no es más que una perversión burguesa, reaccionaria, que hay que desechar. «Se pretende que los artistas participen tanto en la vida de las masas como en el diseño de muchas y diferentes clases de cosas y se espera de ellos que se ocupen de las artes aplicadas y las puras al mismo tiempo que deshechan cualquier distinción entre ellas» (Drew Egbert, 1973: 23). El camino de la teoría estética soviética va tras la justificación del extraño modelo de transición al comunismo donde diversos fenómenos, como la independencia artística o la educación de la conciencia, no terminan de encajar en el modelo económico soviético que pretende superar las diferencias *esenciales* de clase, y en la pugna entre la libertad y el control termina ganando el segundo. Pero todo es un proceso

El hecho de que haya un breve volumen de textos recopilatorio sobre arte y literatura de Lenin demuestra el poco interés que le suscitaba teorizar al respecto. Le interesaba y le gustaba, como indican diversas memorias —de Gorki, Zetkin, Krupskaya, Lunacharsky,...

(Lenin, 1976: 231 y ss.)—, pero no tenía ni formación ni el interés específico en dedicarse al arte. Le interesaba más el periodismo y la educación, que consideraba con una función inmediata en el proceso revolucionario, y la mayoría de los textos hablan de esto y no de arte o literatura. A pesar de esto, Lenin consideraba que «todo gran artista de verdad debió de reflejar en sus obras, si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución» (1976: 24). Esto ayuda a no encontrar contradicción en sus gustos conservadores: lee a Gogol, recomienda a Pushkin,... Es especialmente interesante su relación con Tolstoi, que se alarga durante varios años de escritos —como «Leon Tolstoi, espejo de la Revolución Rusa» [1908], «Leon Tolstoi» [1910], o «Leon Tolstoi y su época» [1911]. Para Lenin, Tolstoi, aun siendo un reaccionario, «habla» de la revolución. En Tolstoi hay contradicciones, «pero las contradicciones en las ideas y las teorías de Tolstoi no son una casualidad, sino la expresión de las contradictorias condiciones en que se desarrolló la vida de Rusia en el último tercio del siglo XIX» (Lenin, 1976: 26). No se fuerza a Tolstoi a significar para el movimiento obrero y la revolución, sino en el conflicto entre el campesinado y el capitalismo incipiente en Rusia en su momento. Y eso ayuda al análisis que a Lenin le interesa, que es el proceso de modernización de la Rusia zarista «en la época *posterior* a la reforma, pero *anterior* a la revolución» (1976: 46, cva. org.). Leer a Tolstoi es aprender sobre la estructuras y determinaciones de la sociedad rusa, un conocimiento esencial para poder cambiarla. Tolstoi tiene su propio programa campesino, reaccionario, pero en lugar de desecharlo, Lenin aprovecha este carácter: «de ahí no se desprende en absoluto ni el que esta doctrina no sea socialista ni el que en ella no haya elementos críticos, que pueden proporcionar un material valioso para instruir a las clases avanzadas» (1976: 57). Porque al final lo importante es todo lo que encamine realmente a la revolución, el resto es fútil. En «La organización del partido y la literatura del partido» [1905] habla principalmente de los periódicos, pero en general dice que el principio de la *literatura del Partido* implica que la literatura tiene que ser abiertamente partidista y opuesta a la (prensa) burguesa: «La literatura debe ser una *parte* de la causa proletaria, debe ser ‘rueda y tornillo’ de un solo y gran mecanismo socialdemócrata,

puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera» (Lenin, 1976: 19, cva. org.). La literatura tiene que ser partidista y *del Partido*, porque si la literatura toma partido, lo toma porque sabe cuál es la verdad, la que hay que defender, y, curiosamente, esa coincide con la que defiende el Partido —primero el socialdemócrata, luego el bolchevique, finalmente el comunista—. Con todo esto, no dice que no se pueda escribir otra literatura; se puede, pero estaría fuera del Partido, y aunque su contenido coincidiera más o menos con lo que defiende el Partido, no se dará esa identificación emancipadora que sí se da en la literatura del Partido.

Los socialistas desenmascaramos esa hipocresía [la de la libertad bajo el capital] y arrancamos falsos rótulos, no para conseguir una literatura y un arte independientes de las clases sociales (esto será posible únicamente en la sociedad socialista sin clases), sino para oponer a la literatura hipócritamente libre, pero de hecho vinculada con la burguesía, una literatura realmente libre y abiertamente vinculada al proletariado. (Lenin, 1976: 22)

En los tiempos de la Gran Guerra, la Revolución rusa y la Guerra civil, Lenin tuvo poco tiempo para escribir sobre arte y se dedicó más a organizar la revolución. El papel de teóricos y organizadores de la cultura quedó en manos de otros, más dotados y dedicados a ello. Destaca Lunacharsky, primer comisario del pueblo de educación de la RSFS de Rusia desde su creación hasta 1929. Su situación es peculiar: ideológicamente se sitúa más cerca de los purgados por Stalin que de éste, además de apoyar a las vanguardias. Sin embargo, no destaca como líder, es un *comunista leal*, un hombre del Partido, lo que le lleva a contradicciones en el ámbito del Estado socialista soviético (García Pintado, 2011: 169 y ss.). Su actividad en el comisariado de educación provoca constantes roces con el Comité Central, lo que hace que su posición sea insostenible y tenga que renunciar. Su texto teórico más importante, entre todos sus artículos de crítica cultural es «Tesis sobre los problemas de la crítica marxista», de 1928. Se centra en la influencia política y moral de la literatura en la construcción del estado socialista. En la literatura y en el arte, la lucha de clases se da de forma más sutil, y el peligro no se encuentra tanto en la literatura conscientemente hostil sino en la inconsciente, que es mucho más dañina, «hostiles en su

pasividad, pesimismo, individualismo, prejuicios, distorsiones, etcétera» (Lunacharsky, 1974: 12). Por esto para Lunacharsky es fundamental organizar una crítica marxista bien equipada con herramientas que puedan descubrir toda esta literatura dañina. Parte de Plejanov, de su sociologismo: «Una obra literaria refleja siempre, consciente o inconscientemente, la psicología de la clase que el escritor representa; o bien, como suele ocurrir, refleja una mezcla de elementos donde se revela la influencia de diversas clases sobre el escritor» (Lunacharsky, 1974: 13). Y a partir de aquí desarrolla el problema del arte utilitario que Plejanov dejó a medias. Para Lunacharsky, como para Plejanov, el crítico marxista es un científico, no un moralista, pero el crítico también realiza un programa activo de construcción y de lucha: «de un marxista genuino y acabado exigimos todavía más: una influencia definida sobre ese entorno» (Lunacharsky, 1974: 15). Su postura es muy básica: con respecto al contenido, «todo aquello que ayuda al desarrollo y victoria del proletariado, es bueno; todo aquello que lo perjudica es malo» (1974: 16). La forma tiene más que ver con el estilo, con la moda, con la tradición, no es determinante, es mero mediador⁹; lo decisivo lo encuentra en el contenido:

el crítico marxista toma antes que nada, como objeto de su análisis, el *contenido* de la obra, la *esencia social* que esta encarna. Determina su conexión con uno u otro grupo social, y la influencia que el impacto de la obra puede tener en la vida social; luego pasa a la forma, primordialmente en cuanto a explicar cómo esta forma cumple sus finalidades, vale decir, en qué medida sirve para que la obra sea lo más expresiva y convincente posible (Lunacharsky, 1974: 14, cva. org.)

Es necesaria sensibilidad social porque el crítico marxista para Lunacharsky se tiene que centrar en la tendencia de la obra de arte y evaluar su *intención*, en el sentido de si lo que hace o pretende hacer la obra es arbitrario o no, de qué idea social defiende, cómo y por

9 «[...] la forma de una obra dada no es determinada solamente por su contenido, sino también por otros elementos. Los procesos psicológicos de pensamiento y conversaciones; lo que se podría llamar el 'estilo' de vida de una determinada clase (o grupos de clase que han influido en la obra); el nivel general de la cultura material de una sociedad determinada; la influencia de sus vecinos, la inercia del pasado o el esfuerzo renovador que pueden manifestarse en todo los aspectos de la vida: todo esto puede influir en la forma, puede actuar como un factor subsidiario que la define. Con frecuencia la forma no se vincula con una sola obra, sino con toda una *escuela*, con toda una *época*. Puede ser incluso una fuerza que perjudique o *contradiga al contenido*» (Lunacharsky, 1974: 14, cva. org.).

qué. Es aquí donde Lunacharsky se emancipa de Plejanov y le aporta lo que no supo o quiso poner Plejanov sobre la mesa: la primera evaluación del crítico marxista va inclinada a evaluar la intención de la obra, pero una tarea directa del crítico marxista está en «una segunda evaluación desde el punto de vista [...] de su uso potencial en nuestro esfuerzo constructivo» (Lunacharsky, 1974: 17). Incluso lo excesivamente dañino y ponzoñoso que funcione como propaganda contrarrevolucionaria debe ser objeto de «censura marxista (de los)». Por esto Lunacharsky valora especialmente *lo nuevo*, lo que nace en el hervor de la revolución, porque va a representar el esfuerzo constructivo, va a aportar algo nuevo al arte antes que repetir viejos esquemas. De hecho, como Lenin — aunque éste fuera más conservador—, para Lunacharsky las obras de arte del pasado aunque no tengan un contenido revolucionario explícito pueden ser *útiles* a la revolución en virtud de la universalidad del arte: «la crítica marxista no sólo *puede*, sino que *debe* indicar los méritos internos de tales obras en el pasado y en el presente, condenando al mismo tiempo la actitud espiritual del artista que pretende separarse de la realidad mediante tales métodos formales» (1974: 19, cva. org.). Pero la revolución *revoluciona* todo: nuevos tiempos requieren nuevas formas de organización, y «un *nuevo* contenido en toda obra exige *nueva* forma» (Lunacharsky, 1974: 19, cva. org.). La Revolución de Febrero necesitaba de la Revolución de Octubre. La Revolución rusa tuvo como guía a los bolcheviques, y el arte bullente del proceso revolucionario necesita también de un guía, por eso «el crítico marxista debe ser un maestro respecto del escritor» (Lunacharsky, 1974: 20-21) y que enseñe al lector a leer. Esto no quita que, en otro artículo de 1928 sobre Chernichevsky, diga que «debemos olvidar ideas tales como: Queremos este tipo de arte; el arte debe ser así. No; tomemos el arte tal como lo hizo la vida, y expliquemos en términos marxianos qué clase ha expresado en él sus tendencias» (Lunacharsky, 1974: 54). Está en sintonía con lo que tiempo antes dijera Trotsky, pero, dada la complicada situación de Lunacharsky, este termina añadiendo el componente censor del crítico en el socialismo que se toma como necesario en términos administrativos.

La teoría artística de los primeros diez años de la URSS se escoraba en exceso. En 1918 Aleksandr Bogdánov escribe el texto «El proletariado y el arte» (Slomin, 1974: 47-48)¹⁰, donde establece una serie de tareas para el arte en el periodo revolucionario. Para Bogdanov, el arte es el organizador de la conciencia, por lo que es «el arma más poderosa para organizar las fuerzas colectivas en una sociedad de clases». Aboga por construir una «nueva clase de arte» (un nuevo «arte de clase») para el proletariado, exclusiva de su lucha, que refleje la acción colectiva, el trabajo, la lucha. Y tiene que ser nuevo en un sentido radical al no acepta, al menos acríticamente, el arte anterior: «El proletariado debería aceptar los tesoros del arte antiguo a la luz de su propia crítica, y su nueva interpretación revelará sus principios colectivos ocultos y el significado de su organización», con el objetivo de, al conocer la forma de la opresión pasada, no repetirla. Para Bogdanov esto es tarea de los críticos proletarios, organizaciones e instituciones «dedicadas a desarrollar la causa del nuevo arte [...] una que educará a sus trabajadores en la dirección del ideal socialista». Con sus más y sus menos, con sus aciertos y perversiones, el horizonte establecido por Bogdanov fue el que se mantuvo durante toda la historia de la URSS. Cada cual interpretaba la labor del arte en la revolución socialista a su manera. El Estado, en todo caso, o no tenía demasiados recursos o demasiado interés todavía para hacerse cargo del problema del arte. Es algo que durante los años 20 queda en suspenso hasta que definitivamente Stalin toma el poder, se expulsa a Trotsky y a otros *disidentes* y se crea, en 1934 la Asociación de Escritores Soviético previa eliminación de todas las demás asociaciones de escritores.

El *proletkult*, que intentó convertirse en algo como el arte oficial en los primeros tiempos de la Revolución, tenía algo de vanguardia, auspiciada por artistas como Maiakovsky. Buscaba promoción de organizaciones de instrucción y cultura proletaria como un fenómeno nuevo y necesario: «siendo el proletariado la clase victoriosa en la Revolución Comunista de Rusia, estaban obligados a producir una nueva cultura» (Slomin, 1974: 47;

¹⁰ Texto tomado de Marxist Internet Archive [on-line]. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/bogdanov/1918/0001.htm> [Última consulta: 25/01/2019]

Drew Egbert, 1973: 41 y ss.). Pero el proletcult como «organización» duró poco. Incluso Lenin era escéptico respecto a la creación de una «cultura proletaria» (Slomin, 1974: 49). Pronto fue sustituido por otras organizaciones prometedoras. Algunas de estas asociaciones de los comienzos de la revolución fueron la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AchRR), la Nueva Liga de Pintores (NOSH), menos inclinadas a la vanguardia y más al realismo de tradición decimonónica. La AchRR defendía un arte que representara y documentara el «momento sublime de la historia en su *élan* revolucionario» (García Pintado, 2011: 135, cva. org.). Tras la expulsión del Trotsky y el fin de la NEP en 1928, el Primer Plan Quinquenal también trae una forma de «literatura planificada» sujeta al quinquenalismo. Se piden obras de actualidad, de lo que está ocurriendo en el momento. La RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) fue la que más intensamente trabajó entonces. Esta asociación evaluaba las obras literarias en función de la intención política, de su contenido ideológico, creando una uniformidad de «temas ortodoxos» que asfixiaron la producción artística. Se publicaban obras de poca calidad sólo por el hecho de ajustarse a los requisitos ideológicos de la asociación, muchas veces poco más que pastiche: «En el mejor de los casos, las obras aclamadas por su ‘puro espíritu comunista’ eran simplemente una regresión a los primeros años del naturalismo o a los escritores populistas de segundo orden de los años 70 del siglo pasado» (Slomin, 1974: 195). El arte ya no era entendido como un medio para educar e influir en la creación de la sociedad comunista, sino que creaba una ficción que pretendía establecer desde ella la realidad social misma. Se cambió la crítica por catecismo (Piemonte, 2012: 9-10). Con Lunacharsky doblegado nadie quedaba que defendiera un arte *libre* en la URSS, o al menos que ejerciera una crítica independiente y preparada sobre las obras de arte. El Comité Central del Partido Comunista, ante la excesiva beligerancia de estas asociaciones decide en 1932 eliminarlas y fundirlas en un solo sindicato de escritores. Esto relajó ciertas actitudes, aunque se mantuvo la línea general anterior, que generó el «realismo socialista», además de que generó un nuevo escenario: la censura centralizada.

«Stalin resolvió la contradicción como si de un nudo gordiano se tratara: Mató —en el sentido literal de la palabra— el arte» (Rühle, 1963: 9). El problema del arte antes de 1932 es un problema estético, de confrontación de diferentes corrientes con más o menos apoyo institucional. Pero cuando Stalin toma el poder, lo que tiene es un problema político, centrado en mantener el poder en un Estado enorme con grandes problemas económicos y administrativos y multitud de facciones que tenían objetivos diferentes a los de Stalin. En este contexto, el arte es un problema. Primero porque no es importante para mantener el poder, y lidiar con el arte moderno, con vanguardias, con *estúpidas* luchas entre corrientes productoras de obras incomprensibles es un lastre. Segundo, porque el arte es muy importante para mantener el poder, para tener a las masas contentas. Tener a los obreros y los campesinos descontentos porque no consiguen placer en el arte y la cultura que el Estado les provee es un problema a largo plazo. Stalin se dio cuenta que para una población eminentemente atrasada culturalmente, las vanguardias eran improductivas. No podías cambiar la conciencia de la población si ésta se encontraba cronológicamente siglos atrás de Occidente, donde las vanguardias sí estaban cosechando frutos (aunque fuera una *cosecha amarga*). La revolución, por lo tanto, no se podía dar en la forma, se tendría que dar en el contenido: si no se puede cambiar la forma en que piensan las masas para que sean comunistas, habrá que cambiar lo que piensan directamente pero con los esquemas antiguos. Se establece la fórmula del «realismo en la forma y socialismo en el contenido» (Slomin, 1974: 198). Stalin prefirió ser pragmático a revolucionario. En 1934 se crea la Unión de Escritores Soviéticos y se abre el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Las intervenciones por parte de algunos grandes escritores de la época —Gorki, Babel, Radek,...— no reportan gran interés: no hay un contenido real en ellas, un contenido crítico sobre el papel del escritor en el Estado socialista y sus proyecciones; más bien la complacencia de «lo estamos haciendo bien y vamos a seguir como estamos». La intervención relevante es la de Andréi Zhdanov, un *apparatchick* por aquel entonces a punto de ser ascendido a Presidente del Soviet de Leningrado (tras el asesinato de Kirov). Su intervención es relevante porque es la que

establece la hoja de ruta del arte en la Unión Soviética para los siguientes veinte años, de la que será principal abanderado y censor.

Zhdanov habla desde la posición del vencedor, del ascenso de la clase obrera victoriosa que ya ha construido el socialismo, que «ha cambiado la fisonomía entera del país de los soviets. Ha cambiado de forma radical la conciencia de la gente» (2005: 72). La literatura soviética no es más que un reflejo de los éxitos de la construcción del socialismo, una literatura que es capaz de hacerse cargo de los fenómenos nuevos mejor que ninguna otra: «es la literatura más rica en ideas, más vanguardista y revolucionaria» (Zhdanov, 2005: 73). Zhdanov radicaliza la perspectiva de Lenin, y expulsa a cualquier «compañero de viaje» que pudiera contener partidismo pero no ser de Partido. Ya ni siquiera este requisito se cumple, porque para Zhdanov sólo la literatura soviética —identificación partidista, de Partido, y estatal— es la que defiende con mayor éxito los derechos de los oprimidos y que se enfrenta de cara a los opresores de todo tipo y todo tiempo. «Sólo la literatura soviética, sangre de la sangre y carne de la carne de nuestra construcción socialista, podía convertirse y en verdad se ha convertido en una literatura tan vanguardista, tan ideológica, tan revolucionaria» (Zhdanov, 2005: 74). La diferencia principal se encuentra en el objeto de la literatura: mientras la literatura occidental se obceca en héroes decadentes, alienados en la sociedad, pervertidos, viciosos, por lo general, hombres de clase media-alta que arden en la hoguera de las vanidades, el personaje central de la literatura soviética, literatura socialista por antonomasia, es el proletariado, el campesino, la campesina, la heroína obrera, los obreros, las colectividades, los sindicatos, las luchas por conseguir derechos, por construir la sociedad igualitaria. Ese es el logro de la literatura soviética, construir un arte acorde a los tiempos, no un arte decadente, sino un arte optimista: «Nuestra literatura soviética es fuerte porque sirve a una nueva causa, la causa de la construcción socialista» (Zhdanov, 2005: 75). Zhdanov glosa las virtudes de la literatura soviética porque, en esencia, *ya se encuentra realizada*, la tarea pendiente es en realidad la de la vigilancia, la de los decadentes que quieren pervertir los éxitos de la construcción socialista. Por eso se permite, siguiendo la

consigna de Stalin, calificar a los escritores como «ingenieros del alma humana». Es decir, el escritor como técnico, que *estudia* la vida *real* para representarla adecuadamente en su progreso (revolucionario): «la veracidad y la concreción histórica de la representación artística deben combinarse con el deber ideológico de reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo» (Zhdanov, 2005: 76). La ingeniería del alma en literatura, así como en todo arte, lo identifica con el realismo socialista. Se culmina la identificación de la abierta tendenciosidad de producción artística con el Partido y los objetivos del Estado con aquel modelo que mejor que ajuste a estos objetivos, porque el arte siempre es de clase, y el arte de la clase obrera es el realismo socialista: obras que muestren la realidad en progreso, en revolución. Lo heroico revolucionario, que viene de la tradición de la vieja guardia revolucionaria formada en el s.XIX con la vida real de los obreros y obreras soviéticos en su esfuerzo por construir *materialmente* el socialismo. La idea de trabajo y revolución con la práctica del trabajo y la revolución, para Zhdanov una genuina articulación progresista con eficacia práctica sin precedentes:

Nuestro partido siempre ha sido fuerte por el hecho de haber unido y continuar uniendo una particular eficiencia y practicidad con las más amplias perspectivas, con una constante impulso hacia delante, con la lucha por la construcción de la sociedad comunista. La literatura soviética debe saber mostrar a nuestros héroes, debe saber mirar hacia nuestro mañana. Y esto no es una utopía dado que nuestro mañana se prepara ya hoy mediante el trabajo consciente y planificado. (Zhdanov, 2005: 77)

En realidad, lo que se pedía al escritor soviético con esta doctrina no era un realismo (a secas) sino un nuevo humanismo: la creación literaria de mitos y la necesaria idealización para que ingresara al arte el nuevo hombre y mujer soviético que el Estado quería forjar. Era una nueva humanidad *para* el Estado, no para la humanidad en su conjunto, como se supone que es lo que pretende el comunismo. Las consecuencias de esta perspectiva no se hicieron esperar, de hecho se fueron fraguando mientras se preparaba el congreso. En enero de 1934, Shostakovich estrenaba su ópera *Lady Macbeth en Mtsensk*, adaptación de la obra homónima de Leskov, una obra experimental que investigaba las posibilidades

musicales del expresionismo. Fue censurada por las autoridades —tanto que no se volvió a representar en más de 20 años— y catalogada de contrarrevolucionaria. El argumento que se esgrimió, tal vez del propio Stalin, es que no tenía una melodía que pudiera ser silbada por un obrero mientras iba al trabajo. Efectivamente era música moderna y, precisamente, no estaba hecha para ser silbada (Montalbán, 1998: 50). A partir de este momento, los procesos van creciendo: En 1947, Zhdanov lanza un discurso en el Comité Central que manifestó el esfuerzo de establecer una estética estalinista completa (Drew Egbert, 1973: 34). Se materializó en el *Decreto Zhdanov*, en una resolución del Politburó del 10 de febrero de 1948¹¹, es cuando se establece el *zhdanovismo* como doctrina censora, más que como doctrina creativa. Era el traspaso definitivo de poderes censores de la Unión de Escritores al Estado (Slomin, 1974: 340). Una vez más fue a causa de la música, por la ópera *La gran amistad* de Muradeli. La obra es declarada «históricamente falsa», a lo que se une su *formalismo* musical, que es condenada como antipopular y que conduce «a la eliminación de la música», en el mismo sentido que la condena a Shostakovich: sin ritmo y melodía, el obrero y la obrera soviéticos no pueden *aprehender* esa música, por lo tanto va en contra de la construcción socialista y es contrarrevolucionaria. La música tiene que poder *silbarse*, tiene que construirse una música *realista*. A causa de esto, se comenzó por la disolución de la Unión de Compositores Soviéticos, «semillero de tendencia formalista, anti-popular en la música moderna», y con ello la disolución del resto de organizaciones semi-autónomas de arte. Después del decreto, las actividades organizativas y musicales de muchos de los principales compositores soviéticos fueron limitadas, censura que fue creciendo paulatinamente al resto de artes. Desde entonces, y especialmente entre 1946 y 1952, los procesos a los artistas fueron los más numerosos y lo más crueles (Chentalinsky, 1994). En 1956 llega «el deshielo», y en 1958 una resolución del Comité Central del PCUS por el cual se consideraba de forma ponderada el *Decreto Zhdanov*: se valora positivamente para las artes, pero tal vez fuera excesivo condenar de materialmente —y no sólo críticamente— a los autores que exhibieran tendencias

11 Recurso original en ruso. Disponible en:
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП\(б\)_Об_опере_«Великая_дружба»](https://ru.wikipedia.org/wiki/Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП(б)_Об_опере_«Великая_дружба») [on-line]
Última consulta: 12/02/2019

consideradas incorrectas para las autoridades. El problema, por supuesto, fueron las consideraciones estéticas subjetivas, personalistas, de Stalin, que abarcaban todo el Estado. A pesar de esto, no hubo reparación. Se mantuvo la censura, aunque más laxa, y el arte, que ya se movía como el viejo topo bajo la superficie de la sociedad soviética, tuvo momentos de reflote. El dirigismo político fue total, pero no fue posible acallar la disidencia.

4.4. Disidentes. Lukács y Trotsky.

Disidentes artísticos en la Unión Soviética hubo muchos, y desde el inicio de la Revolución. Pero los teóricos no destacaron tanto. Los que hubo fueron progresivamente apartados. Bajtin fue purgado en 1927 y nunca restituido a la investigación. Lunacharsky no tuvo ni la presencia ni el valor suficiente de hacer algo realmente novedoso fuera de las directrices del Partido, y murió poco antes de tomar su puesto como embajador ante la Segunda República española en 1933. Victor Serge y Lev Trotsky fueron expulsados del Partido y murieron en el exilio —el segundo, piolet mediante—. Lukács fue el único que, con sus más y sus menos, permaneció en los límites de la Unión Soviética trabajando, investigando y publicando. Éste pasa por cuatro o cinco fases intelectuales a lo largo de su vida que va rechazando a medida que las *supera*. Es especialmente interesante leer los prólogos de los años sesenta en la edición de sus obras completas. En todos ellos pone que la obra en cuestión es interesante por motivos históricos, pero que nadie lea *Teoría de la novela* o *Historia y conciencia de clase* con actualidad, como si enunciara problemas presentes, porque los problemas de las obras se refieren a un tiempo histórico como a un tiempo biográfico concreto. El marxismo incipiente de *Historia y conciencia de clase* lo superó cuando decidió integrarse completamente en el aparato de la revolución proletaria soviética, del mismo modo que aceptó el realismo socialista porque era la exigencia del Estado socialista de Stalin. Lukács abrazó las contradicciones de cada momento por estar del lado de la clase obrera y de la emancipación. Teniendo en cuenta esto, es difícil

encontrar el eje para enunciar adecuadamente la perspectiva de Lukács sobre el arte, y especialmente sobre el objeto del arte en la política, su participación en la lucha de clases. Por lo general destaca su defensa del realismo socialista, más tarde y más temprano entendido como «realismo crítico», y se retrotrae a toda la tradición realista. Pero esto aparece en críticas concretas de autores destacados, como Goethe. De esta defensa del realismo acaba siendo acusado de plegarse al dictamen del Partido. Por eso tal vez el texto que mejor puede reflejar su juicio más maduro y acabado sea *Prolegómenos a una estética marxista*, publicado en 1957, que contiene un epígrafe sobre el papel del arte en la lucha política, su significación para el progreso de la humanidad titulado «Partidismo». Acababa de ser purgado por su papel en la revolución húngara de 1956, y se encontraba en una situación precaria pero independiente debido a su prestigio. En rigor, siempre había sido un disidente de las ideas generales del Estado soviético, y era crítico, pero decidió que era más importante la acción emancipatoria colectiva que el individualismo. A pesar de que seguía habiendo censura, ya había pasado la parte más dura del estalinismo y encaminaba la última etapa de su vida con talante crítico de su propia producción. Posteriormente aparece la monumental e inacabada *Estética*, donde también trata el tema de la «liberación del arte», pero su argumentación se centra en el contenido histórico de las obras de arte, y trata con particular interés obras de Goethe, Cervantes o Shakespeare, pero no habla de compromiso como tal. Sigue a su manera la actividad de Lunacharsky, y asume en parte el papel del crítico que enunciara.

El término «partidismo» en Lukács —que por sus connotaciones a veces cambia por «particidad»— no tiene el mismo sentido que para Lenin, o al menos sólo incluiría la primera parte, donde el arte no es «del Partido» pero sí «toma partido». Para Lukács, el partidismo no es estrictamente *acción*, la actividad dirigida por el arte hacia el progreso. Es tomar parte en algo pero sin coerción: «para nosotros se trata exclusivamente de la toma de posición respecto del mundo expuesto, en la medida en que esa toma de posición está presente en la obra y conformada con medios artísticos» (Lukács, 1969: 222). Ahora bien, esta toma de posición depende de la relación de la obra con la realidad a través de su

forma como de su contenido. El arte debe participar del mismo análisis marxista científico de la sociedad, y cualquier análisis estético que parta de principios marxistas tiene que manifestar «la idea general de que el reflejo científico y el reflejo estético reflejan *la misma* realidad objetiva» (Lukács, 1969: 12, cva. org.). A pesar de esto, no hay que confundir lo que hace la ciencia con lo que hace el arte: la ciencia *explica*, el arte *muestra*. El partidismo se tiene que mirar desde aquí; si éste se acerca a la realidad socio-histórica denunciando las injusticias de su momento, mostrando los «grandes problemas de la vida», en conjunción de la perspectiva de Lunacharsky y Zhdanov, siempre será provechosa. El objetivo es «conseguir el reflejo más fiel posible de dicha realidad objetiva» (Lukács, 1969: 224), pero no como una captación intelectual de las leyes universales, sino mostrar la singularidad de los antagonismos que son universales en tanto que se conforman como una «posibilidad de experiencia del contenido determinado» (Lukács, 1969: 224). Extraer de un caso concreto consecuencias universales. Para Lukács, «la auténtica obra de arte es partidista de la cabeza a los pies» (1969: 231), porque permite esta experiencia. Lukács reiteradamente defendió la obra realista como la única que conseguía esto, aunque hacia el final de su vida relajó posturas. La obra realista es aquella en la que la gente puede sentirse reflejada, y muestra la realidad objetiva de manera fiel. La obra no realista, sin que sea necesario que caiga dentro del espectro del «arte degenerado», *traiciona* el partidismo porque se articula a sí misma con extra-mundana: puede contener trazas de *realidad*, pero siempre quedará *más allá* de la objetividad del mundo. La fantasía no ayuda a la política, y si no vale para la política no vale para la actividad emancipadora.

La crítica que lanza Adorno a Lukács en un artículo titulado «Reconciliación extorsionada» (2003c), lo hace sobre estas pretensiones de «realismo objetivo». Indiferencia el arte de la ciencia, elimina el potencial propio de la representación artística. A pesar de la evolución teórica de Lukács, para Adorno «el núcleo de la teoría sigue siendo dogmático. Toda literatura moderna, en cuanto no se ajusta a la fórmula de

un realismo, sea crítico, sea realista, es rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante de la decadencia» (2003c: 246). Lukács mantiene el objetivismo materialista y para Adorno fuerza el análisis para descubrir en obras literarias, como en Kafka o Joyce, un realismo oculto, y la aportación que hacen al realismo y al progreso humano desde la perspectiva marxista. Lukács quiere hacer de la obra un reflejo inmediato de la realidad, un «así es», pero que no pase por la intuición inmediata, sino por la crítica, creando un desequilibrio entre producción y recepción, pues por un lado exige una forma preceptiva mientras por otro pondera la obra más allá de sus preceptos. Adorno ve aquí un remanente de manipulación soviética, porque «la obra de arte únicamente se convierte en conocimiento como totalidad, a través de todas las mediaciones, no por sus intenciones individuales» (2003c: 260). El arte no es reducible a intención, ni la intención puede ser directamente universalizable. Es en todo caso una oposición tendenciosa, pero no la oposición que tiene el arte con respecto a la sociedad según Adorno. Sólo es oposición con respecto a su objeto concreto de denuncia, no como obra de arte. Para Adorno, «una teoría del arte que ignore esto es a la vez trivial e ideológica» (2003c: 252). Y esto para Adorno es un movimiento incompleto. Lukács quiere reconciliarse y reconsiderar su juicio acerca del arte moderno, pero este acercamiento ni de lejos es cordial y comunicativo. Lukács no tiene intenciones de dejar hablar por sí mismo al arte, desde una posición de igualdad, sino que la manifestación del arte moderno se ve extorsionada por el realismo del que Lukács es deudor directo, el filtro por donde pasa todo arte. La disidencia lukacsiana, aunque de una altura filosófica extraordinaria, deja un cierto regusto amargo de impotencia: la *cobardía* de Adorno hacia la praxis revolucionaria encuentra su paralelo en la cobardía de Lukács a la independencia intelectual, cada cual por sus motivos. Quien es capaz de superar ambas cobardías fue Trotsky, aunque el precio a pagar fue mayor.

Del auge y caída de Trotsky es innecesario hablar. Su disidencia obligada y su final violento son conocidos, pero no se suele hablar tanto de su papel como teórico cultural.

Es un tópico que todos los revolucionarios tengan gustos e intereses culturales que expresan de forma más o menos completa y coherente. A diferencia del resto de revolucionarios, Trotsky sí lo hizo, en el libro *Literatura y revolución*, de 1924. Este libro se une a la polémica del momento sobre la creación de un arte nuevo de clase (proletario) o revolucionario, o en general qué tiene que hacer el arte en la revolución. Se repite el planteamiento base de todos los teóricos: la sociedad burguesa está basada en la división del trabajo, la revolución ha venido a solucionar esto, y para ello hay que plantear nueva forma sociales, entre ellos «la creación de un arte nuevo es un problema que debe plantearse y solucionarse desde la tarea fundamental, la construcción de una cultura socialista» (Trotsky, 1969: 5). A diferencia de los defensores del *proletkult*, y en sintonía con Lenin (1976: 150-151), rechaza la creación de una cultura propiamente proletaria, porque la revolución ha venido a acabar con esto, «está sentando las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura verdaderamente humana» (Trotsky, 1969: 7). Hay una oposición a la cultura y el arte burgués, pero como representantes de la opresión. Y como para todos los revolucionarios, la crítica es central en este problema, porque es la crítica la que a través del análisis de las obras discrimina el componente burgués del componente revolucionario, emancipatorio. Por esto para Trotsky el arte «ya no puede resurgir más que desde el punto de vista de octubre» (1969: 13), porque es este punto de vista, justo en el centro de la revolución proletaria, el que ya está liberado del componente burgués. Pero, a diferencia de los autores *ortodoxos*, Trotsky renuncia a cualquier dirigismo directo del arte:

Nuestra concepción marxista del condicionamiento social objetivo del arte y de su utilidad social no significa en absoluto, cuando se habla en términos políticos, de un deseo de dominación del arte por medio de órdenes y decretos. Es falso decir que para nosotros sólo es nuevo y revolucionario el arte que habla del obrero, y es absurdo pretender que nosotros exigimos a los poetas que describan exclusivamente las chimeneas de una fábrica o una insurrección contra el capital. Por supuesto, el arte nuevo no puede por menos de conceder una atención primordial a la lucha del proletariado. Pero el arado del arte nuevo

no está limitado a unos cuantos surcos numerados; al contrario debe arar todo el terreno y en todas direcciones. (1969: 114)

Esto supone la primera disidencia en materia de arte en el Comité Central. En un ambiente de peligro exterior para la revolución mundial, el primer Estado socialista no puede permitir sólo por esto la represión dentro del país de la revolución. Trotsky participó igualmente de la barbarie —mal se le recuerda en Polonia, por ejemplo—, pero era un intelectual, que valoraba el trabajo crítico y la toma de conciencia, frente a un Comité Central pre-estalinista pragmático, más pendiente de evitar quitacolumnismos que de discutir las cualidades estéticas de *La huelga* de Eisenstein. Como problema inmediato se buscaban soluciones inmediatas; Trotsky quería dejar vivir al arte: suponía que la vida en el Estado socialista para quienes escribieran supondría libertad suficiente como para reflejar intencionalmente o no los avances en el proceso emancipatorio, y que llegaría el momento en que el arte estuviera completamente liberado, como la sociedad. Esto es algo que lleva tiempo, y hasta que no se extinguiera la sociedad burguesa era poco probable que hubiera un éxito rotundo —así como para la propia existencia del Estado socialista—. Por esto mismo reconoce que, a pesar de que la dictadura del proletariado se supone un periodo transitorio, breve —y que excluye el desarrollo autónomo de algo como el arte proletario—, «no obstante, será durante este periodo revolucionario, que encierra en límites tan estrechos la posibilidad de una construcción cultural, cuando el proletariado alcanzará su tensión máxima y la manifestación más completa de su carácter de clase» (Trotsky, 1969: 125). Por eso el Estado tiene que estar libre de represión, tiene que realizar el ideal emancipatorio, *crear el reino de la libertad*, porque «cuanto más favorable sean las condiciones para la creación cultural, más se disolverá el proletariado en la comunidad socialista, se liberará más de sus características de clase y dejará de existir como proletariado» (Trotsky, 1969: 126). La verdadera cultura humana llegaría con la consecución final del comunismo, una cultura sin carácter de clase, sin condicionamiento social más que el propio de su existir técnico. El marxismo, la tarea de

los marxistas y del Partido, sólo es el de un aparato crítico que entiende el arte y lo enjuicia, pero nada más: «El partido dirige al proletariado, pero no dirige el proceso histórico. [...] El arte no es una materia en la que el partido deba dar órdenes» (Trotsky, 1969: 149).

Trotsky es el primero que tiene siempre su mente puesta en el *después*, en la sociedad emancipada, y en el arte que tiene que venir para la sociedad emancipada. Cualquier discusión anterior es accesorio, porque efectivamente, el «arte proletario» será un arte tan perverso como el burgués. Ese no es el objetivo: el final no es la dictadura del proletariado, es la sociedad emancipada. Es un motivo de choque contra el Comité Central, que pensaba en el mantenimiento del poder, no en la extensión de la revolución socialista que liberara a la humanidad, y con ello al arte. Para el momento que tocaba, el arte revolucionario no era nada más que «las obras cuyo tema refleja la revolución, y a los que, sin que su tema tenga relación alguna con la revolución, están profundamente influidos por ella, teñidos por la nueva conciencia surgida de ella» (Trotsky, 1969: 157). Ese sería el verdadero arte de la transición, del que procederá el arte socialista, pero que no es el arte socialista. Y esa es la confusión que se da en la Unión Soviética. En una carta a la *Partisan Review* de 1938 titulada «El arte y la revolución», Trotsky afirma que ha habido una gran cantidad de avances en la Unión Soviética con la Revolución de Octubre que no tienen precedente en la historia ni igual en su presente, pero que «la reacción burocrática ha aplastado el renacimiento artístico con su mano totalitaria [...] el arte oficial de la Unión Soviética —allí no existe otro arte— comparte el destino de la justicia totalitaria, es decir, la mentira y el fraude» (1969: 187). El realismo socialista no es más que un género, una etiqueta que pretende englobar una serie de fenómenos dispersos, no el genuino arte de una sociedad emancipada. Trotsky acusa a Stalin y sus acólitos de pervertir todos los logros de la revolución, al querer *dirigirla*, al pretender dictar los pasos del proceso emancipatorio: «Semejante pretensión sólo ha podido ocurrírsele a una burocracia ignorante, impúdica, ebria de omnipotencia, que se ha convertido en la antítesis de la

revolución» (Trotsky, 1969: 193). El arte sólo es uno de esos elementos más que, dentro de la revolución debieran ser libres, porque «el arte puede ser el gran aliado de la revolución en la medida en que sea fiel a sí mismo» (Trotsky, 1969: 193). La dirección política lo ha transformado en propaganda, sembrando aridez en la cultura soviética. El arte para Trotsky tiene su propia vida y tiene que ser respetada porque de ahí es de donde saldrá su compromiso político con la revolución. Esto está muy cerca de la perspectiva de Adorno.

4.5. *Engagement*. El compromiso en la obra de arte según Adorno.

El panorama que queda al llegar a Adorno es el siguiente: a pesar de los reparos iniciales de Engels, la izquierda marxista toma el camino del arte de tendencia porque entiende, a partir del momento de la «revolución mundial socialista», que los esfuerzos emancipadores se tienen que poner en marcha en todo lo humano. Se aparca la tendencia de *l'art pour l'art*, del arte puro, el arte que quiere existir sin implicar, porque, dado que el arte está condicionado materialmente por la sociedad, ignorar esto es ponerse de parte de la sociedad opresora —no sólo del lado de la derecha política sino también del lado del mercado, de la industria cultural—. El arte para la izquierda marxista tiene que ser comprometido porque *está comprometido*. De nuevo habla Benjamin: para él todo autor que haya pensado sobre las condiciones materiales de vida de su época no puede abstraerlas a la hora de producir. Si hace esto comporta una «función organizadora», es decir, transformadora. Es más que propaganda: «La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. *Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie*» (Benjamin, 1998: 129, cva. org.). El arte se desarrolla a este lado de la tendencia, porque es una necesidad política: el arte *dirige* a la emancipación, y por ello, como fruto del trabajo humano, también es necesario *dirigirlo*. Este *dirigismo* tiene dos versiones: la débil, que aquí se ha presentado a través de la «vanguardia de la conciencia» de Sartre o la «pedagogía

libertaria» de Brecht, se centra más en el papel del artista, en el modo en que el artista consciente debe producir su arte para dirigir a la masa; y la fuerte, representada por la censura estatal soviética, se vuelca sobre el arte y dicta por decreto lo que tiene que hacer y decir.

A pesar de haber tomado la determinación de tornarse a la tendencia antes que a la calidad, es necesario volver a este problema. Benjamin es consciente de que la calidad sí está en relación con la tendencia, pero lo hace desde una inclinación brechtiana, es decir, inclinada hacia el artista y su trabajo, no hacia la obra misma. Para el dirigismo débil la calidad es importante en tanto la obra de arte comprometida de calidad hará mejor su trabajo; para el dirigismo fuerte, la calidad es irrelevante siempre y cuando el contenido sea el adecuado. Para las disidencias de Trotsky y Lukács, la calidad es más importante, siempre y cuando el contenido sea objeto de una crítica adecuada. Adorno también se revuelve contra el arte dirigido. El acto administrativo de decretar la censura, prohibición, o dirección del arte, para Adorno es una nueva carta de naturaleza del arte. Mientras más se prohíba el arte, más sentido tiene que exista, porque precisamente su existencia es una rebelión ante la negación del mundo; mientras más se dirija el arte, más libre y fútil tiene que ser el arte, pues su reino es el de la libertad, no el de la necesidad. Platón sabía que el arte no era inocuo, por eso expulsó a los poetas de su república. La Unión Soviética no sería más que una realización platónica. Adorno dirá que la finalidad dirigida del arte no es más que «una forma camuflada de control social» (1971: 328), aunque la realidad muestre que era una forma explícita de control social. Adorno imagina que la fantasía de libertad en el país de los soviets se mantiene, y la ilusión necesita mantener el discurso emancipador. Tras la Revolución rusa hasta la llegada de Stalin, se podía llegar a pensar «*a priori* que el arte era lo que no había sido nunca: *a priori* políticamente de izquierdas», pero tras su ascenso los tiranos «no sólo encadenaron la fuerza productiva del arte, sino que la quebrantaron» (Adorno, 1971: 331). La tendencia del dirigismo siempre va a encaminarse a la totalización, porque implica poder y el poder no se suele dejar marchar.

Por eso Adorno, comprometido con un conocimiento no tiránico, buscaba otra perspectiva.

«Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político» (Adorno, 1971: 332). La liberación de la forma esconde la liberación de la sociedad. Adorno huye de la intencionalidad del autor a la inintencionalidad de la obra de arte. Lo que Benjamin reclama al autor, Adorno lo ve inscrito en la obra de arte. Adorno rompe con la dicotomía diciendo que sí, la obra de arte se compromete políticamente, pero ese compromiso no está del lado del dirigismo, sino del de la autonomía; no está del lado de la tendencia, sino de la calidad; no está del lado del contenido, sino de la forma. El arte funciona comprometidamente por sus propios medios, «sin necesidad de que los prácticos de la política le dicten las consignas que les agradan» (Adorno, 1971, 333). Desde el momento en que se le aplica un fin se corta la vida del arte. Por un lado, los mecanismos de la industria cultural y del capitalismo en general hieden a dominio y tiranía. La industria cultural es un heraldo de la barbarie, y al arte se le impone perpetuar este estado. Incluso el arte moderno, en su complacencia, se deja encantar por el sistema de mercado y accede a la especulación. Por otro lado, en el caso de la *revolución*, las intenciones son hasta cierto punto honradas y sinceras, y en principio buscan un beneficio para la sociedad. Pero subsumir todo arte a la función y el interés de la revolución es instrumentalizar tanto al arte como al sujeto. Incluso la postura de Lukács, más benévola que las intenciones soviéticas, da un fin irrenunciable al arte. Es un camino más a la barbarie. Los efectos del arte se renuevan por sí mismos en una sociedad que cambia constantemente, y el arte, por sí mismo, cambia con la sociedad y a la sociedad. Para Adorno la revolución es tan sospechosa como el dominio capitalista. No hay esperanza en la acción dirigida porque cosifica los medios, coarta la libertad que después presupone en los individuos. La promesa de un futuro mejor y de la felicidad no excusa los crímenes de

ahora, o la manipulación de la cultura para la consecución de la utopía. Cualquier dirección del arte, compromiso, o partidismo extrínseco al arte resulta sospechoso, porque no responde al movimiento dialéctico interno al arte. Al revés: el imponer una intención al arte lo que consigue es interrumpir la dialéctica, y, por lo tanto, pretender haber alcanzado la realización en el mundo, haber instaurado del Reino de Dios en la tierra.

Cuando Adorno habla de intención subjetiva y praxis objetiva, esta distinción se encuentra en el centro de la cuestión del compromiso. Adorno tiene un problema: está en contra del compromiso dirigista, pero no llega a proponer otro modelo que se ajuste al concepto habitual que se tiene de «compromiso». No hay compromiso sin intención: *comprometer-se* es una actividad *reflexiva*; pero el compromiso en Adorno es *ya otra cosa*, que escapa de la etimología de compromiso (él mismo dice que «no hay tomarlo demasiado al pie de la letra»). Y a pesar de esto es como llama a lo que hace el arte: el *Engagement*¹². El compromiso no es un elemento afirmativo de la obra de arte, que ataque activamente a la realidad o a la sociedad en una dinámica crítica-propuesta; el compromiso en la obra de arte es algo negativo, como forma de oposición inmanente de la realidad, como contradicción propia de la sociedad, como dolor de huesos (en la vejez o en las fosas). La obra de arte señala sin decir, está ahí para denunciar incomodando. Y esto es algo que no le viene de fuera al arte, sino que «hasta en sus células más interiores, lo que en el arte se suele llamar crítica social o compromiso, su aspecto crítico o negativo, está mezclado con el espíritu, con su ley formal» (Adorno, 2011: 138). Por eso Adorno se sitúa en el plano de la praxis objetiva y no de la intención subjetiva. La intención subjetiva como segunda naturaleza bloquea el despliegue de la obra de arte. Esto no quiere decir que la intención subjetiva no sea importante cuando va más allá de la mera tendenciosidad, de la denuncia de injusticias concretas con resoluciones concretas, pero

12 En *Teoría estética* así como en el citado artículo «Compromiso», Adorno hace uso principalmente de la palabra alemana *Engagement* antes que otros términos usados en alemán como *Kompromiss* o *Verpflichtung*. *Engagement* tiene referencias claras a la tradición, y no parece una elección fortuita, pero mantiene la duda de la forma correcta en que la usa. Para un estudio previo acerca de su uso en alemán y la incidencia del mismo en *Teoría Estética* de Adorno véase el capítulo 1 de mi TFG, disponible en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la US.

es un compromiso que se integra en la propia forma de la obra, por eso «inclina hacia la categoría estética de lo esencial» (Adorno, 1971: 321). El proceso de autonomización genera una autoconciencia polémica, opositora, porque el mero hecho de existir más allá de la inmediatez ya hace de la obra de arte una denuncia. Y mientras más se resista a la inmediatez, cuanto más le afecte, mayor será su crítica, pero tanto en el contenido polémico —*tendencioso*— como en la forma, porque la forma siempre evita ser integrada. Aquí surge la simpatía de Adorno por el arte moderno. A la obra de arte no le gusta el control, prefieren anunciar lo que sea que tengan que anunciar ellas mismas, «en una fase en que las obras no pueden encenderse más que por el deseo y la voluntad de que cambien las cosas» (Adorno, 1971: 322). Es una praxis consciente de sí misma que no es la propia eficacia de las obras de arte, pero es una praxis que oculta su contenido de verdad. Adorno pone como ejemplos *El Quijote* o *Werther*: el primero no pretendía ser más que una parodia de las novelas de caballería, y destruyó su forma y articuló el modelo de la novela moderna; el segundo, configura en torno suyo el modelo de crecimiento de la clase burguesa incipiente. Su compromiso no estaba en sus efectos, pero escondían una verdad transformadora que afloraría: «Así puede el compromiso convertirse en fuerza productiva estética» (Adorno, 1971: 322).

Todo esto sólo es posible en el equilibrio inestable de la obra de arte, en su *tour de force*, en el ajuste desajustado de la forma, de su verdad propia, con su materia. La dialéctica de la obra de arte entre su condición autónoma y su condición social. Es lo que para Adorno conforma la verdad de las obras de arte. Cada obra de arte, con sus particularidades individualmente determinadas, siempre apunta más allá de sus condiciones, «y este más allá tiene valor social» (Adorno, 1971: 323). Lo decisivo no es el contenido, es la forma, y lo que, partiendo de sus condicionamientos formales, dice respecto del contenido. Un contenido verdadero no hace automáticamente a la obra verdadera, pero una forma verdadera, *a pesar de su contenido*, va a tener contenido de denuncia social siempre, porque siempre va a ser una obra de arte realizada, no fracasada, y por lo tanto dispuesta

siempre a esperar a la audiencia adecuada que la observe críticamente. En un fragmento de los paralipómena de *Teoría estética* sintetiza como pocas veces se le puede leer su postura:

La relación entre el arte y la sociedad tiene su lugar en el enfoque del arte en su despliegue, no en la participación inmediata, en lo que hoy se llama compromiso. Es inútil también el intento de captar teóricamente esa relación de tal manera que se construyan tomas de posición no conformistas del arte invariantes a lo largo de la historia y se contrapongan a las tomas de posición afirmativas. No son pocas las obras de arte que sólo violentamente se podrían integrar en esa tradición inconformista y cuya objetividad es empero profundamente crítica respecto a la sociedad. (Adorno, 2011: 433)

El concepto de compromiso de la obra de arte se puede enunciar provisionalmente del siguiente modo: *el compromiso de la obra de arte es la verdad que brota de la misma en su despliegue en la sociedad como oposición a esta en virtud de su constitución formal*. Adorno no dejó ninguna formulación afirmativa del compromiso, de hecho, como hace patente en el fragmento anterior, lo consideraba algo inútil. La concepción de Adorno del compromiso de la obra de arte es innovadora y potente, pero necesita de una formulación que permita configuraciones que la saquen fuera de sí. Adorno se conformaba con dar cuenta de las dimensiones de ese compromiso a través de la crítica cultural, manteniendo abierta la dialéctica. Como dice Buck-Morss, «Adorno jamás identificó praxis teórica con praxis política revolucionaria [...] La contribución [...] del arte y su interpretación, su 'gesto transformador', consistía en robarle al presente su justificación ideológica» (1981: 91). Pero eso es algo que le valía a Adorno, por su compromiso concreto.

Una vez observado cómo funciona el arte, lo siguiente es entender esta justificación ideológica, cómo la teoría se hace cargo de ese robo, y cómo construir un discurso proyectivo desde la negatividad que permita hablar. Son necesarias herramientas concretas para poder acometer no sólo individualmente los problemas artísticos y culturales, pero son necesarias herramientas que no repitan los errores pasados, como

ese burdo dirigismo de la izquierda política del s.XX. Se necesitan herramientas colectivas, que puedan ser puestas a prueba en diferentes contextos. La particularidad de la obra de Adorno, de su teoría, de su estilo, su dialéctica, tiene fuerza por sí misma, pero las más veces no es capaz de salir de sí misma por su propia estructura. Es pedir a la denuncia lo que Adorno le niega por imposible, por ser una forma de caer en el dirigismo, o incluso en la postura artística de Trotsky. Pero es necesario no sólo esperar del arte lo que quiera dar, sino mirar con atención para *ver más*. Eso es hacer crítica. «El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social» (Adorno, 1971: 296). La resistencia no es un mero estar; la oposición siempre es activa. El arte se resiste activamente a la homogeneización por parte de la sociedad, a la mercantilización, al dirigismo: eso es lo que hay que recoger de él. Como dice Wellmer, «la obra de arte, al quebrar la seguridad de las formas habituales de pensamiento y percepción, al hacer temblar las moradas del sentido establecido, muestra su lado subversivo, se dirige polémicamente contra el orden establecido en cada caso» (1994: 41). El gesto transformador de la obra de arte *transforma* de forma efectiva en todo momento, no a la espera, porque en todo momento está siendo resistente, está siendo subversiva, y nos está cambiando: «esta es la participación del arte en la moral y no la predicación de tesis morales o la tendencia a producir tales efectos. Así es como el arte participa en una sociedad digna de seres humanos» (Adorno, 1971: 303). Adorno tiene que retrotraerse bastante en la historia para adecuar su concepto de compromiso, porque en Cervantes o Goethe la historia ya ha esclarecido las contradicciones. Ese es uno de los retos de la idea de compromiso y de praxis objetiva de Adorno. Para darle respuesta es necesario volverse a la historia y a su articulación ideológica en el presente.

III (In)Intencionalidad: La ideología, la historia.

5. El aherrojamiento intencional del arte.

Cuando los surrealistas quisieron romper con el pasado, no perdieron tiempo en reconocer algunos momentos de la historia del arte como parte de «su» tradición (García Pintado, 2011: 30 y ss.). Rompían con la tradición, pero con la «mala» tradición: el Bosco era surrealista sin saberlo, lo mismo que Shakespeare cuando escribió *Sueño de una noche de verano*. La ruptura también necesita fundamentos. El kilómetro 0 no es nada sin hitos y decisiones que lo señalen como nacimiento de caminos. Monet y otros tuvieron como «maestro» a Manet en el Salón de los rechazados, pero Turner, *académico* británico, ejerció más influencia sobre *Impresión, sol naciente* que *Almuerzo sobre la hierba*. Todos los rechazados por la Academia Francesa de las Bellas Artes ahora se les considerados clásicos, autores fundamentales, *iconos*. Lo mismo se puede decir de un Van Gogh, un Nietzsche o un John Kennedy Toole: la historia fue injusta pero *se enmendó*. Sin embargo, esto dice muy poco de la justicia histórica. No porque no haya merecido la pena rescatar la obra de estos autores del olvido, o porque constituyan malas obras de arte, sino por todas esas *otras* obras que siguen ocultas y olvidadas por la historia enmendada. Como Adorno dice, la culpa de la falta de solidez del concepto de arte es el propio concepto, o la pretensión de que cada concepto de arte presuma de abarcarlo todo y no sea capaz de reconocer críticamente sus propias limitaciones. El arte *tradicional* que trata de resistirse a ser reducido a pintura de hotel juega en su contra a través de la idea de lo «clásico». Su tendencia a discriminar lo que en un momento dado es o no normativo es lo que atenta a sus propias bases, pues de una forma u otra necesita de lo nuevo para engrosar las filas de lo clásico y enemigos a los que nunca dejar entrar —al menos provisionalmente—.

La palabra «clásico» viene del latín *classis*, que designaba una convocatoria del pueblo romano a la acción militar —entre otros significados relacionados, como por ejemplo «sección de la armada», una flota. Cuando el pueblo acudía a esta llamada era agrupados en grupos o «clases» que se diferenciaban por los recursos financieros de los que disponían para costearse el material de guerra. Antes de la profesionalización del ejército romano sólo aquella «clase» que se podía permitir el material militar acudía a la guerra, por eso, a la larga, se asimiló a la «clase pudiente» con la «clase militar», como una división social de hecho. Dado que la división administrativa de los ciudadanos dependía de los ingresos, el término *classicus* (que significa «de la primera clase») se usó para designar a los ciudadanos de más *valor* para la república y, metafóricamente, pasó a señalar todo aquello que era propio de la clase pudiente, entre otras cosas a la literatura que consumía (Durán Medraño, 2009: 62). Los «clásicos», obras de arte que han sido designadas como obras cumbre de la historia de la humanidad, son un invento *de la clase dominante*. Aparecen como una convención, como «ejemplos de autenticidad», basados en el prejuicio colectivo de que el ciudadano de más valor es el que está más legitimado para decir lo que es bueno discriminado de lo malo. Al menos esa es la estructura que nos han legado los romanos. Desde una perspectiva crítica estas convenciones son «un momento de la clarificación racional», porque representan la visión ideal de la sociedad sobre sí misma, «sólo que siempre —según Adorno— con la inclinación a autoafirmarse positivamente e integrar el arte dentro de lo represivo» (1971: 268). Para Adorno, la construcción de los clásicos y de las convenciones fue necesario para la consecución de la autonomía del arte, porque el clásico al creerse universal se desprende de lo que le oprime contra la realidad. Si no, se leería el arte anterior a nuestra época desde la filología. La contrapartida es que los clásicos siempre se encuentran bajo una ideología justificante que oprime al arte: no hay justicia en la inclusión postrera de Van Gogh en el *Hall de la Fama* del arte si en su momento se fue injusto con él.

En arte, lo clásico se relaciona con la idea de la unidad en lo universal. Pero en lugar de eso, «lo que nos dan las obras clásicas es su ámbito lógico abstracto, una forma vacía por así decir, que espera en vano su especificación. Lo frágil de su paradigma torna mentiroso su paradigmático rango y con ello el mismo ideal clasicista» (Adorno, 1971: 215). Remite a la recuperación de «lo clásico» griego en el clasicismo, con esa idea romántica —que ya había tenido recorrido en el s.XVIII— del arte griego como una unidad de sentido entre forma y contenido, una relación falsa porque, a diferencia de lo que Marx pensaba, esa unidad de sentido nunca se dio realmente. Cuando se piensa en el arte grecolatino aparece el *Laocoonte* o la *Eneida*, y eso es lo que recupera el clasicismo moderno, nunca los grafitis vulgares de Pompeya, que son excrescencias de una vulgaridad que también es universal pero no definitoria de la condición humana. «La real barbarie de la Antigüedad: esclavitud, matanzas, desprecio de la vida humana dejó pocas huellas en el arte ya desde el clasicismo ático» (Adorno, 1971: 213). Adorno le quiere dar la vuelta y se refiere a lo clásico o la clasicidad como un logro de la forma, la aspiración griega de la «reconciliación no violenta y quebradiza de lo uno y lo múltiple» (1971: 214). La idea de lo clásico para Adorno es la del ideal de la forma, una relación negativa con lo idéntico, no esa fijación de lo «bueno» y «verdadero» en el arte, y no la idea vulgar de la obra universal. Esta idea hace de los clásicos elementos siempre «progresivos», que nunca van hacia atrás en el tiempo. Se amontonan en relación a la construcción de la historia humana. Son construcciones intelectuales de la clase dominante de cada época de forma posterior a los hechos. Hoy se puede leer y disfrutar la *Ilíada* tanto como en el Siglo de Oro, pero eso es porque la identidad cultural occidental la incluye, porque es heredera de la cultura que compuso la *Ilíada*. Del mismo modo se puede leer y disfrutar «clásicos orientales»: se puede entender una cultura pasada e integrarla en el presente occidental. Pero resulta dudoso que Virgilio o Dante pudieran comprender *Ulises* de Joyce o *En busca del tiempo perdido* de Proust, tomadas como obras autónomas, como *universales*, del mismo modo que hoy, en principio, se entiende la *Eneida* o la *Divina comedia* —aunque un ejercicio de comprensión homólogo tenga más de filología que de estética—. De modo que los clásicos

no representa, o sólo representan parcialmente, la cultura de la época, y sólo aquellos que se han decidido en su momento que sean tales. La justificación ideológica de la clase dominante como clase intelectual va de la mano de la contingencia histórica. Las obras de Platón pudieron desaparecer para Occidente y que no se conocieran más que fragmentos como de otros muchos autores que sí se han perdido, o que no se introdujeran en Italia durante el Renacimiento *por* la caída del Imperio Romano de Oriente a través de los refugiados bizantinos. Monet pudo no conocer nunca la obra de Turner. La madre de John Kennedy Toole pudo haber tirado el manuscrito de su hijo en lugar de ponerle empeño en publicarlo. La elección condicionada en un determinado momento histórico, o su recuperación posterior, es lo que ha constituido a los clásicos como se los conoce vulgarmente, no su «valor intrínseco». El arte es movido sin voluntad en la dialéctica de presente y pasado, de un presente determinado ideológicamente con una historia determinada pero no necesaria.

Es difícil explicar la pervivencia del arte, en todo caso la pervivencia de la obra de arte concreta a través de la estética de Adorno, porque en su filosofía lo que priman son los modelos críticos, dialécticos. Explican el movimiento de la obra de arte, pero no necesariamente las condiciones concretas sociohistóricas. Intentar reducir la pervivencia de la obra de arte a esto es caer en el determinismo ideológico de los clásicos, incluso teniendo en cuenta que, para Occidente, el arte aparece como un proceso que va del Renacimiento al Romanticismo, donde se genera el paradigma actual. Es obvio, cayendo en la tautología, que la obra de arte sobrevive porque es *capaz* de sobrevivir, por la contingencia histórica que hace que esté presente para unos u otros, y posteriormente éstos hagan de la obra de arte lo que crean conveniente. Esto Adorno lo sabe y lo contempla, pero no justifica la verdad de la obra de arte. Para él la pervivencia de la obra de arte tiene más que ver con su momento expresivo, y esto no entiende de supervivencia en un sentido activo, sino de existencia en tanto que una obra de arte está en el mundo, por muy olvidada que esté por la doctrina oficial del arte, mantiene la fuerza de significar

algo en algún momento, de elucidar su verdad inintencional. Así, el arte queda en buena posición, porque siempre va a tener la posibilidad de ser relevante, pero la audiencia queda huérfana de significado. Por eso lo importante no es sólo cómo el arte guarda y muestra su verdad, sino cómo se usa la obra de arte —como dice Buck-Morss—, como se juega con ella en la confrontación entre un presente que quisiera ser fijo y dar nombre definitivo a todas las cosas y una historia que, en su carácter constitutivo del presente, desmiente a cada tanto los momentos de la ideología a través de la muestra de la construcción del presente. Por eso en Adorno es tan importante la crítica ideológica y la construcción de modelos críticos que aproximen el problema del presente desde diferentes ángulos: es la forma que tiene la filosofía de hacer hablar a todas las injusticias que el presente —o «los presentes»— han cometido con un pasado que se empeña en acallar. La obra de arte tiene muchas voces, pero todas esas voces están inermes si una filosofía crítica no intenta constantemente darle la palabra.

6. Ideología

*La genialidad de Marx consistió precisamente en que,
lleno de asco, abordó justamente aquello que le repugnaba:
la economía.*

*La ideología ya no es una cáscara,
sino la imagen misma, amenazadora, del mundo.*

Adorno

El arte de vivir es el arte de saber creerse las mentiras.

*Lo tremendo es que, no sabiendo 'quid sit veritas',
sí que sabemos lo que es la mentira.*

Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, 5 de enero de 1938

*nos encontramos hundidos hasta las rodillas en ese oscuro terreno
[...] en el que la realidad es indistinguible de la ideología*

Žižek

De todos los asuntos filosóficos concernientes al marxismo, tal vez el más complicado de todos sea el que atañe al concepto «ideología». Aunque existe una tendencia más o menos homogénea dentro del pensamiento marxista en lo concerniente a la concepción de la ideología, los juicios son diversos, cada uno apuntando a un lugar crucial. En conjunto forman un puzzle extraño y polivalente. La cuestión filosófica de la ideología, como teoría más o menos descriptiva, dentro o fuera del marxismo, admite una complejidad no necesariamente conclusiva, que abarca enunciados amplios y concretos. Sin embargo, al llegar a este punto, el marxismo en su vocación tendente a la praxis está comprometido

con el pensamiento, y la complejidad teórica tiene que rendir cuentas a la realidad y, sobre todo, al pensamiento emancipatorio que le acompaña si no quiere caer en un «funcionalismo de izquierdas». Estas dificultades son a las que se enfrenta el pensamiento marxista al analizar la ideología, algo presente en todos los autores que se han encargado de ella.

6.1. El espinoso objeto de la ideología.

Hay un cuento de Villiers de l'Isle-Adam, publicado en 1872 y recogido posteriormente dentro de *Cuentos crueles*, titulado «Las hijas de Bienfilâtre» (1984: 85-94), que resulta un retrato espiritual del capitalismo. Con sutileza francesa, Villiers habla de una familia que con ética protestante se dedica a lenocinio. Las hijas de Bienfilâtre son descritas como obreras que durante la noche hacen su jornada. Eran lo que hoy podrían llamarse *escorts*, chicas de compañía, cortesanas, discretas, prudentes, seguras, como dice Villiers, quien, además, en ningún momento se refiere explícitamente al sexo. El hecho es que una de las hijas, Olympe, «dio un mal paso»: se enamoró de un joven. La familia, que consideraba su oficio con seriedad, trató a la hija de traidora de los valores familiares: Henriette, su hermana, por dejarla sola ante la carga de trabajo antes compartida; sus padres con dolor por ver a una de sus infantas «descarriada». Incluso en la vestimenta, la propia Olympe daba muestras de que algo había cambiado, no sólo notado por el desprecio familiar, ella *se sabía traicionada*, aunque no lo entendiera muy bien: «En un rincón, en una mesa solitaria, avergonzada y casi invisible, se podía distinguir a Olympe y a su humilde vestido negro» (De l'Isle-Adam, 1984: 91). La muchacha elige el amor antes que a la familia, lo cual la lleva a una situación dramática: «Su conciencia, torturada, se rebelaba. Al día siguiente tuvo fiebre y permaneció acostada. Literalmente, *se moría de vergüenza*. Lo moral mataba lo físico» (De l'Isle-Adam, 1984: 92, cva. org.). Su crimen, el que le atormentaba era que había tenido «¡Un amante! ¡Por placer! ¡Sin ganancia alguna!», como le cuenta al sacerdote que viene a confesarla, para darle la extrema unción —porque de

hecho se moría—. En el momento postrero aparece el amante para consolar a Olympe en su lecho de muerte. «Una celestial sonrisa iluminó sus inocentes rasgos»; el sacerdote pensó que era por el consuelo de su amado y la salvación que al final caía sobre ella, pero la realidad era otra: la fortuna quiso que el amante llevara dinero encima, que brilló y tintineó en sus manos. «¡Fue, solamente *entonces*, cuando ella sintió los salvadores efectos de la suprema misericordia!» (De l'Isle-Adam, 1984: 94, cva. org.). Y murió reconciliada consigo misma.

La primera edición de *El capital* en francés es publicada por entregas el mismo año que este cuento, y, aunque es dudoso que Villiers lo leyera (por simple distancia espiritual), puede resultar el paralelo literario del «fetichismo de la mercancía» marxiano. La muchacha protagonista se ve sustituida no ya por su trabajo, sino por la representación de sí misma en éste. No es capaz de reconocer su enajenación —aunque la reconciliación se dé en la muerte de forma perversa—. El trauma, además, está en que todo el dolor se ve avalado y coaccionado por el sistema —familiar especialmente aquí, pero económico en general también—. Ante tal tensión global, sólo el tintineo de una monedas y la muerte, *eros* y *tánatos* capitalista, pueden actuar como escape. Este abigarramiento conceptual en apenas diez páginas representa el problema tanto interno como externo de la ideología, en sus diferentes facetas. La primera sensación que sobresalta a quien lee, como a la joven Olympe, es la confusión. Las contradicciones se superponen y no se solucionan, y es necesario pararse, recapitular, reflexionar, para averiguar *qué está pasando*. Por desgracia, la pobre Olympe no es capaz de tomar esa distancia, no tiene la oportunidad de hacer autocrítica, y es lo que termina con su vida. La ideología parte de ese momento de confusión que nunca la abandona, y que es tal vez su punto fuerte, por lo que sigue siendo un concepto útil para el pensamiento. Cada vez que alguien quiere acometerla con rigor, empieza enunciando las dificultades propias del concepto, por eso tal vez para Jameson «la teoría de la ideología es la mejor trampa para ratones del marxismo» (2013: 359). Esta es una afirmación con doble filo: por un lado, la ideología es uno de los espacios teóricos

donde el marxismo se mueve con mayor soltura, porque es el complemento simbólico y filosófico perfecto a los problemas económico-materiales, y es la trampa perfecta para quienes se creen muy hábiles de tomar ese queso; por otro lado, es el espacio teórico donde todo marxista puede caer en sus propias contradicciones, en la pura vorágine de la argumentación simbólica, que se excluye a sí misma de la realidad material, con lo que convierte a los pobres marxistas en ratones que se creen muy hábiles para toma *ese queso*. Cada estudio de la ideología, marxista o no marxista, pone de manifiesto diferentes matices que revelan su variedad de estratos semánticos derivados de la agitada vida política y filosófica del concepto en los últimos dos siglos: «La clave para aprovechar este acervo en ocasiones contradictorio radica a nuestro entender en hacer de la dificultad virtud: en concebir que la intrincada polisemia del término le confiere al mismo tiempo una versatilidad tremenda para dar cuenta de fenómenos complejos» (Andrade, 2015: 44).

El modelo de acercamiento a la ideología más satisfactorio a mi parecer es el de Terry Eagleton, no por la neutralidad de su perspectiva como la vocación de agrupar distintos significados bajo un paraguas materialista. Como otros, no trata de definir la ideología como tal, ni distinguir entre ideologías, sino enfrentarse al *fenómeno* ideológico para darle un marco aproximativo. Por esto Eagleton se refiere a la ideología como un *texto*, «enteramente tejido con un material de diferentes filamentos conceptuales; está formado por historias totalmente divergentes, y probablemente es más importante valorar lo que hay de valioso o lo que puede descartarse en cada uno de estos linajes que combinarlos a la fuerza en una gran teoría global» (1997: 19). La ideología como texto busca ser leída y releída continuamente. Lo importante no es que sea un texto *escrito en piedra*, que está obligado a reproducirse en cuanto tal; es quien lee el que tiene que asumir que es una persona diferente tanto para ella misma como para el texto ideológico, y que su lectura cambia. El «pensamiento ideológico» —como tipología de pensamiento perverso que manipula y engaña— realiza este movimiento de forma invertida a la hora de establecer lo normativo y lo espurio, el clásico y la obra maestra separada de lo vulgar y sin valor, lo

verdadero de lo falso: cuando se estudia las ideas de «lo bello» y «lo sublime» del Kant pre-crítico, realmente se estudian cuatro páginas de la obra completa, y se elude toda mención al resto de la obra donde aparece un Kant de su tiempo, racista, machista y clasista. Estas *vejeces* del texto, que la ideología filosófica académica usualmente ignora, se enfrentan al fenómeno mismo con el reconocimiento de que la lectura cambia. Se fuerza una unidad teórica que *permite* diversas lecturas, pero lleva ya excluidas desde el inicio toda idea «inconveniente», de modo que cualquier crítica siempre va a partir de lo establecido por la Academia como normativo previamente. Eagleton resulta más prudente y esas *vejeces*, esas ideas-escombros que son incapaces de avanzar con el texto general y quedan como anécdota o curiosidad literaria de gabinete decimonónico, las tiene en cuenta como parte del texto, elementos constitutivos y constituyentes del texto ideológico, parte de su gramática. Si tienen que ser valoradas o descartadas, lo serán en relación a la estructura misma del fenómeno ideológico, porque las ideologías raramente son conjuntos rígidos u homogéneos de ideas (Eagleton, 1997: 71).

Dentro de este *texto ideológico* se suelen distinguir diferentes niveles o grados ideológicos. Eagleton, desde su perspectiva más amplia habla de la ideología como cualquier tipo de intersección entre creencias y poder político. Define la ideología en torno a seis grados: Como, 1) un «proceso material general de producción de ideas, creencias y valores en la vida social»; 2) «ideas y creencias [...] que simbolizan las condiciones de experiencias de vida de un grupo o clase concreto, socialmente significativo», que se acerca a la idea general de «cosmovisión»; 3) «la *promoción y legitimación* de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos»; y 4) la promoción y legitimación en concreto sólo del poder dominante, con el objetivo de unificar y homogeneizar; 5) «las ideas y creencias que contribuyen a legitimar los intereses de un grupo o clase dominante, especialmente mediante distorsión y disimulo»; y, finalmente, 6) considerar que «estas creencias derivan no de los intereses de una clase dominante sino de la estructura material del conjunto de la sociedad» (Eagleton, 1997: 52-54, *cva. org.*). Otro modelo es el de Slavoj Žižek, que

analiza la ideología desde la tríada hegeliana de forma sincrónica, no diacrónica, a través de su dialéctica interna (2003: 17 y ss., nota 9): primero el *en sí* de la ideología, la «noción inmanente de la ideología como una doctrina». Para Žižek es la lectura de síntomas, que viene desde su obra *El sublime objeto de la ideología*. Corresponde con una comunicación distorsionada sistemáticamente: «El ‘grado cero’ de la ideología consiste en percibir (erróneamente) una formación discursiva como un hecho extradiscursivo»; lo que cita en Barthes como naturalización del orden simbólico. En segundo lugar el *para sí* de la ideología, «la ideología en su exteriorización/otredad», la existencia de la ideología en sus prácticas ideológicas, que la reproducen. Para Žižek los Aparatos Ideológicos de Estado de Althusser son un ejemplo. En tercer lugar *el en sí y para sí* de la ideología. Reflejo sobre sí misma de la exteriorización, «lo que se produce es la desintegración, la autolimitación y la autodispersión de la noción de ideología», la ideología como elemento que no garantiza la reproducción social pero mantiene la coacción. Jameson también establece cuatro niveles que son más bien modelos ideológicos ya dentro del espectro de pensamiento marxista, que se relacionan directamente con modelos de crítica ideológica: 1) Falsa conciencia, 2), lucha de clases, 3) Cosificación (proceso de), y 4) Aparatos Ideológicos de Estado (2013: 369 y ss.). En opinión de Žižek, más que un modelo ideológico la lucha de clases es el fundamento de una filosofía de la historia: «no constituye el horizonte último de sentido, el significado último de todos los fenómenos sociales, sino la matriz generativa formal de los distintos horizontes ideológicos de interpretación» (2004: 33). Con esta enmienda, el esquema de Jameson se asemeja bastante al establecido por Žižek¹³.

La ideología es un tema espinoso. Estos modelos dan pistas de hacia dónde apunta el problema, pero es imposible identificar de forma rígida lo ideológico de lo no-ideológico,

13 Fuera del ámbito marxista también se han establecido modelos similares a los citados, por ejemplo, este de Douglas North desde el ámbito de la economía académica y la cliometría, bastante similar a la propuesta de Žižek: «First of all, ideology is an economizing device by which individuals come to terms with their environment and are provided with a ‘world view’ so that the decision-making process is simplified. Secondly, ideology is inextricably interwoven with moral and ethical judgements about the fairness of the world the individual perceives... Finally, individuals alter their ideological perspectives when their experiences are inconsistent with their ideology. In effect, they attempt to develop a new set of rationalizations that are a better ‘fit’ with their experiences. However, it is important to stress... inconsistencies between experience and ideologies must accumulate before individuals alter their ideology» (1981: 49).

sobre todo en el caso de que lo no-ideológico es a veces lo *más ideológico*. Eagleton da una definición general bastante acertada:

la ideología tiene que ver con la *legitimación* del poder de un grupo o clase social dominante [...] Un poder dominante se puede legitimar por sí mismo *promocionando* creencias y valores afines a él; *naturalizando* y *universalizando* tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables; *denigrando* ideas que puedan desafiarlo; *excluyendo* formas contrarias de pensamiento, quizá por una lógica tácita pero sistemática; *oscureciendo* la realidad social de modo conveniente a sí misma. (1997: 24, cva. org.)

Esta definición parece caer en la intencionalidad de la ideología, sea interna o por parte del grupo o clase social dominante que la soporta. Cuando Eagleton habla de la ideología como creencias que derivan de la estructura de material de la sociedad, no parece que eso parta de una intencionalidad concreta, lo mismo que la caracterización del en sí y para sí ideológico de Žižek. También parece que hay algo demasiado enfocado en el problema verdad-falsedad, sobre todo cuando se relaciona estrechamente ideología y política, que resulta más excluyente. Para Žižek, una ideología no es necesariamente falsa: «en cuanto a su contenido positivo, puede ser ‘cierta’ y bastante precisa, puesto que lo que realmente importa no es el contenido afirmado como tal, sino *el modo como este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación*» (2003: 15, cva. org.). La ideología queda más bien como «matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación» (Žižek, 2003: 7). El acercamiento que se establece aquí tiene más que ver con la propuesta de Žižek que con la de Eagleton, aunque manteniendo como referencia la perspectiva de *ideología como texto* de Eagleton. Es importante tener claro que la ideología, aunque se puede —y se debe— historizar, un acercamiento desde una perspectiva sincrónica resulta más satisfactorio: cuando se divide la ideología en niveles o grados no se quiere decir que uno vaya detrás de otro en sentido temporal. Todos están dentro de la misma complejidad. La diferencia es el acceso a cada uno de ellos. Como en la lectura, el primer encuentro con el texto suele abogar por la experiencia inmediata, la

intuición antes que la reflexión crítica, mientras que la relectura, el análisis, la crítica, se orienta al encuentro de significados no literales en las configuraciones diversas de las ideas del texto. No es lo mismo leer *The Waste Land* de T. S. Eliot con todo el aparato de notas explicativas que el propio autor incluyó que sin ellas: el propio autor está explicitando los diferentes grados o niveles de lectura que *pueden* darse en el poema. Los grados que se establecen aquí tienen el mismo carácter. Incluso en el supuesto en que puedan negarse o anularse mutuamente, no son más que *momentos* de la ideología que están sujetos a una misma constitución, pero permiten lecturas separadas. Este acercamiento crítico puede ayudar bastante a centrar el problema y el fenómeno ideológico.

6.2. Grado 1: La máscara ideológica.

El primer grado es la ideología como estado de conocimiento. Casi se puede relacionar este grado como una vejez misma de la ideología, pues se enarbola sobre todo desde un punto de vista vulgar y suele ser desechado con facilidad. Se corresponde por lo general a la idea de «falsa conciencia» marxiana, pero este es un concepto equívoco y criticado. La concepción de la ideología como estado de conocimiento es más amplia, y tiene su origen en la Revolución francesa. El entusiasmo por la razón generó una serie de estudios que no sólo tuvieron como objetivo *entender científicamente* al ser humano en todos sus ámbitos, sino encontrar la mejor forma de guiarlo a través de la razón al perfeccionamiento individual y colectivo. En Francia, la última expresión y la más radical de la Ilustración fue la del proyecto de *les idéologues* —«los ideólogos»—, desarrollado especialmente bajo la larga sombra del 18 de Brumario. Entre los ideólogos más conocidos se encuentran Pierre Cabanis, Maine de Biran, o Antoine Destutt de Tracy. Este último era el más importante del grupo. El proyecto de los ideólogos era «refundar las condiciones de posibilidad de todo conocimiento con fines a reorganizar el orden social revolucionario» (Nocera, 2009: 315). El objetivo era encontrar un método para conducir el pensamiento. Después de toda

una historia de conocimientos incompletos, de la religión al arte, la filosofía primera, que era como ellos entendían la *ideología*, es la última en la medida en que es necesaria la acumulación del conocimiento para llegar al análisis completo del pensamiento humano. La lechuza de Minerva siempre vuela en el crepúsculo.

El proyecto de los ideólogos ha sido poco estudiado, al menos en España, donde de Destutt de Tracy sólo hay una edición completa en castellano de *Elementos de ideología* de 1830¹⁴. El proyecto de los ideólogos es fundamental para entender el momento ilustrado y revolucionario de la propuesta marxiana, aunque los primeros acusan una cierta tendencia tecnocrática del cual el marxismo carece (a diferencia de saintsimonista, positivistas y otros herederos). La palabra «ideología» es creada en 1796 por Destutt de Tracy, aunque considera no estar creando una nueva doctrina; éste simplemente da nombre a lo que ya hizo plenamente Condillac (precedido por Locke) (Cappelletti, 1985: 40). Destutt de Tracy viene a explicitar que la ideología tal y como la concibe es el punto al cual la razón humana *tenía que llegar* tarde o temprano, porque representa el punto más alto del razonamiento (1830: 141). Su punto de partida son las sensaciones, para reconstruir una metafísica científica desde la acumulación de conocimientos positivos. El objetivo es desarrollar una teoría general de las facultades humanas, o una «teoría de teorías», que se encamine desde una gnoseología entendida como filosofía primera hacia la moral y la política (Nocera, 2009: 318; Cappelletti, 1985: 37-38; Di Filippo, 2003: 20). Si se sabe cómo se genera el pensamiento se sabe cómo reconducirlo. Todas esas sensaciones de diferente origen consideradas bajo el rótulo de ideas o percepciones se acumulan y constituyen el pensar. Pensar significa sentir, y Destutt de Tracy «identifica el *sentir* con nuestra propia *existencia*» (Cappelletti, 1985: 44, *cva. org.*). Comenzar por la sensación es comenzar por la existencia del ser, pero del ser concreto, del sujeto que siente, no de un sujeto trascendental. Lo peculiar de su propuesta es que parte de las sensaciones como algo material en un sentido biológico-psicológico: articula la ideología como ciencia natural del pensamiento, como parte de la zoología —campo que ahora puede estar representado

14 Existe una edición antológica de textos de los *idéologues* de 2004 del Centro de Estudios Constitucionales.

por la neurociencia. La tecnocracia radical como política racional de Destutt de Tracy y del resto de ideólogos es resultado de un conocimiento amplio y seguro de las leyes de la naturaleza, que es aquello que permitiría al ser humano, según los ideólogos, gobernarse verdaderamente (Eagleton, 1997: 97).

Es lo que Marx percibe tergiversado en la izquierda hegeliana. La ideología que critican Marx y Engels a la izquierda hegeliana es la misma crítica que se les hace a los saintsimonianos y positivistas (posteriormente también a anarquistas) con su afán de desarrollar «catecismos». Perciben esto como un paso atrás y una perversión con respecto a la radicalidad de sus antecesores directos los ideólogos de Destutt de Tracy. Marx y Engels se vuelven a la filosofía materialista francesa para resolver las contradicciones de la filosofía alemana deudora de Hegel, porque «para los alemanes, la teoría y la práctica pertenecían a órdenes de realidad diferentes. Para los franceses estaban unidas, o era preciso unir las» (Lichtheim, 1968: 191). Sin embargo, los franceses también terminan pervirtiendo su ideal práctico. Es un retroceso que parece conveniente en el contexto de la Restauración y de la reacción a la Revolución francesa: no renunciar a la razón pero sí configurarla de tal modo que sea accesible a la población plebeya. Es cuando aparecen primero *Catecismo político de los industriales* de Saint-Simon (1823-24) y después *Catecismo positivista* de Auguste Comte (1852). En *La ideología alemana* Marx y Engels centran su crítica en el movimiento acertado pero limitado de los hegelianos de izquierda (Feuerbach, Bruno, Stirner), en un movimiento similar al de los franceses pero sin acercarse a lo práctico: al criticar a la religión —cristiana— señalan la «falsedad» de las creencias y las costumbres de la gente común pero no avanzan en combatir el mundo real existente (Marx & Engels, 2018: 15). Son perfectos conservadores. Por el contrario, Marx y Engels se fijan en que la teoría, lo espiritual, las creencias, están íntimamente conectadas con la práctica, con la producción humana de medios de vida: «Lo que son coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con *lo que producen* como el modo *cómo producen*. Lo que los individuos son depende, por tanto, de las condiciones materiales de su

producción» (2018: 16, cva. org.). Esta es la novedad que introducen, y se retrotraen a al origen de las clases en la división del trabajo (Marx & Engels, 2018: 26), cuando «las ideas ‘erróneas’ pierden su carácter ‘inmediato’ y son ‘elaboradas’ por intelectuales con el fin de sostener (o legitimar) las relaciones de dominación existente» (Žižek, 2003: 28). En su crítica, la izquierda hegeliana en realidad no está más que haciéndoles colaboradores con la clase dominante, porque a pesar de que su crítica exponga las fallas de la vida espiritual de las personas, lo único que consigue al no acompañarla de una práctica revolucionaria es darle herramientas a la clase dominante para enmendar sus errores en el entramado de justificación ideológica y seguir funcionando. La clase dominante es la que se ha encargado del trabajo intelectual tradicionalmente frente a una clase subordinada que no sólo está oprimida por las condiciones materiales del trabajo físico sino que además espiritualmente la ideología enturbia su visión:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante [...] Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas. (Marx & Engels, 2018: 39)

O lo que es lo mismo, no considerar la historia, creer que lo que cada época dice de sí misma es la verdad, olvidando a todos los elementos sin voz (Marx & Engels, 2018: 42). Los «ideólogos alemanes» no hacen más que avalar esta perspectiva en su inacción. Esto realmente no es más que una parte de todo el entramado ideológico, pero en un punto de partida a la hora de establecer el reconocimiento ideológico. Tiene un momento de falsedad, porque, como hiciera Eagleton, otorga una intencionalidad a la clase dominante que igual en ocasiones se le escapa. Todo esto se ha venido a llamar «falsa conciencia», aunque, siguiendo a Jameson, sería más correcto llamarla teoría de «la limitación estructural y la de la clausura ideológica» (1989: 43; cfr. 2013: 302). Igual piensa Eagleton,

para quien la posibilidad de percibir el mundo de manera inequívocamente «correcta», frente a la falsa conciencia, resulta muy sospechoso —y probablemente ideológico (1997: 30). Jameson lo ve sobre todo en *18 de Brumario*, en la forma en la que el «Estado» francés —en este caso sí la clase dominante— ha manipulado a los campesinos y los obreros bajo el *bonapartismo*. Pero se puede rastrear ya antes desde los ideólogos: estos, al querer conocer *cómo se conoce*, pretendían elaborar estrategias para guiar el pensar de la gente hacia lo que se consideraba más adecuado moral y políticamente. Sea verdadero o falso el conocimiento que proponen que *debe ser* el adecuado, la propuesta pasa por crear una máscara ideológica que sustituya o esconda un conocimiento inadecuado. La «clausura ideológica» —por seguir la terminología de Jameson— lo que quiere decir es que el conocimiento consciente de la realidad y la forma de actuar en esa realidad de forma consciente está manipulado por un conjunto de ideas, de creencias, que benefician a una determinada clase o grupo social, sin que a la clase o grupo objetivo se le muestre claramente que este conocimiento está manipulado, aunque no esté explícitamente oculta. Esto es el bonapartismo del *18 de Brumario*, la creación de leyes y de instituciones pretendidamente republicanas, *vendidas* como republicanas, cuyo objetivo real era el enriquecimiento de la nueva clase dirigente. No hay en estas leyes e instituciones una vocación real de engañar y ocultar la realidad, pero al ser vestidas con ropajes republicanos, se está falseando aquello que los destinatarios de las mismas pueden conocer. Un acceso *real* a las instituciones y las leyes —en un sentido directo, porque sí hay acceso a ellas— les proporcionaría un conocimiento *real* de las mismas, pero el Estado, de una forma u otra, lo impide. Esa es la clausura ideológica como el estado de conocimiento ideológico.

La falsa conciencia se suele caracterizar *literalmente* como falsa. Para Eagleton, las ideologías «deben ajustarse hasta cierto grado a lo que [las personas] saben de la realidad social desde la interacción práctica con ésta» (Eagleton, 1997: 35). Tiene que haber algo de «realidad» para que la ideología triunfe, lo cual se hace patente en que muchas

afirmaciones de carácter convencionalmente ideológico son obviamente verdaderas, en el sentido de que un enunciado descriptivo de la realidad puede ser usado de forma ideológica. El rey Felipe VI es conocido por haber llegado a la corona «muy preparado», y esto puede ser una aserción meramente informativa o una defensa de la monarquía borbónica. Decir que una afirmación es ideológica es «pretender que está impulsada por un motivo posterior ligado a la legitimación de ciertos intereses en una lucha de poder» (Eagleton, 1997: 37). Puede ser verdad como fragmento de lenguaje, pero como «discurso» puede inducir al engaño e implicar alguna falsedad. Hay enunciados ideológicos que son falsos en lo que incluyen, excluyendo lo verdadero (ocultándolo), o falsos en lo que excluyen, o afirmaciones ideológicas que implican una falsedad sin que necesariamente pretendan engañar o ser excluyente. Un buen ejemplo pueden ser los «terraplanistas»: se consideran en conocimiento de una verdad que otros ocultan y persiguen (la ciencia), y hacen proselitismo hacia el «terraplanismo» desde el convencimiento de la existencia de una conspiración mayor por parte de los poderes fácticos —con una intención no explicitada— que actúan ideológicamente frente a su verdad basada en *hechos*, y no en *creencias no demostradas* como las de la ciencia. La sinceridad no conoce de verdad o falsedad. «La cuestión real, quizá, no es si uno rechaza lo anterior [la ideología como falsa conciencia], sino qué papel atribuye a tal falsedad en el marco de la propia teoría de la ideología» (Eagleton, 1997: 36). La falsa conciencia es verdadera en tanto que la vida interior y externa están rotas, es decir, cuando se articula como un «pensamiento alienado» (Jameson, 2013: 366.).

En definitiva, aunque la falsa conciencia en Marx y Engels se ha caracterizado por lo general como una forma errónea —ideológica— de ver el mundo, la realidad es que estos autores se encontraban más cerca de la idea de clausura ideológica. *La ideología alemana* es un texto instrumental, funcional a un contexto concreto, un texto polémico, de tendencia, y por ello ajustado a unas condiciones teóricas concretas. Por eso, una lectura que los acerque más a la tradición cambia la perspectiva: efectivamente los hegelianos de

izquierda eran herederos perversos de la crítica radical ilustrada, y lo que subyace es, precisamente, una defensa de la crítica radical ilustrada *francesa* que aúna teoría y práctica —*praxis* en lenguaje marxista—. El proyecto de los ideólogos franceses, de Destutt de Tracy, era un proyecto enfocado en el marco de la revolución a la práctica concreta: «hemos descubierto el funcionamiento de la mente humana, ahora vamos a cambiarla», como trasunto previo a la décimo primera tesis sobre Feuerbach. En ese contexto, la falsa conciencia como clausura ideológica lo que representa es una herencia dilapidada y pervertida. El descubrimiento de la máscara ideológica como herramienta emancipadora se torna manipuladora, como la fusión nuclear se vuelve bomba atómica. Este primer grado que atañe principalmente a la manipulación del conocimiento consciente es fundamental para comprender el enraizamiento de la ideología en la sociedad. El descubrimiento de los ideólogos y de unos jóvenes Marx y Engels no es sino el extremo de una cuestión mayor.

6.3. Grado 2: La conciencia y la mercancía.

El primer modelo marxiano para la ideología tiene una vida histórica limitada: es algo que se supera y se desvanece cuando se desvanecen las contradicciones, es decir, cuando el conocimiento velado por la máscara ideológica se muestra. El segundo modelo, el segundo grado de la ideología, se interpreta como la manera en que toda la conciencia está condicionada por factores materiales (Eagleton, 1997: 115). Cuando Marx se centra en la economía tras el 48, apenas nombra ya la ideología en sus textos. En *La ideología alemana* el conocimiento de las cosas se da tergiversado; en los trabajos económicos posteriores, sobre todo en *El capital*, la realidad misma es engañosa (Eagleton, 1997: 121; Žižek, 2003: 17 nota 8). No es una oposición, es una relación complementaria: para Marx la realidad material perversa necesita una espiritualidad «oficial» que la legitime (Žižek, 2003: 30). La ideología contiene una confusión por la intersección de sus distintos aspectos: los conscientes, relativos al conocimiento inmediato y aprehensible, y los

inconscientes, conocimientos que se encuentran *mediados* y, en cierto sentido, *ocultos* a la percepción inmediata. Este problema lo desarrollan Adorno y Horkheimer en una lección titulada «La ideología» de 1954. El problema de la ideología como conocimiento autónomo viene, como ya se ha mencionado, de la división del trabajo; pero esto es llevado al extremo cuando en la propia división, el trabajo intelectual y sus productos quieren desembarazarse de forma radical de la materialidad del «trabajo». Ese es su movimiento no sólo hacia la progresiva autonomización sino hacia la *apariencia* de autonomía que quiere separarse de la historia real (Adorno & Horkheimer, 1969: 183). Por ello el interés de Adorno y Horkheimer se centra en la historia de la ideología: «el significado de ‘ideología’, y lo que son las ideologías, sólo puede entenderse si se reconoce el movimiento histórico de este concepto» (1969: 184). La falsa conciencia es uno de esos momentos/movimientos históricos de la ideología, que en el proceso de la autonomización Moderna de las ideas o de la *intelectualidad*, paralela al del arte, a través de la generación de la conciencia burguesa a partir de Bacon, aparece justificado como una ceguera constitutiva de la ley natural —ley divina, sin secularizar— del ser humano (Adorno & Horkheimer, 1969: 185). De lo constitutivo ideal humano como falsedad hay un proceso hasta los ideólogos, en los que los contenidos de la conciencia se separan de lo esencial humano para volverse en Destutt de Tracy, «objetos naturales», elementos dependientes de las leyes de la naturaleza secularizadas en el contexto ilustrado. Este es el punto crítico de la teoría de la ideología que se limita a la falsa conciencia o la clausura ideológica. La teoría tradicional de la ideología (ilustrada, positivista) lo único que quiere es poner en orden la conciencia para poner en orden la sociedad. No se da cuenta que el desorden de la conciencia es constitutivo del individuo *en/y* la sociedad. Ese es el sentido de la conciencia burguesa, que ve verdad y falsedad, no verdad y *contraverdad*. De este modo, «*la ideología, en efecto, es justificación*» (Adorno & Horkheimer, 1969: 191)¹⁵.

15 Para Lukács, el marxismo es la expresión ideológica del proletariado, frente a la ideología burguesa (Lukács, 1985: 90 y ss.). En ese aspecto, la falsa conciencia es tal frente a una totalidad manipulada, y no «falsa» en sentido epistemológico. La conciencia de clase en oposición a la totalidad se articula como *contraverdad*.

En el Marx joven hay un componente fuerte de irracionalidad en tanto inconsciencia de los mecanismos ideológicos, pero funciona en una situación de desequilibrio, pues hay agentes que sí son plenamente conscientes de la máscara ideológica mientras que otros son conscientes del conocimiento pero no de la clausura ideológica. El cambio de Marx viene a solventar este problema centrando el juicio como una crítica determinada en la confrontación de entidades ideales con su realización. En el caso del bonapartismo, el centro de la crítica se desplaza de las leyes e instituciones constituidas para el engaño de las masas campesinas a la forma en que dichas instituciones tienen una vida propia que ejerce también una coacción sobre los poderes fácticos. El problema que tuvo Marx y que le llevó a cambiar de perspectiva es el descubrimiento de la no inmediatez ideológica. Es lo que Adorno y Horkheimer caracterizan como un «estado de conciencia»:

La ideología contemporánea es el estado de conciencia y no de conocimiento de las masas como espíritu objetivo, y no los miserables artefactos que imitan ese estado y lo repiten empeorado, para asegurar su reproducción. La ideología en sentido estricto se da donde rigen relaciones de poder no transparentes en sí mismas, mediatas, y, en ese sentido, inclusive atenuadas. (1969: 193)

El problema de inmediatez/mediación lo caracteriza Lukács como momentos propios del proceso dialéctico. Para Lukács, la superación de la inmediatez supone la «producción del objeto». Presupone «las formas de mediación en las cuales y por las cuales se rebasa la inmediatez de la existencia de los objetos dado *se muestren como principios constructivos estructurales y como tendencias reales del movimiento de los objetos mismos*» (Lukács, 1985: 86, cva. org.). Se da una reunión genética de sujeto y objeto condicionada materialmente, porque el objeto queda *producido —condicionado—* por el sujeto, y éste se ve reflejado en la producción: al producir objetos se produce a sí mismo. Sin embargo, para Lukács, en el pensamiento burgués esto no se da como movimiento crítico del pensamiento, no se dirige realmente al objeto sino a su *objetualización*, la cosificación del objeto, y hace que los objetos en lugar de con distancia vuelvan a presentar «*la misma inmediatez que se enfrenta cotidianamente con el hombre común de la sociedad capitalista, llevada ahora al*

concepto, pero no por eso menos inmediata» (1985: 86, cva. org.). La mediación designa el establecimiento de relaciones que no se dan de forma directa o *visible* a los agentes de las relaciones, así como a la propia relación, sea en términos lógicos como de producción material temporal (Jameson, 2013: 49). Ahí es donde da el giro Marx: deja de usar el término «ideología» porque éste está atado a una tradición que lo relaciona con la forma que toma el conocimiento en su relación con la práctica porque ahí sí ve un enlace directo. Al descubrir la mediación a través de la economía descubre un mecanismo diferente que condiciona la realidad social —eso que Žižek llama el descubrimiento del «síntoma»—.

«No lo saben, pero lo *hacen*» (Marx, 1975: 90). Esta fórmula que aparece en *El capital* que se ha tratado como la definición clásica de la ideología, o lo que es lo mismo, «*una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia*» (Žižek, 2010: 46-47). Esto Marx lo descubre a partir de la forma-mercancía, y aunque posteriormente se ha aplicado a cualquier realidad social, hay que tener en cuenta que él se centra en el aspecto económico en el contexto capitalista. El análisis de la mercancía «demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas» (Marx, 1975: 87). El producto cuando se convierte en mercancía «se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible» (Marx, 1975: 87). La mercancía tiene un carácter enigmático porque transmuta su valor de uso en valor de cambio que no contiene, en principio, relación material con la producción directa, entre producción y trabajo. Al superar la relación directa con el trabajo, o incluso cuando hace del trabajo mismo partícipe de la misma forma mercantil (y no una relación productiva), es cuando se configura la *fantasmagoría*: aparentemente se elimina de la relación toda mediación por otorgar un valor inherente a los objetos, pero al autonomizar los productos este proceso lo que hace es falsear las relaciones de producción (y consumo) (Marx, 1975: 88). Marx llama a este proceso «fetichización de la mercancía». Lo resume con ironía en un párrafo final de la sección homónima:

Si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: Puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne *en cuanto cosas* es nuestro valor. Nuestro propio movimiento como cosas mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto valores de cambio. (Marx, 1975: 101)

Este *disimulo* o *encubrimiento* parece estar incorporado a la estructura misma del capitalismo, cuya forma económica es la de la mercancía, que aunque aparece como obvia ni la transformación del objeto en mercancía ni el estar dotado de valor específico no lo es (Jameson, 2013: 295; Eagleton, 1997: 120). En esta disrupción Marx centra su análisis, en la inversión fetichista. La mercancía es abstracción inmanente (y no abstracción trascendental), por lo que se se manifiesta en la contradicción de aparecer como *pura, esencial*, pegada a mecanismos materiales que se van modificando según cambian los fenómenos. Es *perfección en movimiento*: «como si la mercancía no estuviera sometida a cambios físicos, materiales; como si estuviera excluida del ciclo natural de generación y corrupción; aunque al nivel de sus ‘conciencias’ ellos ‘saben muy bien’ que este no es el caso» (Žižek, 2010: 43, cva. org.). Es ese «como si» que se introduce en el capitalismo es el que marca la diferencia. Según Žižek, en las sociedades pre-capitalista se da un fetichismo en las relaciones entre personas, pero como relaciones directa, inmediatas. Un rey sólo *es* rey (ejerce como tal) si los vasallos lo reconocen; la coacción por la fuerza sólo funciona en un contexto absolutista. Con el capitalismo esto se desplaza a las mercancía, es decir, a una institución valorada por sí misma pero vacía de contenido material concreto (como lo es también «el pueblo», «la nación», etc.). Las personas se vuelven «agentes libres», pero las relaciones sociales entre personas se disfrazan con las relaciones sociales entre cosas: la producción y el consumo (las relaciones de las personas con estos elementos) sustituyen (o encubren) las «relaciones naturales» (de las cuales, en realidad, tampoco se tiene noticia clara). Hay un punto de ocultación, de disimulo, en unas relaciones que no son abiertamente intrumentalizadoras (como la del rey y sus súbditos) cuando sí lo son (esclavitud contemporánea). Las relaciones sociales se ven

mediadas invisible/inconscientemente por las propiedades *inherentes* del objeto; es una relación *falsa* en tanto que velada, pero es real «en la medida en que los seres humanos son realmente dependientes de esas objetividades para ellos impenetrables, la cosificación no es sólo una conciencia falsa, sino también al mismo tiempo una realidad, por cuanto las mercancías están realmente enajenadas respecto al ser humano» (Adorno, 2016: 425). Esa dependencia es la perversión fundamental.

Esta perversión se produce en el proceso de intercambio, donde se escinde la producción de lo útil (valor de uso) a una forma autónoma, abstracta, de valor (valor de cambio) independiente del primero. «Lo que se fetichiza no es el intercambio, sino la mercancía. Lo que en ellas es una relación social coagulada, se toma como si fuera una cualidad natural, un ser en sí de las cosas» (Adorno, 2016: 425). Lo que produce el intercambio es una homologación del valor del tiempo de trabajo independientemente del trabajo concreto: «*La igualdad de trabajos toto caelo* [totalmente] *diversos* sólo puede consistir en una *abstracción de su desigualdad real*, en la reducción al carácter común que poseen en cuanto *gasto de fuerza humana de trabajo, trabajo abstractamente humano*» (Marx, 1975: 90, cva. org.). El intercambio es un mecanismo homogeneizador a través del valor, y esto sólo se hace efectivo en la práctica de evaluar a través del cambio. Es un círculo de abstracción en el que «la determinación de las magnitudes de valor por el tiempo de trabajo, pues, es un misterio oculto bajo los movimientos manifiestos que afectan a los valores relativos de las mercancías» (Marx, 1975: 92). El fundamento se encuentra en que todo parte de la estructura objetiva de la economía de las mercancías, no de una creencia concreta, la fetichización individual, de las mercancías. Para Adorno, «aunque la mercancía es la forma originaria de la ideología [la cosificación], ella misma no es falsa conciencia meramente, sino que se deriva de la estructura de la economía política. Esta es la auténtica razón de por qué la conciencia está determinada por el ser» (2016: 426). En esto consiste el «no lo saben, pero lo hacen». Los agentes del intercambio se comportan *como si* conocieran el mecanismo que produce el valor en el proceso de intercambio, porque aparenta tener una

relación directa con los agentes del intercambio, pero es todo lo contrario: el intercambio los sustituye por la mercancía, los cosifica, separando completamente el conocimiento del proceso del mecanismo real —racional— del proceso. Esta segunda naturaleza sobre la forma-mercancía es lo que tiende a cristalizar, a encorsetarse en la forma a través de la abstracción y de la asunción de cualidad esencial de la mercancía, lo que lo hace aparentemente eterno y, por lo tanto, impenetrable —como dice Marx, al final es teología y no economía— (Adorno, 2016: 421). Por eso aquí la ideología se establece como un estado de consciencia, o, incluso, como un «estado de *inconsciencia*», porque el proceso de intercambio tiene forma de pensamiento pero se da de forma externa al pensamiento (Žižek, 2010: 44), de manera que sólo es posible si los participantes no son conscientes de que están siendo manipulados. Esta son, para Marx, las categorías del pensamiento de la sociedad burguesa: «formas del pensar socialmente válidas, y por tanto objetivas, para las relaciones de producción que caracterizan *ese* modo de producción social *históricamente determinado*: la producción de mercancías» (1975: 93). La estrategia de la crítica marxiana —y de una crítica marxista que tenga en cuenta los fundamentos y no las reducciones economicistas— tiene como objetivo «no contraponer a la sociedad capitalista una sociedad configurada de otra manera, sino preguntar si la sociedad satisface sus propias reglas de juego, si discurre según las leyes que afirma como propias» (Adorno, 2016: 423). Tomar en serio las contradicciones, porque es en ese seguir y no seguir sus propias reglas donde la ideología/capitalismo se hace fuerte, y donde se puede hacer débil.

6.4. Grado 3: La sociedad y la realidad ideológica.

Para Occidente, el centro del problema se encuentra en la Modernidad, en la cual la forma-mercancía enturbia cualquier análisis. Esto no es extraño: cada uno de los grados propuestos no son separaciones estancas, sino que se interconectan y se confunden entre ellos. La forma-mercancía, de hecho, es lo que hace muchas veces de nexo entre diferentes condicionamientos materiales, tanto sincrónica como diacrónicamente, y algo

aparentemente alejado de la economía encuentra su enlace a través de la cosificación. Este es un problema generado en la Modernidad, a través de la configuración de un capitalismo voraz que sólo sabe crecer sin razón, cuyo movimiento es siempre hacia adelante. No conoce la medida, no conoce el estado óptimo de mantenimiento de la vida. Es lo que aparece en el conocido texto de Napoleón (Adorno & Horkheimer, 1969: 189; Nocera, 2009: 316 nota 4), donde descarga su irritación contra los ideólogos, y que resuena en toda la Modernidad: «la impaciencia del político pragmático respecto al intelectual radical, que se atreve a teorizar la formación social en su conjunto» (Eagleton, 1997: 99). Napoleón, revolucionario radical tornado en un extraño conservador, se vuelca en el irracionalismo progresista del «pueblo» reunido en asamblea, que, sin conocimiento del sistema, leyes e instituciones, genera su propio sistema, leyes e instituciones. Desprecia de este modo al conocimiento y la planificación racional que, según él, no tiene en cuenta la *historia real de los pueblos y sus lecciones*. Napoleón se contradice: el pueblo revolucionario está sujeto en su ignorancia a las mismas trampas por las cuales toda revolución ha caído siempre en las zarpas de la instrumentalización opresora. La gramática parda napoleónica cae en el sentido común, que siempre es conservador. Si el sistema condiciona a sus agentes, sus agentes actuarán tal y como el sistema los condiciona. Frente a Napoleón —el emperador contrarrevolucionario—, la Revolución francesa y el impulso radical de los ilustrados de Pierre Bayle a Destutt de Tracy es el movimiento opuesto, el acontecimiento que enfrenta al sistema con sus contradicciones: «El velo que se interpone necesariamente entre la sociedad y la comprensión social de su naturaleza, expresa al mismo tiempo esta naturaleza, en virtud de su carácter de velo necesario. Las ideologías verdades y propias se convierten en no verdaderas sólo en la relación en que se colocan respecto de la realidad misma» (Adorno & Horkheimer, 1969: 200). Si la realidad presupone una teoría —ideológica—, la teoría depende de aquello que actúa realmente como un fenómeno ideológico.

Expuesta la ideología en tanto que *inconsciencia* desde la forma-mercancía, el fenómeno ideológico se vuelve más complejo. La ideología, siguiendo la irritación sin horizonte de Napoleón, ha ido un paso más allá (mucho más de lo imaginado por el pequeño cabo). El siguiente grado comprende a la ideología como estado de realidad en el sentido de estado de verdad, de validación ideológica más que de justificación, de un no-afuera ideológico. La complejidad radica en que este estado se da tanto como prácticas materiales identificables como a través de la abstracción del intercambio en el capitalismo. Aunque ya se encuentra la inclusión de todo un sistema social mediado por la forma-mercancía en Marx, sigue operando a nivel de intercambio concreto. Es decir, existen todavía espacios donde ese intercambio no se da cosificado, sea en la propia sociedad capitalista —Negri y Hardt hablan de la maternidad—, como en el afuera radical de Occidente —los «bárbaros»—. El punto central de este grado se sitúa en la totalización de la forma-mercancía como *única* realidad posible. La mercancía como sistema global de verdad, que hace de las madres «vientres de alquiler» y de los pueblos indígenas «folklore». El doble juego está en que, por un lado en el mercado «esta totalidad aparece sobre todo como conjunto de objetos confeccionados para atraer a las masas en su condición de consumidoras, y si es posible, para modelar y fijar a voluntad su estado de conciencia, y no tanto como espíritu autónomo inconsciente de las propias implicaciones sociales», al mismo tiempo que la ideología ha pasado de dirección de la clase dominante a sistema: «todos esos elementos y caracteres están hoy subordinados en su conjunto a una dirección orgánica, que ha hecho del todo un sistema coherente» (Adorno & Horkheimer, 1969: 202).

Todo esto, desde la clausura ideológica a la forma-mercancía, presupone los *Aparatos Ideológicos de Estado* (AIE) de Louis Althusser como momento intermedio en dentro de la propia sistematización global de la ideología a su identificación con la realidad de forma radical. Para Eagleton, Althusser «asesta un golpe mortal a cualquier teoría de la ideología puramente racionalista» (1997: 40), porque se centra en las relaciones inconscientes e

incluso afectivas al hablar de instituciones como la familia o el matrimonio. De hecho, frente a la falsa conciencia/clausura ideológica previa como una teoría *cognitiva* de la ideología, para Eagleton lo que Althusser desarrolla es una teoría *afectiva* (1997: 41). En *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado* (2003), Althusser se centra en concreto en la reproducción de las condiciones de producción, el mantenimiento de la producción a través de la reproducción de los medios que la mantienen en pie, es decir, la reproducción de las condiciones materiales, de la vida, funcional a la producción (2003: 116). Marx lo ve en la forma-mercancía en el intercambio; Althusser lo ve en el salario, que se hace necesario por sí mismo y reproduce la fuerza de trabajo coaccionada. Dentro del capitalismo esta reproducción no se genera dentro de la misma fuerza de trabajo, como en los modos pre-capitalistas de reproducción, sino fuera del trabajo, «por medio del sistema educativo capitalista y de otras instancias e instituciones» (Althusser, 2003: 118). De este modo, la reproducción de la fuerza de trabajo no sólo requiere la forma concreta trabajo sino también «la reproducción de su sumisión a las reglas del orden establecido, es decir una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión» (Althusser, 2003: 119). Es decir, de todo un sistema que haga al individuo receptor del salario *merecedor* del mismo en tanto que reproduce adecuadamente la producción.

Althusser habla de la escuela principalmente, como institución que pone en su lugar a cada individuo componente de la forma social de producción concreta desde el origen, desde la más mínima formación individual y social. Es una forma de *sometimiento ideológico* que asegura la reproducción de las condiciones de producción. La ideología, para Althusser, tradicionalmente en el marxismo se ha situado en el ámbito de la superestructura como un determinado reactivo a la base económica o incluso como un elemento autónomo. En este contexto, el Estado como *aparato de Estado* se ha concebido en su forma represiva, coactiva de forma expresa. Surge como Estado de clase —la clase dirigente, la dictadura de la burguesía— que funciona exclusivamente para el

mantenimiento del poder (de Estado) a través de la represión por medio de los aparatos del Estado (Althusser, 2003: 123-124). Althusser pretende *agregar algo* a esta concepción, ampliarla, y es donde entra la ideología en lo que llama *Aparatos Ideológicos de Estado*. Éstos son «cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas» (Althusser, 2003: 125) —aunque sigue ampliando el concepto a lo largo del texto. Estos AIE son plurales y no visibles como cuerpo de forma inmediata: «el aparato represivo de Estado ‘funciona mediante la violencia’, en tanto que los AIE *funcionan mediante la ideología*» (Althusser, 2003: 127, cva. org.). Realmente todo aparato de Estado, sea cual fuere, funciona mediante ambos mecanismo, simplemente en distinta medida. La clase dominante ejerce su represión en los AIE a través de la realización de la ideología dominante: «*ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los Aparatos Ideológicos de Estado*» (Althusser, 2003: 128m cva. org.). Para Althusser ese es el *lugar* de la lucha de clases, porque es en los AIE donde se asegura la reproducción de las relaciones de producción. En este contexto, considera que *la ideología* no tiene historia. Althusser diferencia entre las ideologías concretas y la ideología como marco teórico que pueda hacerse cargo de sus concreciones: la lucha de clases se da en el interior de las formaciones ideológicas concreta, es decir, en los AIE concretos. Esta ideología como marco teórico no tiene *historia propia*, como sí lo tendrían las ideologías concretas —determinadas por la lucha de clases—, pero Althusser lo pone en el lugar de lo *omnihistórico* (2003: 138). Esto lo que refiere es la idea de la ideología como forma, y no como contenido. Es una representación de «la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (Althusser, 2003: 139). La ideología es ilusoria en tanto que *no es la realidad*, pero tiene una existencia material en cuanto representa a los sujetos y a las condiciones de existencia en su relación mutua. Es una relación imaginaria con una existencia material —a través de sus prácticas, i.e. los aparatos: «la ideología de la ideología [la ideología como forma] reconoce, a pesar de su deformación imaginaria, que las ‘ideas’ de un sujeto humano existen o deben existir en sus actos, y si eso no sucede, le

proporciona otras ideas correspondientes a los actos (aun perversos) que el sujeto realiza» (Althusser, 2003: 143).

Para Žižek, Althusser no se encontraría aquí, porque para él los AIE son pura exteriorización, no hay reflexión ideológica; entra dentro de la parte más o menos intencional de la ideología, del banco crediticio bonapartista que condiciona materialmente a través de un subterfugio institucional que se vuelve «conocimiento de la realidad» al campesinado. Llega un momento para los AIE en que escapan de su propia intencionalidad, que tienen su propia vida y que a sus contradicciones internas buscan soluciones autónomas. Se puede pensar en las *leyes Jim Crow* que, tras la emancipación en los Estados Unidos, permitieron a través de unas enmiendas *intencionalmente diseñadas* para acabar con la esclavitud y la discriminación (enmiendas XIII, XIV y XV, de 1865 a 1870), generar en la vida social (e institucional) nuevas formas de discriminación *acordes a la ley*, es decir, avaladas por el sistema sin necesidad de un acceso intencional al mismo. Las leyes, en todo caso, simplemente levantaron acta de una práctica asumida. De hecho es muy discutible, sobre todo si no se es capaz de distinguir con claridad esa ideología como forma de la ideología concreta, teniendo también presente que la forma no es *neutral*, la forma *da forma* en el sentido de que ordena la realidad. Los AIE materializan el fenómeno ideológico en una lucha concreta, pero estos AIE como elementos ideológicos dependen de esa ideología omnihistórica de Althusser. Žižek tiene razón en que los AIE son una exteriorización de la ideología, pero se equivoca al rechazar la autorreflexividad de los AIE. Como una obra de arte cuya verdad rebasa las condiciones materiales —intencionales— que la originaron, los AIE funcionan de forma similar. Generan su propia estructura independiente de las directrices de la clase dominante que las usa para reprimir, coaccionar, y reproducir las condiciones de producción. Esto no quiere decir que esas excrecencias no repriman, coaccionen, ni reproduzcan las condiciones de producción. Lo hacen, pero desde un establecimiento diferente al de la escuela, por ejemplo. La institución familiar sigue teniendo mucho peso como AIE para ciertos grupos

conservadores como objetivo ideológico consciente, y a pesar de la crítica a la familia, el matrimonio, la paternidad/maternidad, etc., consciente o inconscientemente incluso por aquellos reactivos a estos elementos se reproduce la institución sin demasiadas modificaciones y sigue ejerciendo una forma de represión. El Estado-sistema constantemente se está escapando de las manos del Estado-humano a través de los propios mecanismos de Estado, y los AIE no son menos, generando un espacio sistemático diferente o complementario al sistema de represión consciente/voluntario.

Esta perspectiva entronca con Žižek cuando adscribe la ideología en lo que he llamado estado de realidad. La idea, como comenta el propio Žižek, se asemeja bastante a ese mapa que según Borges un emperador chino mandó hacer con tal detalle que se superponía a lo representado en escala 1:1. La ideología es ese mapa: «La ideología no está constituida por proposiciones abstractas en sí mismas; por el contrario, la ideología es en sí misma esta misma textura del ‘mundo de la vida’ que ‘esquematiza’ las proposiciones haciéndolas habitables» (Žižek, 2012: 17). Se llega a un punto en que la realidad no puede reproducirse sin la fantasmagoría ideológica. No es posible «desvelar» la realidad, siempre hay mediación. En Žižek de hecho ya todo es mediación, la realidad misma es una mediación sin referente: «La máscara no encubre simplemente el estado real de las cosas; la distorsión ideológica está inscrita en su esencia misma» (2010: 56). La realidad parte de un desequilibrio. En el proceso de autonomización de la ideología desde la división del trabajo, la coerción material a través de la economía y los mecanismos de represión estatales se mantiene como condición material aparentemente separados de la ideología *sensu stricto*, mientras que inintencionalmente la ideología actúa como coactor inercial que cubre la realidad social como no-ideología, como el *así de las cosas* independiente de una forma concreta de práctica coactiva complementaria a la represión de los aparatos de Estado. Esta es para Žižek la última trampa de la ideología,

cuando denunciamos como ideológico el intento mismo de trazar una clara línea de demarcación entre la ideología y la realidad, esto parece imponer la conclusión inevitable

de que la única posición no ideológica es renunciar a la noción misma de la realidad extraideológica y aceptar que todo lo que tenemos son ficciones simbólicas, una pluralidad de universos discursivos, nunca la 'realidad'. (2003: 26)

Es, en parte, la base de la crítica posmoderna, que cae en el funcionalismo de izquierda, una renovación del hegelianismo de la *sagrada familia*. Los hegelianos de izquierda se encontraban más inmersos en el caldo ideológico de lo que su crítica distanciada les hacía ver. Esa separación sin práctica, ese decir, «ellos no saben pero *yo sí sé*», cómo son las cosas, qué es lo real, es una confirmación de que se está inmerso sin conciencia es la realidad ideológica (Žižek, 2012: 17). La ideología y la no-ideología se encuentran encadenadas en el *espectro (ideológico) de la realidad*. Precisamente contra la ficción simbólica, Žižek habla de la matriz formal que es ese «espectro» —polívoco—: «la realidad nunca es directamente 'ella misma', se presenta sólo a través de su simbolización incompleta/fracasada» (2003: 31). Su recurso es Lacan. y el desarrollo lacaniano del psicoanálisis entre lo real y lo simbólico, para el cual hay una represión que es en lo que se funda la realidad misma. «El 'núcleo' preideológico de la ideología consiste, entonces, en la *aparición espectral que llena el hueco de lo real*» (Žižek, 2003: 31). La realidad es ideológica porque se funda sobre la ausencia de lo real, y esta aparición espectral para Žižek (desde Lacan) sería la «lucha de clases»: un antagonismo que impide a la realidad *realizarse*, constituirse, el nombre para «el límite insondable que no se puede objetivar, ubicado dentro de la totalidad social, puesto que él mismo es el límite que nos impide concebir la sociedad como una totalidad cerrada» (Žižek, 2003: 32). Para Žižek un índice de que «la sociedad no existe» porque no puede concebirse como totalidad es el judío, como representante, como *síntoma*, de todo lo que no es posible integrar en la homogeneidad de un sistema ideológico cerrado. El sistema lo aparenta, pero es incapaz de realizarse como absoluto.

La ideología no ha sustituido a la realidad: *siempre ha sido la realidad*. Esta afirmación es discutible, sobre todo desde perspectivas tan extremas como la teología o la ciencia natural occidental. Sin embargo, en términos filosóficos marxistas no existe más que la mediación para el sujeto cognoscente material; la praxis objetiva *sólo es objetiva* en la medida en que existe una distancia discursiva, crítica, racional, histórica, que permite no totalizar —porque no es totalizable— la realidad en una univocidad clara. La ideología *lo es todo* en la medida en que reconocemos esa existencia. Žižek cita a Etienne Balibar: «*El concepto de ideología no denota ningún otro objeto más que la complejidad no totalizable (o no representable de un único orden dado) del proceso histórico*» (2003: 40, cva. org.). Adorno y Horkheimer ya lo afirmaban en los años cincuenta, cuando en ese proceso desde la Revolución francesa de la generación y estudio del fenómeno ideológico ésta fue perdiendo asidero concreto: «De la ideología sólo queda el reconocimiento tributado a lo que subsiste, un conjunto de modelos de comportamiento adecuados al poderío de las condiciones dominantes» (Adorno & Horkheimer, 1969: 204). Y parece que los individuos han asumido esta *inocuidad* de lo visible por lo invisible que reconocen *como si* actuara pero dejando espacio a la ignorancia premeditada. «¡Dios, qué buen vasallo, si oviese buen señore!». Doble camino: las personas se adecuan a la mentira ideológica al mismo tiempo que ven a través de ella conscientemente. De «no saben pero lo hacen» se pasa al cinismo del «lo saben y aún así lo hacen» que prefigura el cinismo en Sloterdijk (Žižek, 2003: 15). La realidad muta según la ideología. Es un simbionte, y se convierte en parásito en lugar de huésped de la ideología al convertirse en la ideología de sí misma. Sustituye y constituye, se constituye en su germinación como huésped. La ideología *crea* por el individuo: «la creencia sostiene la fantasía que regula la realidad social» (Žižek, 2010: 64). La realidad se sostiene porque se cree en ella. Es una constricción interna. Si se deja de creer la realidad se desintegra. Como dice Adorno, «bastaría al espíritu un pequeño esfuerzo para liberarse del velo de esta apariencia omnipotente, y ello con casi nada. Pero este esfuerzo parece el más difícil de todos» (Adorno & Horkheimer, 1969: 205).

6.5. Crítica ideológica I. Usos, abusos, y fisuras.

Como el arte, tal vez la primera respuesta ante la ideología para la crítica tenga que ser el silencio. Para no caer en el cinismo, para no caer en un análisis sea *ad hoc*. Por eso la cuestión de la crítica ideológica es complicada, porque no está exenta de caer en la misma fantasía ideológica —sobre todo cuando se establece la totalidad ideológica de la realidad—. Es el problema que enuncia Eagleton: «Para que un término tenga significado, debe ser posible especificar qué sería, en circunstancias particulares, lo opuesto a él» (1997: 27). El problema de decir «todo es ideológico» según Eagleton es que se corre el peligro de segar la hierba que crece bajo los pies, de vaciar de significado el concepto. Pero esto es problemático si se toma la afirmación de manera acrítica. Para Žižek, la diferencia fundamental es que la crítica ideológica es capaz de tomar distancia de sí misma desde el síntoma, no desde el fetichismo; identifica la necesidad oculta en aquello que parece contingente: «aunque no haya una línea clara de demarcación que separe la ideología de la realidad, aunque la ideología ya esté operando en todo lo que experimentamos como la ‘realidad’, sin embargo debemos sostener la tensión que mantiene viva la *crítica ideológica*» (2003: 26). Esa tensión se mantiene para Žižek dejando vacío el espacio de la crítica, no definiendo positivamente los contenidos, sino revisando constantemente las proposiciones ajustándolas y configurando diferentes discursos que se hagan cargo de los fenómenos concretos sin totalizar las respuestas. Así como el gran mal del politólogo es la estadística en la que se basa para dar un resultado, el mal de la crítica es la jactancia de la adecuación de sus enunciados a la realidad. La estrategia de Adorno o Althusser es historizar la ideología, pero el hecho es que estos tres grados expuestos no se dan de forma histórica. Pensar que la ideología es meramente un proceso acumulativo de complejidad de la superestructura bajo el capitalismo en base a la fetichización de la mercancía (preconizado durante toda la Modernidad con los estudios superficiales de Bacon al primer Marx pasando los los *idéologues*) es simplificar en exceso esa complejidad. Los grados son descriptivos en tanto que descomponen un sistema por las

condiciones de acceso del individuo a un conocimiento crítico de la realidad *cada cual más complejo*. Es más sencillo señalar como ideológica una práctica concreta que un sistema de costumbres y creencias que lleva aparejado la idea de no-ideología.

Hay que volver a la idea de la ideología como texto de Eagleton. En esta lectura se puede combinar tanto un análisis histórico/arqueológico/*filológico*, que se encargue de los diferentes estratos materiales de la ideología, como uno filosófico, que se encargue del *espíritu ideológico* que quisiera ser presente y uniforme de una vez por todas. En otros términos (tal vez más benignos), lo constituyente variable frente a lo que se da como permanencia. La necesidad operativa hace que, especialmente al hablar de obras de arte como objetos concretos con una vida ideológica concreta —y no en general del sistema-arte o la industria cultural—, el análisis se tenga que inclinar por una lectura de la ideología tendente a la naturalización del presente, a caballo entre el grado 1 y el 2, aunque esta misma concepción sea una naturalización de la ideología. Pero esto no excluye el resto de análisis posibles. Desde el marxismo no se puede excluir la lucha de clases, aunque no sea una garantía de comprensión (Žižek, 2003: 32). Hay que hacer concesiones cuando se quiere decidir sobre la realidad sin caer en el pozo de la complejidad. Adorno soluciona el problema de la ideología a través de la dialéctica negativa de la historia. Žižek dirá, al contrario, que el análisis ideológico tiene que ser sincrónico porque el historicismo cae en el relativismo (2003: 16). Pero no hay contradicción entre ambas propuestas. Para Jameson, «la diferencia entre las ‘soluciones’ de Adorno y Žižek podrían ser caracterizadas desde otra perspectiva como la distinción entre la antinarrativa modernista como tal (¡Beckett!) y una clase de juego no figurativo con múltiples centros narrativos (como la literatura más propiamente posmoderna)» (2013: 77).

Žižek no se aleja tanto de Adorno porque, a fin de cuentas, ambos tienen en común a Marx. La diferencia es que para Žižek continuamente se reescribe la historia, y

continuamente reaparece el síntoma como retorno de lo reprimido, mientras que para Adorno el pasado no cambia, lo que cambian son las lecturas, las concreciones. La distancia temporal hace mucho: Žižek comenta que en *Miseria de la filosofía* Marx escribe que «a la ideología burguesa le encanta historizar: toda forma social, religiosa y cultural es histórica, contingente, relativa; toda forma excepto la suya propia. Una vez *hubo* una historia, pero ahora ya no hay ninguna historia más» (2011: 27). Adorno confía en que todavía queda *historia*, Žižek no; éste se sitúa en coordenadas *post-históricas* e incluso *post-ideológicas* (después del *fin de la historia* de Fukuyama). De ahí que Žižek diga que para un marxista radical «*la historia real que vivimos es en sí misma una cierta clase de historia alternativa realizada*, es la realidad en la que tenemos que vivir porque en el pasado fracasamos en aprovechar el momento de actuar» (2012: 68, *cva. org.*). Aunque tal vez la etiqueta de «marxista radical» le viene extraña a Adorno, esa es precisamente la actitud de Adorno —como la de Benjamin—. Adorno, como burgués y marxista, se enfrenta consigo mismo, opera constantemente una mala conciencia que le obliga a ejercer la crítica contra sus propias concreciones, y su salida es seguir historizando; para él la salida se encuentra en la contingencia de la historia (Adorno, 2016: 423). Esto no es más que una vuelta a Marx: contra el idealismo, mantenerse pegado a la historia concreta (Marx & Engels, 2018: 33). Una vez en contacto con todos esos elementos diversos, «poner remedio a las abstracciones por medio de muy amplias diferenciaciones» (Adorno, 2016: 424). Sacar a la luz las condiciones y mediaciones de lo que parece no tenerlas. En cualquier caso, el principal problema de toda crítica ideológica es el abuso de la justificación ideológica, desde la falsa conciencia. La idea generalizada de que la ideología se valida en un conjunto organizado de creencias y argumentos lleva a la trampa de lo no-ideológico, porque lo que genera son argumentos *ad hoc*. Al tratarse generalmente de ideas dentro del ámbito de lo político, el crítico tiende a situarse *fuera* del conjunto, como si las ideas fueran destilados teóricos perfectos a los que se añaden o quitan elementos como un buen alquimista. Esto es el resultado de confundir la ideología dominante con la ideología que parece imperar. Es el juego de apariencias ideológico. Para Žižek «no basta con preguntar

cómo una teoría (o arte) determinado declara situarse con respecto a las luchas sociales; habría que preguntar también cómo funciona efectivamente EN estas propias luchas» (2004: 15). Y esto es una apelación directamente a la propia práctica, tanto de la crítica como de la praxis en sentido marxiano, que no es más que un mantenimiento de la división de las clases a través de la división del trabajo: por mucha crítica que se hagan, quien mantiene la división forcejea contra la solución a la maraña ideológica, porque «esta división invalida la práctica que hace falta» (Adorno, 2003b: 54). Los problemas que surgen de la crítica ideológica no se solucionan en un contexto teórico autónomo, sino que tienen que ser reescritos en el contexto de la praxis, porque la propia teoría es incapaz de dar solución, y cualquier respuesta no es más que un aditamento ideológico al conjunto ideológico dominante (Jameson, 2013: 361).

Una práctica concreta que propone Žižek es «inventar estrategias para desenmascarar esa hipocresía de la ‘vida interior’ y sus emociones ‘sinceras’» (2011: 48). Lo que los individuos se cuentan para justificar sus actos es una mentira (que se vive como verdad). La verdad de uno mismo está en lo que se hace. Adorno se ejercita al respecto, sobre todo en *Minima moralia* (1987), así como en otros textos menores, como *Mensajes en una botella* (2003b): habla de los ciudadanos *de bien*, la gente *importante*, la clase media que se consideran *alguien*, cómo *no se ven* definidos por su trabajo, por el negocio, sino precisamente por el tiempo libre, por cómo se constituyen a sí mismos en la frivolidad, «actuando como presidente o tesorero de comités a los que ha sido a medias atraído y a los que a medias sucumbió». Su consuelo es ser reconocido en ese ámbito, no en el ámbito productivo, que es mezquino, material, grosero: «No le queda más esperanza que el tributo obligatorio de la circular del club cuando lo sorprenda el infarto» (Adorno, 2003b: 43). La crítica ideológica «consiste en detectar un punto de ruptura *heterogéneo* en un campo ideológico determinado y al mismo tiempo *necesario* para que ese campo logre su clausura, su forma acabada» (Žižek, 2010: 47). El señor clase media ha sido enajenado del ámbito productivo y se encuentra roto, escindido, y busca *ser reconocido*, ser

identificado, por otros, que le constituyen como sujeto, porque, como dice Adorno, «impotente en una sociedad abrumadora, el individuo sólo puede experimentarse a sí mismo si está mediado socialmente» (2003b: 44). Es similar a su crítica a Brecht, cuando el «enemigo» sólo existe si se le identifica. Al nombrarlo se le da forma. Necesita el nombre para existir de forma sólida, por lo tanto está roto por otro lugar. También lo señala en la crítica al uso de la palabra «genocidio» al hablar de «legalidades»: al buscar una palabra que *defina* lo que los nazis le hicieron a los judíos, algo «indecible» se *ordena*; el acontecimiento se hace *normal*. Se pueden empezar a calificar diferentes acontecimientos como tal, como *genocidios*, quitándole fuerza a algo para lo que *no hay palabras*; y a pesar de esto, «es necesario encontrar un término para evitarles a las víctimas —demasiadas para recordar los nombres de todas— la maldición de que nadie piense en ellas» (Adorno, 2003b: 44). La crítica ideológica tiene un trabajo negativo. No puede mirar a los fenómenos ideológicos *como si tuviera que justificarlos*, sino ver en las diferentes determinaciones de la ideología momentos concretos de la misma con respecto a un desarrollo histórico condicionado, y, por lo tanto, susceptible de leerse a través de la forma de la lucha de clases (Žižek, 2003: 15). Por eso es fundamental mirar a la historia como constituyente fundamental del presente (antes que seguir las derivas lacanianas de Žižek). Cada uno de estos momentos determinados, es decir, condicionados, aporta un conocimiento fundamental y una configuración posible del desarrollo de los fenómenos ideológicos disponibles para la práctica emancipadora que actúa como resistencia y propuesta frente a la totalización bajo el capitalismo. La crítica ideológica actúa sobre las contradicciones de la ideología para generar espacios no manipulados en tanto críticos para la emancipación humana. Pero eso, como dice Adorno, es lo más difícil.

7. Historia

*And just do me a favor
it's the least you can do
don't treat me like I am
something just happened to you*
Ani DiFranco

Tal vez las revoluciones sean la palanca de emergencia en el tren del progreso.
Benjamin

Nuestro presente está construido sobre los vencidos, que son la herencia oculta.
Reyes Mate

La maldición del progreso imparables es la imparables regresión.
Adorno

La solución de Adorno al problema que presenta la ideología pasa por historizar. Esto no significa hacer pasar todo fenómeno por un encaje histórico que explique y justifique; al contrario, es sacar a la luz las configuraciones de su objetividad desde las concreciones, la praxis de los fenómenos como autónomos en la totalidad racional. La historia detrás de la que va Adorno —como a Benjamin, importante apoyo en esta materia— no es la historia *fáctica*, la de los libros de textos y los eventos relatados. A Adorno no le interesa esta historia, no le interesan los *hechos*, sino la configuración de los mismos. Hablar de historia es siempre hablar de filosofía de la historia, porque siempre hay *una* aunque no se explicita. Es esta explicitación de los mecanismos de la historia lo que alumbra la verdad escondida, que siempre ha estado ahí, construyendo desde las sombras al albur de otros que determinan su lugar. Su tarea no es la de re-interpretar la historia, sino re-significar las herramientas de la historia para que esta se re-interprete a sí misma.

7.1. La conjura de los muertos.

Existe una ruptura entre la percepción convencional del presente y su construcción. Está en juego la visión que se maneja habitualmente de la realidad social y su verdadera constitución histórica —que suele presentar más cadáveres de los que una persona normal puede aguantar—. Existe una ruptura dialéctica entre pasado y presente que la ideología, en su espíritu totalizador y explicativo, se encarga de ocultar para evitar disensiones y pérdidas de poder. Sin embargo, la historia está ahí para procurar herramientas de ruptura. Valga como ejemplo introductorio la «tradición», especialmente tal como la describe Eric Hobsbawm en la introducción de *La invención de la tradición*. La tradición se articula como una hipóstasis de las costumbres, con el objetivo de regular una serie de comportamientos a través de la repetición, «lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que sea adecuado» (Hobsbawm, 2012: 8). La costumbre para Hobsbawm, en las «sociedades tradicionales» —sociedades centradas en la subsistencia no *excesivamente* politizadas—, deriva de la rutina o la convención: suele ser pragmática. La tradición es simbólica. Cuando una tradición se vuelve práctica pierde simbolismo, del mismo modo que una rutina puede volverse simbólica sin práctica. La tradición es un mecanismo ideológico que trata de modificar la percepción de la historia, y lo puede hacer tanto intencionalmente a través de la articulación consciente como tener un desarrollo histórico que en un momento determinado se fija por motivos ajenos a la costumbre. Es la ideología contra la historia, pero con reservas, porque la historia no es una facticidad ahí puesta para ser recogida como fruta madura del árbol que despliega una verdad en sí que enmienda las lecturas perversas del presente. Está sujeta a la misma manipulación ideológica que cualquier otra cosa, pues la ideología la usa como fundamento para su enhiesta legitimidad autoimpuesta.

Es lo que Adorno llama «el hechizo» en *Dialéctica negativa*. Si Adorno se fija en la historia es porque en esta es donde encuentra más claramente, junto con el arte, las contradicciones del sistema social que lo hacen falso. Falsedad que es notable porque hace referencia a una opresión permanente. Es la historia la que permite ver en la imagen social las capas negadas a la realidad en su constitución lo que ayuda a entender cómo hemos llegado aquí y porque se actúa de una forma y no otra. La ideología se articula primero como apariencia socialmente necesaria, una apariencia que sólo funciona si todos creen, por lo que el principio de autoconservación de la ideología tiende a la totalidad, y «sólo tiene sentido en relación con la verdad o mentira de aquello a que se refiere» (Adorno, 1975: 198). Es aquello a lo que se refiere Marx en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*, que describe el movimiento de la historia universal como una conjura de los muertos cuando la historia se repite como farsa. Una conjura con doble sentido: se conjura a los muertos para hacerles hablar palabras determinadas, mientras en su opresión los muertos se vuelven conjurados y hacen de su muerte nunca resuelta, de su no descanso en paz, complot contra los vivos. Para Marx es el problema del presente, un presente para él —s.XIX— en constante estado de revolución, de acción y reacción. La conjura actúa, por una parte, a través de las personas que «hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos» (Marx, 1968: 11); por otra parte, «para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas, para exagerar en la fantasía la misión trazada y no para retroceder en la realidad ante su cumplimiento, para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez su espectro» (Marx, 1968: 13). La ideología no necesita darse como adecuación, tiene un componente mítico, pero sí que tiene que establecer la referencia ocultando los procesos para no escapar de la creencia global, conteniéndose en la autorreferencialidad cohesionadora: «Su contenido es la tautología de la identidad: lo que tiene que ser es lo que ya no existe así como así, la voluntad se retrotrae a su sujeto y esto se convierte en fin

como mero medio de sí mismo» (Adorno, 1975: 347). La resurrección revolucionaria de los muertos quiere mantener el proceso abierto, mostrar las entrañas de la historia, por lo tanto se considera crítica, especialmente en ese momento del presente donde la ideología, el hechizo, deja de ser apariencia socialmente necesaria, en consonancia con la tradición, y se autonomiza, «para convertirse meramente en el aglutinante, la identidad entre sujeto y objeto» (Adorno, 1975: 346).

Susan Buck-Morss se pregunta en *Hegel, Haití y la historia universal* (2013) «por qué escribimos historia». La intención de la autora es señalar en qué tipo de conocimiento surge al hacernos cargo de los hechos históricos, sus fenómenos y artefactos. El cuidado y la pericia con el que la historia puede ser relatada no alumbró por sí misma una verdad como por epifanía. Si se asume la posición según la cual el individuo está inmerso en el caldo ideológico sin espacios *libres* o sin afuera. Hablar de la historia (del pasado) es hablar del presente, y viceversa. Salvar el hechizo —sobreponerse a él— implica salvar todas las acciones humanas, porque tanto la pregunta por el sentido de la historia como la crítica al presente se hace en medio del meollo de las acciones humanas y «la manera en que esta pregunta es hecha, los métodos que utilizemos para la investigación, y los criterios con que juzguemos una respuesta como legítima, tiene implicaciones políticas» (Burck-Morss, 2013: 155). Romper con la ideología es romper con la historia, y si la crítica ideológica se encuentra inmersa en las discusiones políticas del presente, el presente está oprimido políticamente por una determinada hipóstasis histórica. En *Dialéctica negativa* Adorno lo que pone en tela de juicio es «la objetividad última de esa totalidad ausente e invisible que es la historia» (Jameson, 2010: 144). Ausente e invisible porque sólo se muestra a través de huellas y de restos que son los que la ideología configura a su favor, pero que por el propio hecho de manifestarse como ausencia traumatiza más que con su presencia. Por esto, y por articularse —manipulada— como mediación radical del presente, Adorno se refiere a la historia como «el juicio universal» (1975: 147). Comprenderla proporciona el aparato crítico necesario para deshacer el hechizo

ideológico del presente, que no es más que la pretensión de totalidad, de unidad espiritual expresiva «en que cada parte expresa el núcleo central de ésta» (Harnecker, 1969: 138).

Lukács es el introductor de la idea de «totalidad» en el marxismo desde Hegel, en *Historia y conciencia de clase*, como él mismo se atribuye (1985: 19). Para Lukács, el conocimiento de la realidad sólo es posible a través de la totalidad, como «ese contexto que articula los hechos individuales de la vida social en una *totalidad* como momentos del desarrollo social» (1985: 53, cva. org.). La totalidad actúa como principio rector del conocimiento de la realidad, como aglutinador de sentido, a pesar de que no se da de forma inmediata al pensamiento. Es un concepto dialéctico en tanto que al alejarse de la realidad, de lo inmediato, del dato entendido de forma «científicamente», da cuenta mejor de ella. Para Lukács es «el único método que permite reproducir y captar intelectualmente la realidad. La totalidad concreta es, pues, la categoría propiamente dicha de la realidad» (1985: 55). En Lukács hay un interés en la recuperación de la totalidad perdida (hegeliana); perdida en la desintegración social e intelectual del mundo —entre la caída de los sistemas e imperios hasta Nietzsche y la Gran Guerra— en perjuicio de una presunta unidad previa —representada por el pensamiento único cristiano y sus filosofías adyacentes—. En Adorno no hay ese interés. En «La actualidad de la filosofía» declara que la adecuación del pensamiento a la idea de totalidad está desintegrada: «si la verdad era relativa a la historia, no se podía pretender a su vez que la idea de historia [...] proporcionara la verdad segura y absoluta que había sustraído de los fenómenos» (Buck-Morss, 1981: 107). Esto sólo se podía hacer desde la metafísica, es decir, desde el falseamiento de los fenómenos en favor del sistema. Toda verdad es histórica, pero eso no la identifica con ningún proceso metafísico, más allá del tiempo concreto. Es un eje en el pensamiento de Adorno desde «La idea de historia natural» hasta *Dialéctica negativa*: la filosofía tiene que dejar de intentar monopolizar ingenuamente el concepto de totalidad para que merezca la pena seguir pensando (1975: 12).

En todo momento Hegel está presente. Al hablar de la historia, Adorno está en continuo diálogo y conflicto con él. En tanto materialista, no puede aceptar la existencia del Espíritu universal porque éste niega a quien se supone que define para mantener su existencia. El Espíritu está negado en su propia substancia. Es como la paradoja atribuida a Epicuro, donde un dios que permite el mal si es bueno no es todopoderoso, y si es todopoderoso es malvado. Para Adorno, el hecho de que se manifieste como lo falso o lo malo confirma su existencia, «primero con respecto a las acciones singulares de que constan tanto el conjunto del movimiento real de la sociedad como las llamadas evoluciones espirituales, y segundo con respecto a los sujetos vivos que realizan esas acciones. En cuanto está por encima de todos y se realiza a través de ellos, es de antemano antagónico» (Adorno, 1975: 301). El concepto de Espíritu universal no sólo se desinteresa para Adorno de los sujetos individuales, sino que los manipula con su perverso desarrollo. La totalidad es su medio de expresión, de sentido, pero necesita a los individuos para su autoconservación, en la misma medida que los individuos se relacionan a través de la totalidad. Para Hegel, «el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo» (2008: 16), y Adorno lee en esto un abandono de la realidad concreta por una construcción extemporánea que no piensa en los individuos. Para Adorno, el Espíritu universal es la sociedad misma, porque se articula como el «proceso oculto» que regula las relaciones, y forma esa totalidad antagónica donde el Espíritu existe y no existe a la vez. De este modo, a lo que remite la idea de «totalidad» es algo más que el conjunto de todas las cosas: es la articulación de esto. En las lecciones preparatorias previas a *Dialéctica negativa*, tituladas «historia y libertad», Adorno comenta que, «por una parte, la totalidad debería oprimir todo lo que tiene por debajo y, al menos potencialmente, amenazar con la destrucción, mientras que por otra parte, es una fuerza cohesiva a la que la sociedad debe su supervivencia» (Adorno, 2006: 49, trad. propia)¹⁶. Es un pensamiento ambivalente que vale tanto para señalar que la supervivencia sólo se expresa

16 Texto original: «on the one hand, the totality should oppress everything that is beneath it and, potentially at least, threaten it with destruction, while on the other hand, it is a cohesive force to which society owes its survival»

racionalmente y libre en la totalidad, como que los individuos bajo el imperio de la totalidad están oprimidos.

Adorno se enfrenta principalmente a la máxima hegeliana de que todo lo real es racional. Para Adorno hay algo más, un componente de irracionalidad que es *real* en tanto que está tomado del curso del mundo pero que ha sido articulado irracionalmente por el propio Espíritu universal. Adorno piensa en el mercado, en el fetichismo de la mercancía, que es un proceso irracional racionalizado tomado como naturaleza propia de la racionalidad del Espíritu universal en su desarrollo hacia su realización autónoma (1975: 301). La báscula dialéctica, el movimiento perpetuo de la totalidad tiene para Adorno su origen aquí, y no en su autorealización como en Hegel. Éste dice que «el objeto es aquí el espíritu en su libertad, la culminación de la razón autoconsciente, que se da realidad efectiva a sí misma y se engendra como mundo existente» (Hegel, 2010: 38). Adorno responde que la razón universal es ya limitado por imponerse, que «la razón del Espíritu universal [es] la sinrazón frente a una razón posible, representada por el interés conjunto de los sujetos individuales unidos, al que se opone el Espíritu universal» (1975: 315). La totalidad es falsa, pero existe en su apoyo sobre los sujetos individuales, y es en esto, en lo particular frente a lo universal, donde Adorno pone su mirada y realiza las enmiendas a la totalidad. La fijación en lo particular se motiva en el hecho de que el Espíritu universal parece depreciar las aspiraciones individuales. En favor de la libertad total futura no le importa *sacrificar* libertad limitada presente. La oposición parece engendrada por algún tipo de compasión o de angustia sobre la posición del individuo en la totalidad. La totalidad es falsa porque en su afirmación niega a sus concreciones, las reduce, y es al oponérselas cuando se manifiesta su falsedad, y se delata como opresor de lo particular.: «Cuando lo universal comprime como un instrumento de tortura a lo particular hasta hacerlo astillas, trabaja contra sí mismo, puesto que su sustancia se halla en la vida de lo particular; sin él se degrada en una forma abstracta, separada y deleznable» (Adorno, 1975: 344). Pero Adorno asume que la totalidad es necesaria como herramienta del pensamiento para pensar la

realidad. No quiere *recuperarla* en un sentido fuerte como Lukács, pero sí *nominalmente*: si bien es cierto que la totalidad tiende a disolver en la universalidad lo particular, volcarse en lo particular genera arbitrariedad en un espacio de conciencia como la de Funes el memorioso. La totalidad es necesaria al pensar, simplemente hay que ser más fuerte que su impulso, y añadir la particularidad, porque «la reflexión de la diferencia, no su extirpación, es lo que puede ayudar a que universal y particular se reconcilien» (Adorno, 1975: 345). No es un modelo pesimista de pensamiento, porque confía la reconciliación — la «redención» para Benjamin— con/de la totalidad a lo particular, como si en la entropía del ser vivo, en la perseverancia del existir y medrar en la existencia («vivir bien») se encontrara todo horizonte de liberación, de emancipación. No es pesimista, pero sí tiende al fatalismo, porque la experiencia le traslada a un presente donde es la totalidad, a pesar de sus fisuras, de sus contradicciones, la que persevera, especialmente sobre el sacrificio de lo particular, y ve la liberación todavía lejana, con una hoja de ruta todavía en planteamiento.

7.2. Historia universal.

El mundo del presente es fruto de la «historia universal». La historia universal no como hecho, sino como idea, como articulación concreta de la totalidad en la historia; no como conjunto real y global de eventos situados en torno a una línea de tiempo, sino como articulación teórica de un origen y un destino. Una idea que no deja habitar la historia, porque para la historia universal la historia ya está dicha. Ésta aparece al mismo tiempo que la reflexión secular sobre la historia encarnada en la *filosofía de la historia*, es decir, con la *racionalidad* global que genera la Ilustración. La filosofía de la historia es la generación teórica de una articulación coherente de la historia de los eventos humanos como un todo unificado donde sólo median factores humanos —al menos en principio (Heller, 1982: 182-185)—. La historia como objeto de reflexión es hija de la Modernidad, y con ello, encierra las ideas tiránicas de progreso, colonialismo, imperialismo, Estado,

nación, etc. Es ella la que designa los atrasos y los adelantos de la historia, lo prescriptivo y lo prescriptible, y como ya se ha dicho, su origen y destino (Roldán, 1997: 41 y ss.). La filosofía de la historia tradicional parte de estas premisas, ya insalvables para toda reflexión histórica —así como cualquier pensamiento conservador no puede obviar el componente de clase de los análisis sociales aunque los oculte—. El centro de este problema vuelve a ser Hegel, donde cristaliza todo el desarrollo moderno de la idea —aunque sean los positivistas posteriores los que le den la forma cerrada—. Para Hegel, la filosofía de la historia es la filosofía de lo real, porque la historia (universal) es la historia de la razón, es decir, el camino del Espíritu hacia su autoconciencia, a su realización en sí mismo: «la *conciencia*, entre el espíritu universal y su singularidad o la conciencia sensible, tiene como término medio el sistema de las configuraciones de la conciencia en cuanto una vida —que se ordena para formar un todo— del espíritu: el sistema que se está considerando aquí y que tiene su existencia objetual en cuanto historia universal [*Weltgeschichte*]» (2010: 373, *cva. org.*). Charles Taylor lo sintetiza diciendo que «la historia debe entenderse teleológicamente, como dirigida con la intención de realizar el *Geist*» (1983: 185). El Espíritu se realiza en la historia a través de la comunidad de la razón. En Hegel prima la idea, el proceso de la razón en su perfeccionamiento, que no es más que la astucia del Espíritu — la «astucia de la razón»— para llegar a ser completamente. Hay una identificación a través del contenido histórico de la razón. Según Marcuse «el contenido de la razón es el mismo contenido de la historia [...] lo que hace de la historia una totalidad racional, las leyes y tendencias a las que apuntan los hechos y de las que reciben su significación» (1994: 221). El método hegeliano sería un método empírico, pues las leyes de la historia tienen que ser demostradas en y a partir de los hechos, al mismo tiempo que es «necesariamente historia universal (*Weltgeschichte*) justamente porque ‘pertenece al reino del Espíritu’» (Marcuse, 1994: 224).

La historia en Hegel lleva de la barbarie a la libertad sin intencionalidad humana, sino por los mecanismo que la propia razón genera para perfeccionarse. «La historia es acorde a la

Providencia, y la verdadera filosofía de la historia, como dice Hegel, es una teodicea» (Taylor, 1983: 186). La filosofía de la historia para Hegel lo que refleja es una lucha *universal* hacia la libertad —contra las constricciones naturales y/o sociales—, y en su época es Occidente quien más cerca está de la autorrealización del Espíritu. La sociedad más desarrollada es aquella que está más en sintonía con la razón está, representada a grandes rasgos por la libertad. Esta libertad está representada no como libertad individual, sino como «la marcha de la historia puede considerarse una sucesión de tales comunidades, siendo las primeras expresiones muy imperfectas de lo que las posteriores llegarán a encarnar más y más adecuadamente» (Taylor, 1983: 187). La realidad concreta es irrelevante si el objetivo final es la realización de la libertad, de ahí que al carro del progreso le importen tan poco las florecillas que pisotea al borde del camino —a lo que se puede añadir que tampoco le importan los muertos que quedan en las cunetas (Touchard, 2008: 382 y ss.; Brauer, 1993: 85-118)—. Hegel enfatiza que cualquiera que sea la razón que discernimos en la historia universal debe estar acompañada por una conciencia no solo del carácter fundamentalmente ambivalente de la transformación histórica, sino que además, no puede haber una justificación moral de las pérdidas incurridas. Por lo tanto, la historia avanza, para bien o para mal, y de diferentes maneras, pero las pérdidas son irredimibles. Como dice Taylor, «el plan de la historia es el de la Idea, el entendimiento filosófico de lo que es presupuesto por la filosofía de la historia» (1983: 188). A pesar de las valencias e interpretaciones de la historia, «hay una unidad muy poderosa, y aun potencialmente convincente en el plan general de las cosas. Cuanto más nos elevamos sobre el detalle, más persuasiva parece la filosofía de la historia» (Taylor, 1983: 189).

El positivismo simplificará y pulirá la idea de historia universal que sale de Hegel, quedando en términos generales el concepto vulgar que actualmente se tiene, y que desarrollan algunos hegelianos como August von Cieszkowski en su libro *Prolegómenos a la historiosofía* (2002) con entusiasmo infantil: la historia universal como el devenir lineal y acumulativo de hechos, homologado a la idea de progreso y civilización, como el

perfeccionamiento paulatino de la sociedad a través de distintas épocas (Di Filippo, 2003: 99). La historia universal dice que los de antes y los de afuera son bárbaros, y que ahora «nosotros» —Europa— somos el centro de la civilización, precisamente porque Europa se encuentra tecnológica y socialmente en un punto más perfecto del desarrollo humano como demuestra, primero, que podamos articular y seamos los primeros en articular estos pensamientos y, segundo, que el resto del mundo sea súbdito —política o culturalmente— de Europa. Se encuentra esto en la historiografía académica del s.XIX: las épocas se construyen en torno a hitos de poder y hegemonía presuntamente civilizatoria. Hay un cierto evolucionismo que, especialmente Auguste Comte con su fijación de la «ley de los tres estados» (que tiene precedentes), construirán la idea del progreso acumulativo, del auge y caída de las civilizaciones a través de sus principios y de la perversión del espíritu (el *Volkgeist*) que los llevó a ser los adalides de la cultura en su momento a ser sustituidos a modo de síntesis por otras civilizaciones (Di Filippo, 2003: 100-101; Roldán, 1997: 96 y ss.). Comte en concreto habla de la «moral» como estadio más alto de conocimiento dentro de su desarrollo histórico: es la moral la culminación del conocimiento, y serán las sociedades *morales* aquellas que se encuentren en los más alto del desarrollo histórico (Comte, 1982: 141). Los persas o los egipcios son sustituidos por los griegos; estos por los romanos; estos por los bárbaros que representan un espíritu joven empujado por la cristiandad, que irá basculando su centro por toda Europa, primero Carlomagno, luego los otónidas, etc. España, Francia, Gran Bretaña,... cada uno va ostentando individualmente la llama de la civilización, que se traduce en una hegemonía política, militar, y en mayor o menor medida, cultural (moral).

Adorno sugerirá una «historia universal *negativa*», la cual se entiende como una comprensión dialéctica del propio concepto de historia universal, dado que él piensa el concepto de universalidad como negatividad, o desde la negatividad. La universalidad construída a través de su negación concreta: «La historia universal tiene que ser construída y negada» (Adorno, 1975: 318; cfr. 2006: 89). La crítica de Benjamin acompaña a

la de Adorno: para aquél, «hay pues una historia universal que es reaccionaria; se trata de aquella que, gracias al principio ‘constructivo’, permite ver el todo en cada parte» (Mate, 2008: 70). Benjamin lo que pretende es dar luz a una historia alternativa, o incluso a la misma historia de los libros de texto, pero de abajo a arriba, desde la particularidad como contenedor de la totalidad en su individualidad. De hecho Adorno ve en Hegel una renuncia o sacrificio de lo particular que entra en contradicción con la totalidad, pero que estuvo necesitado de lo particular para su concepción unitaria. Adorno quiere recuperar ese momento hegeliano de renuncia, pues el Espíritu universal no es armonía, es «catástrofe permanente» en virtud de la dialéctica entre lo particular y lo universal: lo que se resiste a la identidad y a la racionalidad es la angustia de lo universal, y por eso necesita ser reprimido. Si hubiera arbitrariedad en las sociedades humanas, el Espíritu se desmoronaría, porque no sería necesario, sino contingente. Por eso la unidad de la historia universal en el Espíritu es «la unidad de lo arrollador, del terror, el puro y directo antagonismo» (Adorno, 1975: 318). Todo esto deja en el presente, especialmente en el periodo que va desde el fin de las revoluciones burguesas del s.XIX hasta la culminación del capitalismo del s.XX en el fascismo, un escenario de terror, donde la tendencia represora es siempre mayor a causa de una siempre mayor resistencia por parte de lo particular. Una represión que se ejerce siempre «por el bien» de la sociedad. Para Marx esto no es más que la prehistoria humana, pues precisamente la actividad represora de la totalidad en el sistema social capitalista no existe un ejercicio de la libertad tal que pueda considerarse que cada individuo actúe *como humano*, sino como un engranaje del mecanismo industrial. La dominación de las leyes naturales del capitalismo *deshumanizaba*, y, por lo tanto, impide a la humanidad realizarse. «Mientras la gente permaneciera sometida al poder de estas fuerzas ciegas, la promesa de una historia humana universal no podía realizarse» (Buck-Morss, 1995: 80).

7.3. Historia natural.

En el centro de esta problemática se encuentra la idea de historia natural. En su reforma del conocimiento, Francis Bacon le otorga a la historia un papel activo, de la recepción pasiva de datos a un interrogarse activo a la naturaleza (Muñoz, 2010: 87). Esa es su *historia naturalis*, una historia operativa, que es el paso previo a la filosofía natural, es decir, la puesta en marcha de la razón a partir de esa historia que se dirige intencionalmente a los datos (con una estructura intencional de conocimiento). La historia natural se articula en la Modernidad al mismo tiempo como la historización de la naturaleza y la naturalización de la historia: la historia puede ser estudiada científicamente porque lo que la compone son elementos aislables, decantables. Lukács la desarrolla en términos marxianos de lucha de clases y sucesión de modos de producción, «la historia de esas formas, de su transformación en cuanto formas de reunión de los hombres en sociedad, en cuanto formas que, empezando por las relaciones económicas materiales, dominan todas las relaciones entre los hombres» (1985: 92). Es decir, la historia en tanto que objeto, al mismo tiempo que la naturaleza se historiza, al condicionarla a las acciones humanas. Lukács también habla de la naturaleza como una «categoría social», la cual, en su relación con el ser humano, encuentra «la significación de la naturaleza en cuanto a su forma y su contenido, su alcance y su objetividad» (1985: 139). La historia natural se articula como forma de estabilizar la historia como objeto científico, como algo homogéneo, sin movimiento. Sin embargo, como dice Buck-Morss, «la historia no garantiza la identidad de razón y realidad. La historia se desplegaba en los espacios *entre* sujetos y objetos, hombres y naturaleza, cuya no identidad era precisamente la fuerza motora de la historia» (1981: 109, *cva. org.*). Esta homologación metodológica lo que genera es un desbalance en la atención y en el modo de la atención tanto a la naturaleza como a la historia, que termina en la cosificación radical, y no es una operatividad para el pensamiento como pretendiera Bacon. La tarea que Adorno se impone es, como en otras ocasiones, resignificar el término.

En «La idea de historia natural» es donde Adorno desarrolla la idea de «segunda naturaleza» partiendo especialmente de Lukács, y este concepto no es más que un derivado de la idea de historia natural. Para Adorno, la idea de historia natural lo que ha conseguido en la Modernidad es devaluar la idea de historia, porque no se han conseguido los objetivos de Bacon. La naturaleza sigue siendo vista a través del concepto científico/matemático (de las ciencias naturales) y la historia, al querer ser convertida en *objeto* como la naturaleza, se ha visto transformada en dato monumental, en espíritu alejado de la historia material. Adorno lo que pretende es superar esta antítesis. Esto es lo que ha primado en el s.XIX, en el auge de los estudios históricos tras el surgimiento de la reflexión histórica en la Ilustración, que ha convertido la historia como hecho en una forma de arquetipo reificado. En el s.XX Adorno realiza una crítica a la radicalización de la ontología heideggeriana, con el descubrimiento de su «historicidad», que cae en el determinismo ontológico, que reduce estructuralmente el movimiento de la historia a totalidad, *naturalizándolo*, con una fuerte tendencia tautológica (Adorno, 1994: 112-115). Es la historia convertida en mito, «como Ser dado de antemano, dispuesto así inexorablemente, lo que en ella hay de sustancial» (1994: 104). Adorno identifica esta expresión con lo que entiende por naturaleza, por lo tanto la historia que queda es una historia hierática, *deshistorizada*. La historia en su forma material es representada en movimiento. No se desarrolla a través de la identidad sino de contradicciones, que sobreviene como nuevo, y «que alcanza su verdadero carácter gracias a los que en él aparece como novedad» (Adorno, 1994: 105). El decurso de la historia universal se construye a través de estas oposiciones, de este movimiento dialéctico en que lo particular hacer mover la historia al resistirse a la represión de la totalidad. La historia es contingente o hay que interpretarla de forma contingente porque no se puede aprehender la facticidad empírica sin caer en el determinismo ontológico, y para Adorno la contingencia no se puede dominar desde la historicidad. No existe una necesidad histórica porque esta viene determinada desde *arriba*, no desde la particularidad, y en

todo caso se puede concebir *a posteriori*, del mismo modo que se concibe la continuidad histórica. Por eso Adorno apareja a la contingencia la idea de «discontinuidad histórica», en la medida en que la historia «contiene no sólo estados de cosas y hechos de lo más dispares, sino también disparidades de tipo estructural» (1994: 128).

«La separación de la estática natural de la dinámica histórica conduce a absolutizaciones falsas» (Adorno, 1994: 117). Por esto quiere establecer un planteamiento que realice una «unidad *concreta*» de naturaleza e historia —como, en términos sinónimos, de continuidad y discontinuidad (Adorno, 1975: 318)—, que sólo será posible cuando se consiga «*captar al Ser histórico como Ser natural en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórico, o cuando consiga captar la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí misma hasta lo más hondo como naturaleza*» (1994: 117, cva. org.). Adorno maneja otra idea de totalidad, una totalidad no coactiva con lo particular, como el movimiento individual, breve y pequeño, de lo nuevo, pero con el cuidado de no caer en una nueva ontología historicista, que, como con la historia universal, hipostasié lo particular y establezca una nueva totalidad represiva. Se trata de alcanzar a ver «la facticidad histórica en su misma historicidad como algo histórico-natural» (Adorno, 1994: 128). Adorno hace una valoración dialéctica: lo positivo de la naturaleza es su carácter materialista concreto, lo negativo es lo mítico, lo tendente a la identidad; lo positivo de la historia es la praxis social dialéctica, el movimiento; lo negativo, la estática de la *historia real*, no histórica (Buck-Morss, 1981: 122-123). Esta situación es inevitable —aunque, como dice Jameson, «se les puede permitir a sus polos un recíproco cortocircuito dialéctico» (2010: 157)—, porque es el desarrollo dialéctico de la relación entre historia y naturaleza, que no es otra cosa que la relación entre ser humano y naturaleza, que se constituyen mutuamente, porque la inmediatez natural se realiza como mediación en la historia así como la mediación es determinada por la inmediatez: la objetividad de la historia se constituye en la historia natural (Adorno, 1975: 352).

Sin embargo, Adorno carga con un lastre. Su huida a la teoría en calidad de praxis y el alejamiento de la realidad material que defiende a favor de una reflexión hace que su argumentación tienda negativamente a la abstracción filosófica. Por esto resulta fundamental, como otras veces, el apoyo de Benjamin, cuyo pensamiento corre paralelo al de Adorno. A diferencia de Adorno, Benjamin no se encarga de forma directa del concepto de historia natural, por eso el comentario de Buck-Morss al *Passagen-Werk* es la mejor fuente de este análisis. Para Benjamin, como para Adorno, existe una comunicación dialéctica entre historia y naturaleza, donde ninguna categoría histórica carece de sustancia natural (inmediatez) y ninguna sustancia natural carece de filtro histórico (mediación). El *Passagen-Werk* trata «los orígenes históricos del presente: la historia natural se transforma en ur-historia» (Buck-Morss, 1995: 80, cva. org.). En Benjamin, la relación dialéctica de historia y naturaleza se articula como *historia originaria*, como el estrato subyacente que es matriz y ausencia del presente (que no como origen cronológico). La «mercancía fosilizada» de los pasajes eran huellas donde Benjamin «percibía la naturaleza histórica como una expresión de la fugacidad esencial de la verdad en sus extremos contradictorios —como extinción y muerte, por una parte, y como potencial creativo y posibilidad de cambio, por la otra» (Buck-Morss, 1995: 83). Benjamin veía el mundo industrial (del capitalismo) como una nueva naturaleza, una «segunda naturaleza», una formación del mito tal y como la veía Adorno, que no es más que la construcción de ideología totalizadora en forma de no-ideología predeterminadora. Al traer a la superficie los fósiles como algo actual lo que pretendía Benjamin es desmitificar: del mismo modo que la disrupción que supuso al fijismo las teorías evolutivas, que daban al ser humano su historia natural como historia desmitificada, «descristianizada». En esto no hay pérdida de dignidad, como afirmaban los anti-evolucionistas por hacer descender al ser humano del mono: al contrario, la dignidad se encuentra en las posibilidades alcanzadas y en las posibilidades negadas en la historia fáctica que son horizonte de esperanza de liberación, esa débil fuerza mesiánica que *tenemos todos*.

Benjamin busca en los pasajes contra-imágenes históricas (contra-evidencias). De aquí que se fije en «lo pequeño» y «los deshechos», frente a la megalomanía del capitalismo, que busca en la moda la reposición constante del mito como ausencia del cambio histórico. Un reinicio recursivo del programa para su mantenimiento, donde los fallos son siempre los mismos y para depurarlos hay que comenzar de nuevo una y otra vez, porque los humanos tienen memoria corta y es fácil. Benjamin le da la vuelta y contempla esa segunda naturaleza fetichizada transitoria como una sucesión de fracasos en los que se construyen las imágenes colectivas del presente, donde cada moda pasada se mantiene, sea como presencia fetichizada, incluso doblemente fetichizada, como ocurre con la recuperación de modas anteriores; o como ausencia latente que fuerza a la realidad con una oquedad irrellenable, como manifiesta el propio decurso de la moda como insatisfacción de un deseo latente. De esta segunda naturaleza, como idea de historia natural, Benjamin obtiene «imágenes críticas de la historia moderna como prehistoria —meramente natural, aún no historia en auténtico sentido humano—» (Buck-Morss, 1995: 182). Para Benjamin esta será la imagen dialéctica en sus palabras (Mate, 2006: 110), imágenes históricas para Adorno (1994; 93), como ese conjunto de fenómenos individuales relacionados en lo concreto por sus condiciones históricas que evade toda interpretación categórica, frente a la imagen alegórica, expresión del mito, expresión de la intención subjetiva. La alegoría dialectizada, puesta en movimiento, se convierte en el modelo para pensar el arte como una segunda naturaleza, como un mundo de la convención que es expresión cifrada de lo histórico. La historia aparece en el escenario ya no como manifestación sensible de la idea, como el símbolo en el clasicismo, sino como sufrimiento terreno y mortal: la imagen dialéctica es objetiva, «no sólo en el sentido marxista, como expresión de una verdad sociohistórica, sino también en el sentido místico-teológico, como 'un reflejo de auténtica trascendencia'» (Buck-Morss, 1995: 266). Es su modelo de conexión entre el pasado, su lectura, y la forma de hacer política en el presente.

7.4. Crítica ideológica II. Praxis objetiva de la intención subjetiva.

En medio de la discusión entre una historia universal totalizadora y totalitaria y la alternativa de la historia natural como unidad concreta que articula lo inmediato y lo mediado se encuentra la praxis objetiva. La actitud dictaminadora universal e inmediata de la intención subjetiva es falsa en tanto que dice *ya y desde arriba lo que sin variación es*. Eso no quita que la intención subjetiva pueda ser verdadera, pero lo es como objeto histórico, en sus mediaciones. Lo más importante en el estudio de la historia es lo mediado de lo inmediato (Adorno, 1975: 298). La praxis objetiva se despliega como la particularidad de esa unidad concreta que construye la dialéctica de la historia, en constante actualización, alumbrando la verdad que pone en relación pasado y presente. Frente a la intención subjetiva, que quiere ser siempre inmediata, la praxis objetiva se articula como lo inmediato mediado, como inmediatez que en el momento de la percepción se rompe y se descompone simultáneamente y de forma variable en todas sus mediaciones, descomponiendo al mismo tiempo la totalidad que quisiera no desnudarse asimismo en sus mediaciones. Esto parece dar lugar a una dicotomía de la que Adorno es consciente: la infantil distinción entre causa profunda y ocasión externa. Es una distinción que reconoce como falsa, pero «por lo menos designa crudamente el dualismo de inmediatez y mediación; las ocasiones son lo inmediato, las llamadas causas profundas son lo mediador, complejo, que se incorpora los detalles» (1975: 299). Esta distinción entre causa y ocasión, es de hecho un establecimiento mítico, un malentendido para la praxis revolucionaria que Adorno observa en su momento en los movimientos emancipadores. La impaciencia es el problema de la praxis revolucionaria, que tiende a ver en las causas motivo suficiente para actuar sin medida, pero «desde el momento en que la causa se concretiza en el motivo, la distinción entera es lo extrínseco y no sólo la ocasión» (Adorno, 1975: 300). Todo se vuelve inmediatez, lo que hace que la praxis revolucionaria en este contexto se encuentre siempre al filo de la totalización totalitaria. La praxis teorizada a la espera perpetua de la ocasión, que se retuerce contra la ocasión

por no verla *clara*, se vuelve cómplice por su parte de la historia universal al renunciar a la praxis dinamizadora. Se necesitan mutuamente: el problema está en que la praxis objetiva no se muestra en medio de la acción revolucionaria, sino *a posteriori*, con lo que realmente nunca hay acceso a ella más que a través de la crítica. Para Adorno esto no es un problema, porque directamente rechaza la praxis revolucionaria *tal y como se ha desarrollado hasta entonces*, toda pretendida praxis emancipadora, de la Revolución de octubre al movimiento estudiantil. Su ilusión utópica no es más que la contracara de un potencial totalitarismo. De hecho Adorno rechaza la idea del «sujeto histórico», por no ser más que una reducción de la crítica histórica a una praxis revolucionaria que no veía como liberadora, sino como una manipulación en sus propios términos internos. Por el contrario, para Adorno «el substrato de la historia es el complejo funcional que forman los sujetos particulares reales» (1975: 301). Su problema filosófico era que entre «mito» (fantasmagoría de la historia empírica) y «reconciliación» (objetivo emancipatorio de la historia) el sujeto se evapora (Buck-Morss, 1995: 271).

Adorno levanta acta del fracaso de la intención subjetiva (siempre) en auge. El conflicto con los estudiantes alemanes durante los años sesenta es especialmente relevante, aunque no tanto la oposición entre Adorno y los estudiantes como la divergencia entre estos últimos y otro frankfurtiano como Herbert Marcuse. La cuestión de los años sesenta no era si la teoría prescribía una praxis, o si era el momento adecuado, sino si esta hipótesis obligaba a tomar una posición política no ambigua. La posición de Adorno en ese contexto geopolítico es, de hecho, ambigua: él no entendía el compromiso de la forma habitual, y aunque esta *incompresión* no le hacía impermeable al contexto social, sí que le permitía mantener una posición conservadora contenida en lo que al radicalismo se refería¹⁷. Los estudiantes alemanes tomaron a los autores de la Escuela de Frankfurt como los padres teóricos occidentales de las protestas. Adorno fue su primer objetivo, tal vez porque lo tenían más cerca y fue más fácil poner contra la espada y la pared obligándole a

¹⁷ La relación conflictiva entre Adorno y el activismo, especialmente el estudiantil, está recogida y desarrollada de forma brillante en Schwarzböck, 2008: 99 y ss.

escoger. Marcuse apoyaba en principio incondicionalmente desde la lejanía a los estudiantes, y tuvo otro recorrido. A Adorno, como a Horkheimer, los estudiantes lo colocaron rápidamente del lado del sistema, porque «quien en un contexto muy politizado no quiere posicionarse políticamente termina quedando del lado en el que menos querría estar por los que están politizados politizan su abstinencia, interpretándola como reacción» (Schwarzböck, 2008: 110). Incluso la crítica que lanzan contra el radicalismo desde la prudencia, se vuelve en su contra: en 1967, Jürgen Habermas, que al principio de las protestas apoyó a los estudiantes, usó por primera vez la expresión «fascismo de izquierdas» para calificar a los activistas y a oposición extraparlamentaria, que después tomaría también Adorno (Schwarzböck, 2008: 112). Esa expresión no tardó en cambiar de bando y fue usada por los estudiantes para señalar a los *pretendidamente* marxistas que no hacían más que defender al sistema capitalista absteniéndose.

El camino de Marcuse es diferente. Los estudiantes alemanes —y de otros lugares, especialmente Francia y los Estados Unidos—, leen y se nutren de Marcuse especialmente en lo referente a la idea de «tolerancia represiva» (Craig, 1969: 81 y ss.). Sin embargo, él, como el resto de autores, es reactivo a las apropiaciones estudiantiles de sus teorías. El propio Marcuse procuraba eludir las declaraciones totalmente aprobatorias, encerrándose en manifestaciones irónicas o equívocas. En una entrevista de 1978 con Bryan Magee, quita hierro al asunto y asocia su paternidad del movimiento estudiantil a la prensa, no a un movimiento real de su teoría. Entre los estudiantes y sus representantes la actitud es la misma, de toma de distancia e incluso rechazo. Daniel Cohn-Bendit dice: «han querido ‘colocarnos’ a Marcuse como maestro ideológico; una broma. Entre nosotros nadie lo ha leído» (1969: 80). Dice que han leído sobre todo a Sartre, pero considera que ningún autor ha inspirado el movimiento de los estudiantes. El más importante de los representantes estudiantiles alemanes es Rudi Dutschke, cuya prometedora carrera se vio truncada después de un atentado. Éste atribuye la lucha de los estudiantes alemanes en su toma de conciencia a la lectura especialmente de Franz Fanon y del Che Guevara, y

bibliografía sobre Vietnam y su lucha por la independencia, más que a Marcuse, aunque también sea leído (Dutschke, s.f.: 52). El resultado es, en general, «un marxismo cortado por el patrón berlinés: una síntesis de las tres grandes M —Marx, Mao, Marcuse—, pero especialmente atenta a la situación provocada por la existencia del muro de Berlín» (Hermann, 1968: 79). En 1966 la radicalización de los estudiantes alemanes se hace más fuerte con el creciente apoyo de la República Federal Alemana a los Estados Unidos en la guerra de Vietnam. Ulrike Meinhof, periodista posteriormente miembro de la organización terrorista *Rote Armee Fraktion*, dice que no hay autores adalides del movimiento, que los estudiantes están aislados en sus experiencia pero que están creando modelos: «Los estudiantes han aprendido que la porra de la policía es revelación de un poder intrínseco al sistema en el que viven, no simple defecto, sino columna del sistema» (Meinhof, 1976: 62-63). También cuenta cosas similares Rossana Rossanda como observadora externa en *L'anno degli studenti* (1968). Para todos ellos, no fue Marcuse, sino la experiencia individual y colectiva, lo que les quitó la fe es la tolerancia. Marcuse, en este contexto, es un alienígena. Lo es, por una parte, porque Marcuse desarrolla su carrera en California, muy lejos de la realidad europea, y en su cabeza tiene más la sociedad estadounidense y las protesta de Berkeley que los conflictos a la sombra del telón de acero. Por otra parte, se le alieniza de las protestas europeas tan pronto como pisa el continente. Viaja triunfal a Berlín en 1967 a dar una conferencia y apoyar a los estudiantes en sus protestas, pero éstos, que lo habían descubierto en 1965, lo encontraba ya superado por entonces (Hermann, 1968: 88). Sólo más tarde fue ensalzado por la prensa como autor intelectual de las protestas. En ese periodo los estudiantes alemanes se alejan mucho de la experiencia *hippie* que Marcuse vio nacer en Berkeley y a la que se sentía más apegado: «Se encontró con una serie de proyectos para una completa ideologización de los estudiantes, que rebasaba ampliamente las tesis del maestro [...] Marcuse parecía un tanto indefenso ante el fenómeno alemán del perfeccionismo revolucionario» (Hermann, 1968: 91).

El carácter espartano de los estudiantes alemanes choca con la liberalidad californiana. Chocan el ascetismo ideológico y el optimismo revolucionario contra las incitaciones de Marcuse en favor de una rebeldía divertida y puramente pragmática. Ambos modelos resultaron desastrosos y terminaron muy lejos de sus objetivos, al menos de aquellos marcados explícitamente sobre todo en el marco donde Marcuse (o Adorno et al.) tenían voz teórica. Entre los estudiantes alemanes radicales germinó el terrorismo de la *RAF*. Su análisis teórico de la situación política era correcto, pero proyectivamente equivocaron la estrategia. Su campaña de terror pretendía empujar a una población algo radicalizada a la insurrección frente a lo que consideraban un gobierno fascista —heredero del nazismo no depurado—. Veían en la sociedad alemana la madurez necesaria como para, en una situación de represión por parte del Estado y la policía y una situación de guerra pasiva con el apoyo a los Estados Unidos en Vietnam, la ciudadanía contemplaría las acciones de la *RAF* como legítima defensa y resistencia, y se sumaría al ataque. Ocurrió todo lo contrario: a partir de 1970-1971 las acciones de la *RAF* en lugar de radicalizar volvieron a la población a posiciones más centristas, o al menos de una izquierda socialdemócrata. La acción terrorista se veía excesiva en una democracia desarrollada, aunque esta fuera corrupta. Los propios estudiantes radicales que llamaron a la insurrección años antes y habían pasado por las porras de la policía ya habían crecido y su posición les hacía reactivos a la radicalidad. El caso estadounidense es similar pero desde una marginalidad diferente: los estudiantes alemanes se veía a sí mismos como el nuevo sujeto histórico destinado a socavar los cimientos del Estado burgués, y por ello se situaban en los márgenes del *establishment*. Los *hippies* directamente se veían fuera del Estado, no se concebían como pertenecientes a la sociedad estadounidense porque habían elegido estar fuera de sus corrientes. El vacío de los *hippies* —origen de las simpatías de Marcuse— fue su incapacidad de establecer un programa político emancipador claro. La liberación sexual y el uso de las drogas supuso en un primer momento una aparente emancipación del Estado burocrático y tiránico que ordena la vida y coarta la libertad a través de patrones. Esa fue la casilla de salida, pero continuaron por ese camino sin hoja de ruta

(Cook, 1970). El resultado fue el de una gran parte de la juventud perdida y otra reintegrada en la sociedad como *alternativos* o como *yuppies* que dieron empuje al neoliberalismo mirando de lejos su juventud. Paralelamente sí hubo movimientos, como el de los derechos civiles y contra la Guerra de Vietnam, que tuvieron efecto político explícito, pero, aunque estuviera en sintonía con los *hippies* y hubiera un gran intercambio entre todos, los *hippies* no fueron determinantes.

En ambos casos hubo un impulso transformador, pero o bien no estuvo bien orientado o el Estado capitalista burgués supo reprimir la revuelta. Esto no es exclusivo del movimiento estudiantil. La praxis objetiva de esta intención subjetiva en su época dorada es de un fracaso global, aunque mantenga la semilla redentora benjaminiana. La intención subjetiva nunca es lo que quisiera que fuese, y si lo es siempre lo es a costa de algo. A principios del s.XX —en 1911—, Norman Angell publica un libro titulado *La grande ilusión*. En este pequeño volumen, en una Europa en patente tensión, Angell analiza la situación económica mundial y los posibles efectos de una guerra «mundial», entre Gran Bretaña y Alemania. Para el autor la guerra no beneficiaría a la economía: las conquistas territoriales no supondrían un beneficio para las naciones, porque en el estado de cosas del momento, a pesar de la *escasez* colonial de Alemania, por ejemplo, la hiperespecialización de las naciones en una economía global beneficia a todo el mundo. La conquista sólo traería destrucción. El movimiento de Angell en contra de la guerra a favor de una paz económica que beneficiara a todos fue constante y tuvo mucho seguimiento —recibió el premio nobel de la Paz en 1933—, pero la realidad truncó sus propuestas. Otro ejemplo es lo ocurrido durante la segunda posguerra mundial en Italia: el mayor impulso de la lucha antifascista lo llevaron los comunistas en la resistencia, con una implantación social muy fuerte, y durante la reconstrucción fue la democracia cristiana —con la ayuda de una alarmada Iglesia católica— la que consiguió el poder en las elecciones y desbancó rápidamente a los comunistas. Lo mismo en España durante la Transición, donde el PCE aceptó la monarquía y la rojigualda y abandonó el marxismo-

leninismo por el «marxismo revolucionario» en su IX Congreso para poder tener espacio político en las elecciones y atraer a más electorado, cuando también habían sido la mayor fuerza de resistencia durante la dictadura. Por su parte, el PSOE abandonó el marxismo en el Congreso de Suresnes con el mismo objetivo electoralista del PCE (a imagen de sus compañeros del SPD) con diferente resultado: los resultados del PCE fueron cayendo al mismo tiempo que los del PSOE, sin apenas presencia en la lucha antifranquista, crecieron. La intención subjetiva fracasó en cada caso, y su implantación en el mundo fue falsa, pero alumbra un momento verdadero en tanto que las posibilidades negadas contenían un momento emancipador negado. Y no por la totalidad fracasada que fuera verdadera en un momento de falsedad, sino por los particulares que a cada tanto contradecían y se oponían al proyecto de la intención subjetiva: Bernward Vesper y su *Die Riese* a la RAF; los asesinados étnicos en las guerras de los Balcanes a Angell; *El compromiso* de Mario Pomilio o la experiencia de Rossana Rossanda del PCI; Claudín y Semprún para el PCE de la Transición. No son más que fragmentos que también contienen su propio momento de falsedad —sobre todo en personajes como Semprún—, pero es en ese fragmento, acta del fracaso, donde descansa la particularidad emancipadora.

7.5. Filosofía arqueológica de la historia.

La conjura de los muertos de Marx es otra. El uso que él manifiesta, manipulación de los fantasmas, y la opresión de la herencia de éste sobre el presente, tiene otra vida. Los muertos no son más que un espectro de la propia realidad, siempre presentes, pero nunca elocuentes. Si se les hace hablar, es una segunda naturaleza que da discurso universal a muertes particulares; si oprimen, es porque buscan constantemente una justicia que les fue negada en vida. El soldado desconocido no quiere un monumento, quiere seguir viviendo. Si a pesar de todo no vive, quiere que al menos ese monumento sea presencia perpetua de una justicia negada, que mantenga de forma constante la tensión de una

sociedad perfecta irrealizada e irrealizable. Los monumentos a la memoria son eso: sea del Holocausto o de las tapias de la Guerra civil española, los monumentos son la carencia ausente e inamovible de algo que la sociedad, en su camino presente, nunca va a completarse, nunca va a alcanzar la felicidad. Si la mercancía fosilizada era para Benjamin signo de historia petrificada, mítica, vaciada de historia —de movimiento—, ésta manifiesta su transitoriedad en las ruinas, la naturaleza en decadencia (Buck-Morss, 1995: 183). Benjamin rescata los objetos como ruinas, como fragmentos desgajados del continuo de la historia, restos desperdigados de la cultura y la sociedad que ha *avanzado* soltando aquello que considera lastre, o simplemente, se ha caído por el peso de los años. Esas vejeces se separan, se rechazan y se ocultan con vergüenza, pero al tomarlas como índices aislados de una época que para el presente nunca existió son más significativas para la totalidad que toda justificación *ad hoc* de la totalidad del rechazo de esos objetos: «En tanto que historia previa, los objetos son prototipos, ur-fenómenos que pueden ser reconocidos como precursores del presente, no importa cuan distantes o extraños parezcan» (Buck-Morss, 1995: 244). Ahí Benjamin, es donde encuentra el potencial utópico. Por esto también Adorno se dirige a la historia como contingente, a la discontinuidad y a lo particular, porque «sólo una filosofía en forma de fragmentos realizaría de verdad las mónadas que el idealismo diseñó ilusoriamente. Serían imágenes de la totalidad que como tal es irrepresentable, en lo particular» (1975: 36). Por eso es necesaria una filosofía *crítica* de la historia, cuyo objeto «consiste en sacar a la luz los impagos de la historia para poder cambiar las condiciones actuales de vida de acuerdo con criterios éticos» (Rohbeck, 2007: 70). Una filosofía que tome con distancia los supuestos que articulan la historia y tomar por norma la contingencia de lo humano en aras de la representación y acción de un presente no tiránico, no *predestinado*. Esto lo es lo hace la arqueología. Cuando Andrea Carandini escribe *Storie dalla terra (Historias de la tierra)*, ese plural tiene sentido, porque los restos arqueológicos no cuentan una sola historia, un único estado de cosas. Las configuraciones posibles de la interpretación crítica de restos arqueológicos no dependen sólo del análisis de datos y probabilidades,

sino del análisis de *posibilidades*. Especialmente acerca de posibilidades negadas por el desarrollo fáctico de la historia: se suelen relacionar las «venus» prehistóricas con imágenes fetichizadas de la mujer como símbolo de fertilidad, pero al incluir la perspectiva feminista a la interpretación, aparece la posibilidad de que en realidad fuera un autorretrato en piedra¹⁸. La mujer siempre ha sido desplazada del estudio de la historia relegadas al espacio de la casa a través de los más abundantes restos domésticos —la cerámica— frente al lugar del hombre como motor de la historia a través de la guerra (Moral de Eusebio, 2014). Los fragmentos y las ruinas cuentan otras historias. Con Marx el motor de la historia eran los oprimidos, y no los opresores. Ahora los oprimidos son diversos, diferentes, y resistentes ante el discurso represor de la totalidad. Las «venus» son sólo un ejemplo.

Una vez más, Benjamin es más elocuente que Adorno en la expresión de las ansias de justicia del particular. Todo está en *Tesis sobre la filosofía de la historia*. El texto al completo es un manifiesto a favor de la memoria y la justicia de los oprimidos, pero sobre todo de los olvidados. Las tesis son un punto de encuentro misterioso entre generaciones, manifiesta la presencia de los ausente. Para Benjamin el pasado tiene un índice secreto que remite a la redención. Este índice se encuentra en los particulares, en los momentos individuales donde la humanidad redimida aparece, pero no como realidad sino como posibilidad. Benjamin busca una universalidad no reaccionaria, una universalidad que no se imponga a todas las cosas y que, junto con su facticidad, despliegue también lo negado donde descansa el principio emancipatorio latente, esperando su momento de justicia. Aboga por una filosofía del trapero, una filosofía que rescate los restos que incluso son desechados por el lado progresista de la lucha de clases sin que estos puedan ser montados como memoria fáctica, formando «aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella» (Benjamin cit. Mate, 2006: 107). Una frase de Santayana mal atribuía a Platón que dice que sólo los

18 Cfr.: <https://es.gizmodo.com/y-si-las-venus-del-paleolitico-no-fueron-talladas-por-1828648520> [Última consulta: 03/03/2019]

muertos conocen el final de la guerra. En la medida en que los muertos son manipulados por los vivos, nunca descansan, y si además se pierde todo reconocimiento particular, su fantasma no descansa: «ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vences. Y ese enemigo no ha cesado de vencer» (Benjamin cit. Mate, 2006: 112). La tarea del filósofo es traer al presente constatemente los depojos desechados por la sociedad para intentar recuperar la chispa redentora que contienen. Es la tarea de la memoria, elemento que se ha convertido políticamente central porque es un peligro para el poder dominante. Se ve en España con los desaparecidos de la Guerra civil y el franquismo, se vio en Alemania con el Holocausto. Pero es una constante desde la segunda mitad del s.XX. El genocidio en Ruanda o Armenia, la segregación en los Estados Unidos, el GULAG en la URSS, la Guerra de las Malvinas en Argentina y Reino Unido, la dictadura en Chile,... La memoria es un elemento político central porque la memoria de la justicia negada en el pasado empuja al presente a resarcirse consigo mismo. Como dice Benjamin, el futuro nace de la memoria de los abuelos ofendidos, no del ideal de los nietos satisfechos. El objetivo de la memoria es cambiar el presente, que para Benjamin es lo mismo que cambiar la realidad, entendida como algo más que facticidad, como la unión entre facticidad —el darse *real* de los hechos históricos— con lo posible. El historiador reconstruye el pasado fáctico; la memoria construye su sentido, la universalidad consiste en salvar lo singularidad. Es aquí donde aparece su «ángel de la historia», ese ángel arrastrado por el huracán del progreso hacia delante mientras ve tras de sí la «catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies» (Benjamin cit. Mate, 2006: 155). El ángel que quiere pararse a despertar a los muertos y recomponerlos, pero el huracán no le deja. Esa, en todo caso, es la tarea del historiador, del filósofo, del crítico, para Benjamin. Ante la indefensión del ángel, así como de los olvidados de la historia, de las ruinas, hay que sacar la débil fuerza mesiánica que contienen, que Benjamin contempla como tarea crítica del materialismo histórico, «cepillar la historia a contrapelo». Y para ello hay que reconocer que «no hay un sólo documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y si el documento no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión de unas

manos a otras» (Benjamin cit. Mate, 2006: 129-130). Todo está presente en un radical *ahora* —no como el ángel, que siempre ve desde más allá, horrorizado en la distancia—, se agolpa, silenciado o no, en el presente, y la tarea del crítico es visibilizarlo, como una forma de «tirar del freno de emergencia» de la historia —que para Benjamin representa la revolución.

Reyes Mate recoge el testigo de Benjamin actualizando su pensamiento a todo aquello que, por su muerte, quedó fuera. La propia muerte de Benjamin es una injusticia histórica que es redimida en su filosofía a través de su recuerdo, pues murió como aquellos de los que hablaba, olvidado, ignorado, en mitad de la debacle mundial. Benjamin mismo como posibilidad es índice de la redención y la emancipación: «Los proyectos frustrados de los que quedaron aplastados por la historia están vivos en su fracaso como posibilidad o como exigencia de justicia [...] Quien se acerque a ellos no oirá el eco de su propia voz sino que se sentirá convocado como juez para que imparta justicia en una demanda de la que él no sabía nada» (Mate, 2006: 21). Para Mate, la visita turística a memoriales, tumbas y monumentos ya actúa como juicio sobre las muertes provocadas, y su «redención» está en no aceptar la injusticia como fatalidad, sino como fracaso, con privación de un derecho que se suma al gran libro de agravios de injusticias vigentes. No supone en ningún caso hacer un juicio sumario del pasado, donde no quedaría títere con cabeza, pero «al reconocer los derechos pendientes de las víctimas se prohíbe a sí mismo reproducir la lógica letal del pasado» (Mate, 2008: 73). El observador no es un juez omnisciente con capacidad para discriminar; sólo puede, en todo caso, dejar hablar a los muertos, no mirar con la propia mirada, sino con la del otro. Por eso Mate propone filosofar desde el margen y la memoria, un espacio y un tiempo diferente. «El mal del progreso es el olvido» (Mate, 2006: 52), y el pasado tiene autonomía, vida propia, que a cada tanto aparece, como el espectro del viejo topo, sorprendiendo al presente. El futuro se construye en el acto consciente del desconocimiento del pasado en su confianza en el progreso, y por eso el futuro está plagado de muertes. Como Benjamin, se inclina a tirar

del freno de emergencia, mirar al pasado y la memoria como modo de construir el porvenir, aunque sea a partir de fragmentos y pedazos de una situación que genera desechos. El progreso no se realiza a cambio de víctimas.

Adorno aparenta ser más insensible al sufrimiento real porque lo toma como objeto visto desde arriba, desde la filosofía. Pero esto no es insensibilidad sino distancia crítica. Lo mismo ocurre con el arte: importa que exista el arte y las obras concretas de arte pero no por el hecho de existir de forma determinada, sino por el momento expresivo y el proceso dialéctico que despliegan. Lo particular es fundamental en Adorno porque está en constante pugna contra la totalidad; el sufrimiento y la muerte son centrales porque son la manifestación radical de una injusticia total: «La única forma de que una conciencia social crítica conserve la libertad de pensar que las cosas podrán ser alguna vez de otro modo es que las cosas hayan podido ser de otro modo, que se rompa la pretensión de absolutez con que se presenta la totalidad» (Adorno, 1975: 321). Por ello se planta en la contingencia histórica como el único modo de, si no hacer justicia, sí hacer presente el sufrimiento. No habrá paz mientras haya injusticias pendientes, y Adorno, en su distancia crítica de la praxis revolucionaria, considera que la paz está todavía muy lejos, incluso que sea probable que nunca llegue. Por eso quiere mantener abierta, como Benjamin, el espacio de la memoria y del silencio de otros, de su sufrimiento, para que, al menos, esa otra historia posible donde sí hay justicia y donde sí hay emancipación empuje la acción humana en la dirección adecuada. Para eso tiene que estar siempre presente, hay que hacer presente, *visibles*, el dolor y el sufrimiento, como quisiera Benjamin, que empapan las calles de las ciudades, los cementerios, los edificios y las grandes obras de arte, las cunetas,... La verdad es histórica en tanto que el presente *es histórico*, porque no se puede escapar de él pero no es una totalidad uniforme que se presente clara y distinta a la conciencia, al mismo tiempo que la historia recibía su significado del presente, de la configuración de los estratos en el *ahora* (Buck-Morss, 1981: 107). La historia es historia de los objetos, historia interna que se despliega y es modificada en el presente, en esa

totalidad que es unidad concreta, que se despliega en el ahora, tanto en su forma de estar en el presente como en la forma en la que la intención subjetiva —mediada— los articula en el presente. El pensamiento que se encargue de ellos tiene que ser arqueológico, no sólo por la distancia crítica que merced de la distancia temporal tiene con los objetos que estudia, sino porque la realidad del presente tiene que ser vista como fragmentos desgajados de una totalidad imperfecta que mantiene sus glorias y esconde sus porquerías. El arqueólogo interpreta no sólo la disposición actual de los elementos, sino que, en correlación con diversas variables, con distintos escenarios, monta un esquema de posibilidades interpretativas, que hablan tanto del pasado posible como de la conciencia presente. Una filosofía arqueológica de la historia es una filosofía crítica del presente.

7.6. Progreso

En *Teoría de la injusticia*, Reyes Mate recoge el episodio del Quijote donde el autor busca una parte perdida del manuscrito del cual está transcribiendo la historia del hidalgo manchego (2011: 52-53). La búsqueda de ese manuscrito para completar su obra lleva al autor a *la Alcaná*, barrio de Toledo poblado por conversos marginados dedicados al tráfico de papeles prohibidos. Allí encuentra el documento que busca, escrito en árabe, que le tienen que traducir y donde se descubre la historia de su hidalgo bajo otro nombre, pretérito, de un caballero musulmán. Se descubre que Don Quijote es otro, anterior, más antiguo, que pertenece a la cultura subyacente, la arrasada y extirpada de Castilla, muy a pesar de los castellanos y cristianos viejos, que toman como símbolo de la cultura española al hidalgo. Lo que muestra Cervantes en esta defensa de la cultura perdida por la barbarie es que la identidad nacional está construída sobre capas olvidadas, la cultura como palimpsesto que reutiliza el material original para darle nueva forma, y de esta manera nunca se termina de perder realmente el soporte. Frente a la intención subjetiva de quienes quieren construir una cultura afirmativa sin soportes pasados (u obviándolos

interesadamente), la vida material de la cultura subsiste en sus concreciones, en sus elementos particulares. Es obvio que los procesos y las concreciones de la intención subjetiva también construyen historia, pero no necesariamente se consigue lo que ella pretendiera: la necesidad exigida por la intención subjetiva es enmendada por la vida particular de los objetos y las personas, que a través del trabajo son los que construyen la historia. A tenor de esto, es pertinente volver a la pregunta de Buck-Morss: ¿Por qué se escribe historia? Una respuesta irresponsable, en un giro idealista al materialismo histórico de Benjamin y Adorno, podría ser que los individuos no escriben historia, sino que esta se escribe sola en ese conflicto de oposición y contradicción de lo universal y lo particular, entre la totalidad que reprime y los objetos que se resisten. El historiador únicamente se encargaría de observar el decurso de los acontecimientos y levantar acta no sólo de los grandes proyectos sino también de la intrahistoria, la microhistoria, etc. Si se responde esto, se está obviando el fuerte contenido político que tiene la propuesta de Benjamin y Adorno: la memoria como elemento de justicia desde lo particular, desde los márgenes, desde lo olvidado por la totalidad. Por eso se hace necesaria otra pregunta, que añade Buck-Morss: «¿es acaso posible imaginar de nuevo la historia universal sin los marcos conceptuales excluyentes?» (2013: 156). La respuesta sería afirmativa, aunque tal vez poco satisfactoria para los proyectos políticos revolucionarios que tienden a la *Realpolitik*, porque es una respuesta que impide toda sistematización, toda aspiración a ser total y definitiva. Buck-Morss tiene su propia respuesta que va en la dirección de Benjamin, a través de la «porosidad» de los eventos históricos, su indeterminación, contingencia, su *ingobernabilidad*, hacia las «historias no históricas», dejadas de lado, como la Revolución haitiana (2013: 204). Por su parte, Adorno entra en pugna con las ideas de progreso e Ilustración para dar una respuesta.

La idea de «progreso» va de la mano de la Ilustración, pero será la cultura imperialista europea decimonónica la que dará más amplitud a aquella. El concepto de progreso iba originalmente dirigido a criticar la sociedad que los ilustrados consideraban obsoleta, y

que se dirigía, irremisiblemente y a pesar de la resistencia de las antiguas clases ancladas en el pasado, hacia el porvenir en la razón: «Cuando la nueva clase media, afirmaba, llegue a configurar el mundo de acuerdo con sus intereses, un brote nunca visto de fuerzas materiales e intelectuales hará del hombre el dueño de la naturaleza y dará inicio a la verdadera historia de la humanidad» (Marcuse, 1994: 222). Hegel destila el concepto de progreso al contrastar el carácter de cambio o alteración en la naturaleza y el Espíritu. Hegel sugiere que, frente a la naturaleza, en el Espíritu todo es transitorio, que todo sufre un cambio persistente. El progreso es entonces el constante conflicto del Espíritu consigo mismo, el trabajo por sacar algo nuevo frente a lo viejo agostado. François Guizot, en su obra de 1828 *Historia de la civilización europea* (1968), en sintonía con el naciente positivismo de la época —el *Curso de filosofía positiva* de Comte es de 1830—, define la «civilización» en función a la idea de «progreso». Para Guizot, la palabra «civilización» suscita la idea de desarrollo, «la idea de un pueblo que anda, no para cambiar de lugar, sino para cambiar de estado; de un pueblo cuya condición se ensancha y mejora» (1968: 26). El pueblo aparece como hecho, aferrado a un territorio, y toda mejora es por acumulación de desarrollo, no tanto cultural porque el pueblo siempre es el mismo, como tecnológica-material, con su «condición» mejorada. Guizot el progreso, aludiendo a su etimología, es «el perfeccionamiento de la vida civil, el desarrollo de la sociedad propiamente dicha, de las relaciones de los hombres entre sí» (1968: 26), con lo que tiene en cuenta no sólo los medios de perfeccionamiento sino también el bienestar de la sociedad en su conjunto. Sin embargo, la idea vulgar de progreso recae en la primera parte, en el fundamento de la civilización en tanto a una identidad establecida que progresa tecnológicamente, no cultural o espiritualmente. En este caso tan sólo se perfecciona. De esta forma se retuerce la idea de progreso hasta representarla en su expresión moderna-eurocentrista sin admitir otras formas de progreso, otras formas de desarrollo social o incluso técnico, porque en el s.XIX, a la par que la idea de progreso quien domina el mundo es Occidente, por lo que se da la potestad de erigirse a sí mismo como adalid del mundo, en la imposibilidad material de otros de hacerle frente.

Adorno, como otras veces, toma la determinación de resignificar el concepto de «progreso», que, en cierto sentido, recupera el espacio perdido por la definición de Guizot en favor de la técnica. El progreso manifiesta el mismo problema que la idea de historia universal: su referencia a una totalidad abstracta, a un destino manifiesto de la humanidad, se vuelve contra él. El progreso, indefinidamente, quiere ser destino en la historia universal, pero los particulares lo desmienten a cada tanto, porque ser universal para Adorno —para el materialismo histórico— requiere de una universalidad *concreta*, material en tanto que alcanza a todos los particulares. No existe algo que se pueda considerar progreso como tal, una manifestación material exacta del progreso, porque está manchada de su negativo en la relación con el mundo, y de hecho, para Adorno «si se pretendiese, por tanto, conservar pura, *more philosophico*, la idea de progreso, urdiría, acaso, fuera de la realidad del tiempo, carecería de todo contenido» (1973: 32). La idea de progreso tiene sentido precisamente en su negatividad: no hay progreso porque no hay una marcha unitaria y armoniosa de la humanidad, pero es precisamente esa idea de no excluir nada, de configurar la unidad y la armonía en torno a una totalidad no coactiva lo que mueve al progreso, y de esta forma «sólo donde desapareciese ese principio, limitante, de totalidad, o aun el mero mandato de asemejarse a ella, habría humanidad y no su espejismo» (Adorno, 1973: 30). El progreso como *Fata Morgana* de aquel progreso que aún no ha comenzado. Un espejismo que es capaz de ahogarse en sus propias representaciones, como cuando la decadencia hace creer a los individuos el agotamiento de la idea cuando no es más que una toma de conciencia del tiempo sobre sus contradicciones. Por eso para Adorno, ampliando el concepto, progreso significa «salirse del hechizo —también el del progreso, él mismo naturaleza— en tanto la humanidad se percata de su propia ‘naturalidad’ y pone fin a la dominación que ejerce sobre la naturaleza y a través del cual se prolonga en esta. En ese sentido está permitido decir que el progreso acontece allí donde termina» (1973: 35). Ya conectado y desconectado de la idea de totalidad e historia universal, ya conectado y desconectado de la idea de historia

natural: al mostrarse el progreso como mito y desmitificarse al romper el hechizo, que es la ideología, la forma mítica de apariencia social, se desvela la tendencia hacia el dominio de la naturaleza y este mismo desvelamiento para Adorno ya encamina el progreso más allá. El progreso se articula dialécticamente a través de la razón, porque necesita del dominio de la naturaleza para abrirse a la reconciliación con ella: al reconocer su falsedad en su limitación material se emancipa del demonio de la identidad. Bajo el progreso se reúne el conflicto de lo universal con lo particular, de la naturaleza contra la sociedad, por esto Adorno considera que

una teoría del progreso debe absorber cuanto de válido contienen las invectivas contra la fe en el progreso, como antídoto contra la mitología de que padece. Pero, desde una teoría del progreso recobrada, la objeción definitiva sería esta: tal teoría aparece como superficial solo en la medida en que se la ataque desde el campo de la ideología. (1973: 39)

Hasta ahora todo se inclina hacia la reconciliación —«redención» en Benjamin— de lo particular en lo universal, y viceversa: en definitiva, evitar el sufrimiento y hacer justicia por el ya provocado. El progreso no es una categoría definitiva, se resiste a esto, y encierra la posibilidad de una humanidad plena reconciliada. Por todo esto es importante la Ilustración, con sus contradicciones y la constante amenaza de la razón instrumental. La Ilustración se cree progreso, se cree avance ilimitado sobre todas las cosas. Por eso la Ilustración es totalitaria: «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» (Adorno & Horkheimer, 1994: 62). Tiene como objetivo liberar al ser humano del miedo, pero ejerce su liberación a través del dominio, del dominio de la naturaleza en principio —en una forma perversa de salir del reino de la necesidad—, pero el dominio progresivo lleva a querer liberar al ser humano del miedo a sí mismo, naturalizándolo, y reprimiéndolo a su vez. Para Adorno y Horkheimer en «El concepto de Ilustración», ésta no es más que una sofisticación de los mitos, que la Ilustración es producto de los mitos o que ya está presupuesta en ellos, simplemente modifica las herramientas de representación y explicación. El mito explica desde la distancia de la humanidad

naturalizada en un sentido de dependencia, de necesidad; la técnica y la razón han permitido humanizar la naturaleza, de modo que ésta ya no controla al ser humano, sino que es el ser humano quien ejerce su dominio con artificios matemático-científicos: «La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos» (Adorno & Horkheimer, 1994: 64). Esta es la contraparte: la contradicción fundamental de la Ilustración es que al querer liberar a la humanidad a través de la dominación, cae en un estado global de dominación de sí misma. La razón, en lugar de liberar, sojuzga; al reducir todo a unidad razonable, ordenable, y, por lo tanto, manejable, asequible al ser humano, constriñe las posibilidades del objeto, porque todo es susceptible de ser reducido. Lo que no alcanza a comprender es que su compulsión matemática nunca se verá satisfecha, siempre será limitada e incapaz de ordenarlo todo, y en esa incapacidad es donde los particulares incansablemente resisten. Por eso, en este punto, más allá del fatalismo sobre la razón de Adorno y Horkheimer —un fatalismo en medio del Holocausto, conviene recordar—, es bueno volver a «¿Qué es Ilustración?» de Kant: «*Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo*» (2013: 87, cva. org.). En esta afirmación está contenida la instrumentalización de la razón para el dominio, pero también una liberación mayor, que Kant fija en el papel de la revolución. Para Kant ya ha habido una liberación de la naturaleza, y ahora toca liberarse de la tutela de otros humanos. La minoría de edad aparece como naturaleza de la historia. La cuestión está en que lograr pasar de la heteronomía a la autonomía individual, también es posible —no sólo posible, sino consecuencia necesaria— el paso de la heteronomía en la historia a su autonomía. Es decir, el paso de una historia contada universalmente a una historia que se cuente y se desarrolle a partir de sus momentos particulares. Pero esto es algo que depende de los particulares y no de la Ilustración como dictadura de la razón liberadora sobre la necesidad, como que «mediante una revolución acaso se logre derrocar un despotismo personal y la opresión generada por la codicia o la ambición, pero nunca logrará establecer una auténtica reforma del modo de pensar» (Kant, 2013: 89). Esto

último depende de la autonomía de los individuos, de los objetos particulares, porque forzar la reforma del pensar es hipotecar las configuraciones posibles de la generación venidera y de su propia revolución. Sería un crimen en el destino humano que es progresar para Kant.

La revolución de Kant, como el progreso de Adorno, es la materialización de una praxis objetiva inasible, o al menos imperceptible en la medida en que el ser humano se encuentra hundido —tal vez incluso ahogado— en un constante *ahora* preñado de momentos particulares que pugnan por significarse, unos por imponer su dominio subjetivo, otros por ansias de justicia nunca impartida. Es el «acontecimiento» de otros pensadores, el momento significativo que ocurre sin esperarlo, pero que ocurre, y lo cambia todo, y que constantemente se está escapando de las manos, pues tiene su propia vida, y no se deja domesticar. En otro texto, titulado «Acerca de la ilustración y la revolución», Kant se pregunta por la posibilidad de una historia *a priori*, por la posibilidad de *predecir* las revoluciones, por encapsular esa aptitud humana que causa el progreso (Lenin, experto revolucionario, no lo supo nunca, hasta que se dio de bruces con una). Se pregunta esto porque ve en las revoluciones —en LA revolución, la francesa— algo demasiado importante, que está demasiado ligado a los intereses de la humanidad y tiene una influencia demasiado extendida sobre todas las partes del mundo. Es algo que, por su configuración, ha cambiado completamente la forma de hacer política, la forma de pensar, la forma incluso de estar en el mundo para la humanidad. Porque, por primera vez, la acción humana ha querido ser radicalmente universal, abarcar todo y a todos en todas partes; ya es un evento ineludible en la historia humana. La historia va hacia adelante, y la revolución ha sido demasiado conmocionante, inesperada, y brillante en su alcance. Esto es lo que hace preguntarse a Kant por la historia *a priori*: la revolución ha sido un evento totalmente divergente en la continuidad que suponía la historia como universal; algo que no se puede concebir como planeado, como un complot colectivo, sino como la explosión de un momento singular contra un estado de dominio inaguantable,

asfixiante. La continuidad habría previsto o un relajamiento o una mayor coacción que calmara las aguas; la historia explotó. El marxismo toma esta enseñanza para, al modo en que Bacon la concibe como operativa, mirar a la historia como esa pugna constante del particular oprimido que busca su momento: «El objetivo de una pedagogía materialista es proporcionar esta experiencia política, infundiendo en la clase revolucionaria de fuerza para ‘sacudir’ estos tesoros de la cultura que ‘se amontonan en las espaldas de la humanidad’ y así ‘poder asirlas con las manos’» (Buck-Morss, 1995: 317). El revolucionario es una partera en todo caso, alguien que observa el progreso pequeño, a los particulares en su forcejeo y les ayuda. Porque ya no depende un individuo o grupo de individuos orientadores que buscan cambiar todo para que nada cambie, justificarse en el mantenimiento del dominio, sino de la *revolución*, la praxis objetiva que se dirige a la emancipación, a la justicia universal, la reconciliación. Es pasar de la prehistoria a la historia; del espejismo, el hechizo, a la humanidad; de la enmienda a la armonía: «Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí la frase desbordaba el contenido; aquí, el contenido desbordaba la frase» (Marx, 1968: 15).

8. Modelos

No hay libertad mientras todo tenga un precio.

*O la humanidad renuncia al ojo por ojo de la violencia,
o la praxis política presuntamente radical renueva el viejo horror.*

Del mundo, tal como es, nadie puede aterrarse suficientemente.

Adorno

Cada tópico que el pensamiento de Adorno toca se convierte en una mónada plena de contradicciones. Los elementos favorecedores a la tiranía y el dominio totalizador del conocimiento se revuelven contra su destino y se transforman en su opuesto. El discurso actúa afirmativamente *a su pesar*, a pesar de sus fisuras interiores, pues en su despliegue actúa más como negación del concepto. De este modo se ve obligado a transformarse constantemente en naturaleza perpetua para salvar el hechizo social. El pensamiento de Adorno se basa en este movimiento constante entre polos, no con un objetivo anarquista de destruir el sistema, sino con la intención de, como en una terapia, hacerle hablar para sacar a la luz todos los terrores reprimidos y que las contradicciones, en su reconciliación interna, simplemente se diluyan. Sin embargo, Adorno también reconoce que esta es una tarea sin fin.

8.1. Pensar contra el pensar.

Después de leer a Adorno, de interiorizar no sólo el contenido de su pensamiento sino especialmente la forma que toma éste, uno tiende a pensar dialécticamente desde la

falsedad intrínseca de todo argumento. Toda afirmación indudable es siempre sospechosa de falsedad, en tanto que excluye *algo* y ejerce un dominio. Probablemente sea un mal vicio, y Adorno lo demostró en su posición ambigua con los estudiantes. Tal vez debiera ser modulada con alguna forma de «centralismo democrático» del pensamiento: no cerrar nunca la discusión *siempre y cuando* toda se encamine en la misma dirección emancipatoria. Esto último es ya una enmienda direccional a Adorno. La libertad del pensamiento se fundamenta en su reconocimiento de falta de libertad, y pensar que se puede ir a un lugar obviando los condicionamientos materiales es creerse libre. Sin embargo el pensamiento que se sabe esclavo no termina nunca de romper las cadenas, o simplemente no es capaz. Para Adorno esto es suficiente desde el momento en que la dialéctica reconoce en las cosas algo más que la afirmación indudable, que los objetos son más que su concepto, esa lucha del particular contra el universal, que ya contradice al idealismo más ramplón que quisiera hacerse y ser todo (y el problema con la praxis es otro). *Pensar quiere decir identificar*, e identificar tiende a olvidar, por eso la contradicción es índice de esta falsedad. El pensamiento se mueve dialécticamente sobre esta antinomia: al identificar, el pensamiento se contradice. Ese es el foco de Adorno, su forma de avanzar libremente bajo el yugo del conocimiento desde el momento en que, como filósofo, tiene que argumentar y estructurar un discurso consistente, que *diga algo*, aunque ese algo no se pueda o tenga que validar automáticamente en la realidad. Esa es la contradicción, «lo no idéntico bajo el aspecto de la identidad; la primacía del principio de contradicción dentro de la dialéctica mide lo heterogéneo por la idea de identidad. Cuando lo distinto choca contra su límite, se supera. Dialéctica es la conciencia consecuente de la diferencia» (Adorno, 1975: 13). La dialéctica es la apertura de la conciencia a la ruptura, a la imperfección, al todo por acabar —perpetuo *work in progress*—, lo que mucho antes de *Dialéctica negativa* llamó «lógica de la desintegración» (Buck-Morss, 1981: 140). El resultado final de la desintegración no sería la destrucción del sentido, de todo sentido conceptual, identificatorio del pensar que quiere ser independiente de todo lo que piensa, sino, como entre muertos y vivos en la historia, la

reconciliación: el fin de la coacción a los particulares en una convivencia que reconoce las mediaciones de lo distinto donde la dialéctica ya no pueda desintegrar nada.

En *Dialéctica negativa* gran parte del problema lo centra en el concepto, la herramienta del pensamiento. La filosofía se ha encargado tradicionalmente de la naturaleza del conocimiento, pero no ha sido común que observara si esta naturaleza estaba condicionada y cómo su propia forma condiciona el pensamiento. El problema se centra, como ya se venía desarrollando desde el *Trauerspiel* de Benjamin, en el concepto como herramienta ejecutora de la tiranía del conocimiento, como unidad indistinguible donde los particulares se convierten en algo que no son. Esto es para Adorno lo «urgente» del concepto, «aquello a lo que no llega, lo que el mecanismo de su abstracción elimina, lo que no es de antemano un caso del concepto» (1975: 16). Se relaciona con la «verdadera inducción» que quiso desarrollar Benjamin (y en parte desarrolló): la comunicación de los particulares por los particulares. Pero Adorno ve el mismo límite que en la libertad del pensamiento: no se puede pensar sin el concepto. En todo caso confía que el concepto puede superar al concepto, tarea que Adorno asigna a la filosofía, tarea consistente en reconocer que el concepto *no lo es todo*, que es una herramienta: «La mediación conceptual se ve desde su interior como la esfera más importante sin la que es imposible conocer; pero esa apariencia no debe ser confundida con su verdad» (1975: 20). Como el fetichismo de la mercancía, que sustituye las «relaciones reales», el concepto no tiene valor en sí mismo, sino como instrumento de cambio: no es oro, es papel moneda. Incluso es dudosa la existencia de un valor intrínseco entendido como patrón oro aplicado al conocimiento, pero pervive precisamente porque es tratado como mercancía. Así como la crítica ideológica se encarga de desmitologizar el fetichismo de la mercancía señalando el dinero como nada más que *cobre*, la filosofía desmitologiza el concepto y «asegura de lo que no es conceptual en el concepto» (Adorno, 1975: 20). También el concepto se encuentra enredado en la pugna entre la identidad y lo no-idéntico, la totalidad y los particulares. Este es el principal problema al querer estructurar el pensamiento de

Adorno, y es que el sistema se encuentra siempre en entredicho. *Decir* es ya mentir, y por lo tanto oprimir, aunque en la enunciación se esconda un núcleo de verdad. Por eso el pensar puede —y debe— pensar contra sí mismo: al decir y contradecir no renuncia a la identificación sin la cual no se puede pensar, porque el concepto actúa; pero en ese proceso se descubre la diferencia. Desde el momento en que el concepto es una mediación del dato, que no se da nunca como inmediato, el concepto se articula como punto de partida hacia el dato y de vuelta. En su invariabilidad, en su estabilidad, al crear orden entre lo diverso, independiza su forma de los contenidos, lo cual indica la fluidez de los contenidos que reduce en su interior, de lo diferente ahogado.

La dialéctica es la encargada de dar forma a esta contradicción inmanente del concepto, el «intento de escapar de la disyuntiva binaria» (Adorno, 2003b: 49). Para Adorno la dialéctica «como procedimiento significa pensar en contradicciones a causa de la contradicción experimentada en la cosa y en contra de ella. Siendo contradicción en la realidad, es también contradicción a la realidad» (1975: 148). La dialéctica no es estrictamente método porque esto implicaría que existen «normas dialécticas», cuando realmente la dialéctica es el simple movimiento de la contradicción, carente de identidad y de interpretación unívoca; tampoco sería algo «real», porque esa contradictoriedad es una categoría reflexiva, dependiente del pensamiento, y no una percepción sensible como dato. Lo fundamental es la oposición entre el dato como objeto particular y el concepto. La dialéctica es la forma del pensar contra el pensar, que se realiza a través de la negación, la única forma de inmediatez que acepta, que se da como componente propio: «La contraposición del pensamiento con lo que le es heterogéneo se reproduce como contradicción inmanente del pensamiento mismo» (Adorno, 1975: 149). Lo diferente no es obtenido como algo positivo, como una negación afirmativa. Por esto Adorno se apoya en el sufrimiento, que para él es objetividad, en tanto que el sufrimiento es ese momento de verdad del falso decir del concepto: como los lotófagos, Adorno ve la felicidad como una forma de olvido; el placer individual es egoísta, no quiere ser molestado, mientras que el

sufrimiento es el grito constante de quien quiere ser acallado (1975: 26). La aspiración teórica de la búsqueda del placer y la huida del displacer es una forma de tiranía sobre el sufrimiento real, que se oculta, avergüenza. Ese corazón acusador del sufrimiento es para Adorno el motor del pensamiento dialéctico, la mediación radical entre lo universal y lo particular como doliente, la figura de lo físico, de lo concreto, de lo no abstrato. La felicidad también es objetiva, pero sólo cuando se relaciona de la misma forma con la satisfacción sensible. La mera existencia del dolor, del sufrimiento, desmiente, invalida, falsifica toda filosofía de la identidad, todo intento de engañar al particular sobre la inexistencia del dolor, y es lo que combate la dialéctica: «La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar. *Padecer es algo perecedero*. Es el punto en que convergen lo específicamente materialista y lo crítico, la praxis que cambia la sociedad» (Adorno, 1975: 203-204, cva. org.).

8.2. Configuraciones materialistas.

La libertad del pensamiento se encuentra en el momento de la contradicción, cuando piensa contra sí mismo, pero si todo es susceptible de falsedad en el decir, a pesar del intento de la filosofía de decir lo indecible, lo olvidado por el concepto, parece dudoso, o al menos muy complicado, decir algo relevante, algo con sentido, al menos con la seguridad que pide Adorno al decir filosófico. La filosofía es la voz de los sin voz; su libertad la capacidad de ayudar al lenguaje a expresar su falta de libertad: la dificultad no está en esto, no está en la forma de la defensa, sino en que esta forma realmente haga justicia a los silencios del particular. La exposición filosófica debe hacerse con rigor y solidez, a pesar de su limitación —reconociéndolo—, si no es mal pensamiento. Centralismo democrático del pensamiento dialéctico: asumir el fracaso de todo decir posible y seguir diciendo porque es de justicia: «la fuerza que libera en el conocimiento el movimiento dialéctico es lo que protesta contra el sistema» (Adorno, 1975: 39). Existe un riesgo. El peligro de que aquello que dice la filosofía se muestre como falso es constante.

Es un riesgo que hay que asumir porque la filosofía no se articula *como verdad*: la filosofía a partir de lo concreto, no sobre lo concreto, por eso Adorno cree que aunque la filosofía pierda la verdad, la verdad sigue ahí en los objetos, y aquí nace el esfuerzo incansable de, a pesar del fracaso, de ejercer a través del concepto involuntariamente dominación, o de la simple inconveniencia de los argumentos, la necesidad de seguir hablando de la filosofía. Esta tensión interna de la filosofía es su fuerza: «El pensamiento es capaz de darse cuenta críticamente de la coacción a que inmanentemente está sometido; su mismo yugo es el elemento en que se realiza su liberación» (Adorno, 1975: 53-54). Pero esto sólo será posible al reconocer ese *algo* que sobrevuela constantemente la reflexión adorniana, como «la abstracción extrema de la realidad diferente del pensamiento» (Adorno, 1975: 139). Es un tópico que en realidad roza, según se prefiera, lo místico o lo idealista, pero en Adorno se hace fuerte la idea de que «la verdad está ahí fuera», esperando ser expresada, esperando el oído atento que se atreva a formular más o menos acertadamente aquello que está latente en el mundo pero no tiene medio de expresión. La «Regla de oro» siempre es la misma en el tiempo axial de la moralidad humana, pero cada vez toma una forma diferente, con perversiones diferentes, es decir, con falsedades que son inevitables para la expresión. Para Adorno desde la dialéctica la verdad que está ahí fuera tiene que ser tomada de otra manera, desde el materialismo que sea capaz de no ahogar el particular en la expresión y que mantenga el concreto en su diferencia, siempre disponible y siempre tenso y crítico con la expresión. Disponible para que el objeto, mudo, llame la atención de la filosofía y ésta sea capaz de acertar a intuir la falsedad de su expresión y vuelva a empezar.

Por eso Adorno piensa en modelos, no en sistema. «Modelo» remite a la idea de «montaje» en Benjamin, a las configuraciones de los objetos dependiendo de sus reclamaciones concreta. Ahí es donde radica el rigor del pensar contra el pensar: «El modelo se refiere a lo específico y a más aún, sin volatilizarlo en su concepto genérico más universal. Pensar filosóficamente significa pensar en modelos; la dialéctica negativa

es un conjunto de análisis de modelos» (Adorno, 1975: 36). El modelo es una configuración materialista que da forma a lo concreto sin subsumirlo en un concepto general: el concepto tiene la caducidad del modelo, mientras que lo concreto permanece en la medida que siga existiendo. La caducidad del modelo no responde a una norma, responde a la realidad, a su capacidad de dar respuestas a las exigencias de justicia del mundo. Por eso la filosofía está abierta siempre al fracaso, porque la realidad tiende a ir más rápido que el pensamiento —y de ahí la tendencia humana a fijar la realidad bajo el universal, porque morir en la incertidumbre es demasiado pesado: si hay que morir, al menos que sea bajo un sentido, aunque este sea falso. La mitología se deshace en el modelo porque no busca ser naturaleza; el hechizo no tiene fuerza porque no se puede domar una magia que no atiende a reglas de dominio de las fuerzas. La idea de las configuraciones de modelos que propone Adorno es una forma de resistencia a este dominio. Benjamin propone la idea de «campo de fuerza», en relación a la historia, pasado y presente, como un campo de energías en conflicto, donde un polo a veces domina, o es relevante y significativo frente a otro, que se ve superado, pero que en otro momento dado puede volver las tornas; Adorno la usa «para sugerir una yuxtaposición no totalizadora de elementos cambiantes, un interjuego dinámico de atracciones y aversiones, que no tienen un principio generador primario, ni un denominador común, ni una esencia inherente» (Jay, 2003: 14). Para Adorno las únicas ideas verdaderas son las que trascienden su propia tesis, y el montaje en campos de fuerza propicia que las ideas en tensión se modifiquen mutuamente mostrando más allá de lo obvio. La compresión del carbón genera diamantes; la destrucción de cristal arena de playa.

Otra configuración propuesta es la de las «constelaciones». Benjamin pone en sintonía la relación entre las estrellas y las constelaciones con la relación entre las ideas y los objetos: Las constelaciones son agrupaciones arbitrarias de estrellas con diferentes formas a razón de su semejanza, proximidad, o cualquier justificación por parte del observador. Las ideas actúan de la misma forma con los objetos, de modo que ni los objetos presuponen la

existencia de las ideas ni las ideas condicionan el sentido de los objetos, pero configuran una forma de entender la realidad, de poner en relación sus elementos: «las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados» (Benjamin, 2012: 14). Las constelaciones de Benjamin en origen no son marxistas. Tienen un primer momento materialista que es aprovechado, como dice Buck-Morss, por Adorno el mismo lenguaje del *Trauerspiel* para su conferencia «la actualidad de la filosofía», transformando el significado místico de las palabras a materialista (Buck-Morss, 1981: 201). De aquí a *Dialéctica negativa* las constelaciones no se verán demasiado modificadas. La idea en Adorno es fruto de la tensión entre identidad y no identidad, entre lo que el objeto quisiera ser y lo que realmente es, allí donde el concepto quiere llegar y no llega. En ese intersticio es donde se encuentra la idea, pero también el momento negado del concepto, que, a diferencia de Benjamin, precisamente por su componente negativa también es susceptible de ser articulado en forma de constelación, porque esta «destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio» (Adorno, 1975: 165). La incapacidad del concepto también es una molestia para el concepto, una particularidad que debe ser mostrada porque se encaja en el límite del dominio del conocimiento. Así la constelación es capaz de mostrar todo, lo explícito totalitario y lo negado. Así es como se presenta la historia, en sus capas y mediaciones, y eso es lo que muestra el arte en su conflicto interno.

Percibir la constelación en que se halla la cosa es lo mismo que descifrarla como la constelación que lleva en si en cuanto producto del devenir. A su vez la separación radical entre interior y exterior se halla condicionada históricamente. El único saber capaz de liberar la historia encerrada en el objeto es el que tiene en cuenta el puesto histórico de éste en su relación con otros, el que actualiza y concentra algo ya sabido transformándolo. Conocer el objeto con su constelación es saber el proceso que ha acumulado. (Adorno, 1975: 166)

Los modelos resultantes como constelaciones o campos de fuerza son modelos históricos. Hacen patente las mediaciones y con ellas liberan a los objetos de las constricciones de un concepto que tiende al mito, al hechizo ideológico. Pero este mostrar se constituye como verdad propia, explicativa, de los objetos, sino como interpretación arqueológica, montaje posible de la verdad de los objetos que presenta sus momentos negados por la realidad fáctica, por un presente opresivo. Para Benjamin, como dice en la Tesis XVII, estos modelos —en este caso se refiere exclusivamente a las constelaciones— provocan una suspensión del tiempo histórico: «cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca aquél en ésta una sacudida en virtud de la cual la constelación cristaliza en mónada». En esta mónada, sacudida para el pensamiento, es donde se reconoce «una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido» (Benjamin cit. Mate, 2006: 261).

8.3. Crítica ideológica III. Situaciones para/de la praxis.

El problema para Adorno siempre ha sido la «aplicabilidad» de su pensamiento. Realmente no era tal problema para él: como con los estudiantes, no concebía como criterio de aplicabilidad satisfactorio para la teoría. Es un problema que le adjudicaron, y sobre el cual reflexionó hacia el final de su vida en relación a la posibilidad de emancipación de la sociedad. Ya de entrada la afirmación de Adorno de que no hay sujeto universal resulta problemática para la lucha de clases, centro del marxismo del que, muy a su pesar, formaba parte. A pesar de todo, a pesar del materialismo dialéctico, Adorno nunca fue un «marxista revolucionario» (Buck-Morss, 1981: 70). Consideraba necesaria una revolución, pero su filosofía nunca incluyó un programa revolucionario dentro del ámbito —malcomprendido, según él— de la *praxis*. Ésta se identifica tradicionalmente, y especialmente tras su divorcio de «otras praxis» con la Modernidad, con la política, o lo que es lo mismo, con la intención subjetiva. Adorno confiaba la praxis a los objetos, en los cuales también se incluye al sujeto, pero no a través de la intención sino de la praxis

objetiva. A ésta sólo tiene acceso el pensamiento, la teoría, no la praxis vulgar. Por eso para Adorno es central la idea de «no participar» [*Nicht-mitmachen*] (Buck-Morss, 1981: 365). Para mantener la posibilidad de la revolución, el pensamiento nunca puede reconocer una situación revolucionaria; para que la utopía sea posible no se puede trabajar hacia ella. El problema se centra en la idea de un sujeto centralizador y director de la situación: por muy emancipadora que sea la praxis, la existencia del sujeto ya supone una tiranía porque el sujeto *quiere, intenciona, hace*, con lo cual usa, manipula los objetos por encima de su individualidad. Por eso Adorno quiere añadir que esa intención subjetiva es un objeto más, indistinguible del resto de objetos cualitativamente: «Lo que media los hechos no es tanto el mecanismo subjetivo que los performa y concibe, como la objetividad heterónoma al sujeto tras lo que esta puede experimentar» (1975: 173). Praxis objetiva: cambiar el molde de lo subjetivo objetivado a la propia objetividad de los objetos, que es mediación para el sujeto: «Lo único posible es la negación concreta de los componente singulares, por medio de los cuales sujeto y objeto se oponen absolutamente a la vez que se identifican» (Adorno, 1975: 177) Lo decisivo es la negación determinada del sujeto, así como del resto de objetos que pretenden alzarse como constitutivos y constituyentes del momento, la situación, o el proceso histórico, una dialéctica que sea capaz de leer precisamente el proceso como proceso y no como mito, porque ni objeto ni sujeto son nunca absolutamente ellos, pero tampoco partes de un todo significativo completo y perfecto (Adorno & Horkheimer, 1994: 78).

El sujeto queda excluido en su subjetividad de la praxis, pero eso sigue manteniendo el problema de *cómo se lleva a cabo* la praxis: se cae en la astucia de la razón si la praxis se hace sola, al mismo tiempo que para Adorno la teoría, la filosofía, ya es praxis en proceso independientemente de la política de la situación del momento que busque emancipación o reacción. Es una versión truculenta de la décimo primera tesis sobre Feuerbach: la filosofía, por el hecho de pensar, ya está cambiando el mundo. «Cómo» es una cuestión ulterior que le está vedada, porque no es una administradora del mundo, sólo *una*

conciencia crítica. El fin está claro, de hecho ya ha sido enunciado pero nunca realizado: la humanidad como fin en sí misma, el fin de la explotación, el fin de la coacción universal, la realización de la libertad (Adorno, 1975: 150). Pero la praxis en tanto que intención subjetiva —en tanto que política, simplificando— mantiene un componente represivo que combina una versión ingenua de la libertad para una humanidad que no contempla, ausente (Adorno, 1975: 214). Una versión ingenua que, por otro lado, es la versión pública de la libertad, la generada por el pensamiento burgués y que se ha tomado como natural cuando desde el origen no ha sido más que la herramienta de la clase social dominante para dominar desde la tolerancia (Marcuse). Esta no es más que una piedra que le lleva a Adorno a afirmar la falsedad propia de toda praxis en este contexto concreto. Una libertad afirmativa, incluso en el caso de que camine del lado de una praxis emancipadora, va a tener un componente represivo. Para Adorno sólo hay una forma de entender la libertad: «en negaciones concretas, a partir de la figura concreta de lo que se opone» (1975: 230). Por eso se refugia en la teoría, porque su capacidad de autocrítica y consciencia de limitación material en mitad del campo de mediaciones históricas le permiten ejercer resistencias concretas: «El único modelo que hay de libertad es la intervención de la conciencia en la constitución total de la sociedad y, a través de éste, en la estructura individual» (Adorno, 1975: 263-264).

Su conflicto con los estudiantes no es otra cosa que una situación más de tensión entre lo que Adorno entiende como intención subjetiva y praxis objetiva, o, lo que es lo mismo, una situación más en el cómputo total de la objetividad emancipadora. En uno de sus últimos trabajos completos, «Notas marginales sobre teoría y praxis», se enfrenta con mención específica al activismo estudiantil a este problema. Mientras que éstos llaman a Adorno fascista de izquierdas y le incriminan como reaccionario por su postura indecisa ante lo que concebían como un momento revolucionario, Adorno llama a la praxis de los estudiantes —y por extensión a la praxis en general— «pseudoactividad» (Adorno, 1973: 170): actividad que sustituye los fines por los medios por que es esclava de la situación

técnica concreta del momento y se aleja de toda reflexión. Su praxis es ilusión de praxis emancipatoria, porque no actúan a través de su propia reflexión, sino que se dejan llevar por las condiciones impuestas por otros: «Los que no cesan de gritar: ‘Demasiado abstracto’, se empeñan en un concretismo, en una inmediatez no justificados por los medios teóricos de que se dispone. Ello beneficia a la praxis ilusoria» (Adorno, 1973: 175). Ilusión que es hechizo, transmutación en mito: cualquier referencia a la realidad particular que es mediada por una praxis ideológica que se siente justificada por sus fines a ahogar los medios. Adorno concibe el origen de la praxis dominadora en la Modernidad, con el ansia ordenadora del conocimiento que al encuadrar los objetos científicamente en un *siempre igual*, hace de la praxis fórmula, pragmatismo, en lugar de hacer desde y sobre lo mutable. Fue un momento de crisis para la praxis, porque al dividir el conocimiento en compartimentos medibles, estables en cuanto a forma y contenido, el *hacer* se quedó sin espacio, la praxis dejó de saber qué hacer. El concepto para la praxis se vacía y sólo mide en sus propios términos porque en un momento dado deja de saber pensar. Sólo queda ella misma sin acompañamiento de la teoría, que se vuelve ciencia, se vuelve autónoma, y deja de querer saber nada del mundo de los humanos. Como afrenta para la praxis, esta también empieza a concebirse a sí misma como autónoma de la teoría, y se consuma el divorcio: «La incapacidad para la praxis fue, primariamente, la conciencia de la falta de un orden normativo, debilidad ya originaria; de ahí derivan la vacilación, hermanada con la razón entendida como contemplación, y la inhibición de la praxis» (Adorno, 1973: 162). La praxis —al menos su versión perversa— nace del trabajo pero sólo cuando no se dedica a la reproducción de la vida sino a la reproducción de las condiciones de vida (tradicción, ideología). Encuentra su propia autonomía en una ilusión.

Adorno se queja de que le traten como traidor por no pasar a la acción práctica directa en favor del socialismo, como los activistas presuponen inscrito en su teoría —no del todo equivocados. No soporta el imperio de la praxis. Lo llama el dominio por la inmanencia del sistema, y para escapar de ello, para no acabar bajo el dominio de la praxis que es

dominio ideológico, la teoría tiene que moverse al contrario del pragmatismo, de la aplicabilidad. De ahí el viraje sobre Marx: «Pensar es un hacer, teoría una forma de praxis; únicamente la ideología de la pureza del pensamiento engaña sobre este punto» (Adorno, 1973: 161). A pesar de que está igualmente condicionada por la realidad, que no es libre aunque se pretenda así, su autoconsciencia y autorreflexión la hacen «paladín de la libertad». Adorno puede resultar ingenuo al concebir que el hecho mismo de pensar ya es un acto de rebeldía frente a la dominación de la totalidad. De hecho dice que «el que piensa opone resistencia; más cómodo es seguir la corriente, por mucho que quien lo hace se declare contra la corriente» (Adorno, 1973: 164). Lo dudoso de esta afirmación es que todo lo genuinamente contra corriente sea una forma de resistencia, lo que puede devenir en la idea de resistencia como un significante vacío. El «eurasismo» de Dugin no es más que una versión modernizada de nacionalsocialismo que a su vez es una extensión del capitalismo radicalizado; un monarquista reaccionario, anacrónico, tal vez representaría una alternativa *real* a la dinámica capitalista. La intención de todos en mayor o menor medida, del anarquista al libertario, es empujar lo que cae. Seguir la corriente a veces es una forma mayor de resistencia. De ahí la discrepancia de Marcuse con los estudiantes alemanes: lo que molesta al Estado represivo no es la violencia, sino la alegría. Aunque esto puede llevar a otras formas distópicas de dominio. Como tantas cosas, a Adorno no le interesa tanto definir el contenido de la resistencia como su forma, que en su dinámica particular se centra en señalar el momento de acierto: toda reflexión es falsa en tanto que condicionada, pero en ella siempre hay momentos de verdad que son los que producen el verdadero impulso práctico. Es un más allá de la reflexión adecuada a la praxis, donde la situación no se agota en su reflexión concreta, sino que «reflexionando sobre ella, el análisis pone de relieve momentos que pueden conducir más allá de los estreñimientos de la situación» (Adorno, 1973: 165). Esto es algo que escapa tanto de la teoría como de la praxis, pero en lo que ambas trabajan en yunta; no como unidad, sino como actividades diferenciadas del *hacer*, en una relación discontinua. De la teoría se

escapa trazos de verdad y la praxis no debe esforzarse tanto en integrarlas en un sistema direccionado, como es su vocación.

La teoría actúa cuando piensa, del mismo modo que la praxis da contenido allí donde el sujeto no alcanza, con el objetivo final de hacerse innecesaria para este fin. Es decir, la abolición de la praxis a través de la praxis. El proceso objetivo de la lucha de clases está en constante conflicto entre lo que Adorno llama una «praxis justa» y la praxis de la impaciencia revolucionaria, y ve en esta impaciencia de entonces —como ahora, como siempre— el remolino arrasador de la velocidad en la historia, del huracán que empuja hacia adelante sin reflexión, y que conduce, como el dominio de la totalidad, a la barbarie. «Una praxis oportuna sería únicamente el esfuerzo por salir de la barbarie» (Adorno, 1973: 169). Para Adorno, la violencia que «antes» —antes de la barbarie fascista e inmerso en esta— sí podía considerarse justa por la esperanza *real* de un cambio total ahora se vuelve su contrario, una herramienta tiránica más. La violencia que exige siempre estar a la vanguardia, descollar como lo más progresista o lo más emancipador, ya no actúa a favor de la *liberación*, sino del dominio. Ya no se liberan los campos de concentración nazi, sino que se llenan los GULAG soviéticos de escritores. En su contexto, el activismo para Adorno representa esto. Ahora bien, Adorno no responde como la política quisiera, con un programa o al menos unas premisas mínimas, de qué es la praxis justa, la praxis verdadera; sólo se permite refugiarse en la teoría mirando al exterior, así que «de qué modo es posible una praxis no represiva, de qué modo se podrá sortear la alternativa entre espontaneidad y organización, no puede descubrirse, si de veras es posible hacerlo, por vías que no sean teóricas» (1973: 176). Es importante seguir con la teoría para Adorno en lugar de con la praxis porque esta tiende a caer en la «sospecha de la ideología», y es que cuanto más incrimina a todo pensamiento su deriva ideológica, más cae la praxis en el hechizo, en convertirse en ideología. Esta es la justificación de Adorno para mantenerse en la torre de marfil antes que mancharse en los barroes de la praxis concreta. Es comprensible desde el punto de vista de la praxis objetiva, pero queda en suspenso si para

el individuo concreto Adorno es realmente la elección acertada: la praxis objetiva camina independiente de la intención subjetiva que quisiera naturalizarse y no puede. Adorno *quiso* ser independiente y es probable que a su juicio lo consiguiera. Pero la praxis objetiva del individuo Adorno quizá diga otra cosa. Su filosofía se mueve como un objeto que quiere ser oído independientemente de las intenciones del autor, mientras que el autor-objeto se resiste a ser otra cosa que la que quiere ser. En este caso, siguiendo una improbable *ortodoxia adorniana*, hay que ignorar al sujeto Adorno en sus querencias y extravíos y, como él enunciara, poner el foco en el objeto y en la praxis verdadera que despliega en él.

8.4. Estética como filosofía de la historia.

Es importante el giro de Adorno hacia la primacía del objeto, presente especialmente en el camino de *Dialéctica negativa* a *Teoría estética*, donde hace de la praxis algo independiente de la intención subjetiva. Es importante porque se sitúa no ya en los particulares en general sino directamente sobre el arte. La primacía del objeto es la forma de la objetividad del sujeto, en tanto objeto como conocimiento. Es la respuesta de Adorno a los problemas de la unidad de la conciencia de la subjetividad como atractor de la objetividad, lo que «convierte la dialéctica en materialista» (1975: 193). No es que Adorno le dé la vuelta a la fórmula: lo que hace es eliminar las jerarquías. El sujeto es un objeto, y el objeto es más que dato, más que pura facticidad. El dato es lo no mediado, y, por lo tanto, inalcanzable para el sujeto que sólo entiende de objetos, es decir, de mediaciones. El sujeto tampoco se puede experimentar a sí mismo de forma inmediata, sino a través de la conciencia, que es una mediación. El sujeto se subjetiviza cuando se ve a sí mismo como objeto despegado de la objetualidad, y esto es una forma de mediación, porque la conciencia no cosifica, sino que se encuentra ya cosificada al articularse dentro de un sistema social que pretende pleno sentido. La conciencia tiene la forma de la sociedad, y no al contrario. De este modo, aunque el objeto sólo puede ser pensado a través del sujeto,

es decir, a través de la conciencia, del pensamiento, para que el sujeto no termine como tirano sobre los objetos, Adorno lo concibe antes que nada como objeto —sin sustraerle la cualidad especial que le hace sujeto, porque «el sujeto es impensable, ni siquiera como idea, sin objeto; en cambio éste lo es sin aquél. Subjetividad significa también objeto, pero no viceversa» (1975: 185). En «Sobre sujeto y objeto», otro trabajo postrero, amplía sensiblemente la perspectiva hacia la praxis objetiva en tanto desvío más que reformulación de la postura global de las relaciones sujeto-objeto: la primacía del objeto es «el correctivo de la reducción subjetiva, no la denegación de una participación subjetiva» (Adorno, 1973: 148). No se quiere desvirtuar al sujeto porque efectivamente sólo el sujeto puede conocer, pero es necesario limitar su trabajo para que se constituya finalmente bajo la forma del dominio. La primacía del objeto es siempre primacía respecto al sujeto. (La aseveración de Adorno sobre la inexistencia del sujeto histórico puede entenderse aquí que no lo hay en tanto que para la historia universal sólo hay sujetos y nunca objetos). En cualquier caso el objeto no se encontraría al mismo nivel *ontológico* que el sujeto, pero es necesario este movimiento para encausar las injusticias del universal sobre los particulares y poder suprimir esta necesidad. Ahí es donde se articula la objetividad para Adorno, que «es discernible únicamente a través de aquello que, en cada nivel de la historia y del conocimiento, es considerado respectivamente como sujeto y objeto, así como las mediaciones» (1973: 152).

Frente a esta dicotomía, o más bien dentro de ella, se encuentra la obra de arte. En *Teoría estética* Adorno dice que en la obra de arte «sujeto y objeto son sus momentos propios y su dialéctica se dan en aquello de que la obra de arte compone: material, expresión, forma, aunque estos componentes estén duplicados» (1971: 220). En la obra de arte sujeto y objeto se dan en un equilibrio precario, porque en su objetualidad la obra de arte es forma de subjetividad propia sin la mediación del sujeto, aunque participe recíprocamente el sujeto de forma mínima como mediación en la composición. La obra de arte no es un tercero, en todo caso, es el momento concreto del proceso dialéctico donde la idea

cristaliza y se detiene y hace posible el acto de conocimiento de la praxis objetiva. La obra de arte es en sí misma un modelo crítico, y en cada obra se despliegan constelaciones y campos de fuerza que desvelan y articulan todos los momentos olvidados del presente que lo constituyen —en tanto que facticidad constituida. El conflicto entre particular y universal manifiesta el olvido y la tiranía del segundo hacia el primero; el objeto se resiste a ser subsumido por la totalidad, pero no tiene armas suficientes para ello: la obra de arte, desde su posición particular, desde su constitución singular, es índice elocuente de esa tiranía, «es el testimonio de lo que no ha ocurrido» (Schwarzböck, 2008: 103). La obra de arte realiza lo que Adorno llama una «fantasía exacta», concepto dialéctico que pretendía salvar las posiciones no dialécticas del idealismo y del materialismo vulgar sobre la obra de arte como elemento con un contenido de verdad *real* pero no *fáctico*: una adhesión material que garantizaba la primacía del objeto pero con una disposición interna que iba más allá de la duplicación —mímesis vulgar—, que trascendía lo real (Buck-Morss, 1981: 185 y ss.). La fantasía exacta no es nada más que la forma de la obra de arte de decir lo real sin ser lo real, manteniendo su enlace con lo real a través de su constitución. La reflexión sobre la obra de arte, su interpretación filosófica, lo que pretende es dar luz a estos momentos de verdad desde la misma distancia que permite la primacía del objeto pero hablando directamente al sujeto a partir de la propia constitución subjetiva de la obra de arte. Las mediaciones de la obra de arte son físicas en tanto que objetos, pero son al mismo tiempo tanto más espirituales en la medida en que el sujeto se objetiviza plenamente en la obra de arte. Para Adorno, un martillo o un coche pueden decir mucho de la constitución (técnica) de la sociedad y de la división del trabajo; la obra de arte habla de la sociedad en tanto que humanidad, de la barbarie y de la reproducción de las condiciones de vida. Esto lo permite la autonomía de la obra de arte, que hace suyos todos los momentos de la historia que ha recorrido.

La reflexión de la obra de arte se articula —sin que Adorno medie en ello— en una forma de filosofía de la historia negativa y arqueológica. Una filosofía de la historia que se

configura a través de modelos y que, salvando las distancias, intenta enmendar y recomponer todos esos muertos que el ángel de la historia observa horrorizado en su empuje hacia el futuro. Su objetivo no sería construir un relato histórico coherente a través de las obras de arte, sino permitir a las obras de arte hablar de sus mediaciones, y de esta forma reconocer los momentos olvidados por la historia fáctica que la obra de arte presentan como posibles, como situaciones negadas. Como reflexión negativa, la estética adorniana se mantiene en constante conflicto con la mitificación ideológica, con el hechizo. La obra de arte es el modelo de desmitificación constante entre los particulares. El discurso ideológico es incapaz de mantener aferrada a la obra de arte a su significación totalitaria en el presente, remitiendo constantemente a su constitución formal y material. Incluso los permanentes desmentidos a los que se someten a las obras para adecuarlas a la intención dominante lo único que consiguen es aportar más momentos a la obra de arte: el *Diario* de Anna Frank nunca fue escrito por ella, y el proceso abierto para su enmienda como arreglo de la verdad fáctica escondía una justificación ideológica — económica— para mantener los derechos de edición del libro¹⁹. La vergüenza por la traición a su significado, por la falsedad de su ejecución, configura otra verdad sobre el presente que denuncia precisamente su carga ideológica. Ni la destrucción de la obra de arte elimina su carga de verdad. La desaparición y presunta destrucción del retrato de Churchill realizado por Graham Sutherland es la realización encapsulada de todo el proceso que llevó a Inocencio X de Velázquez a Bacon. Todos estos elementos diversos de la obra de arte, separados, discontinuos, son los que hace posible una interpretación arqueológica, como momentos de diferentes épocas que, a pesar de su presencia, se articulan como momentos históricos diferenciados. Los fragmentos de cerámica romana usada para guardar vino se vuelven relleno de las bóvedas catedralicias u *ostracon* garabateado para aprender latín vulgar; el *Diario* es momento del Holocausto como de la mercantilización neoliberal. Los elementos se articulan en constelaciones diversas que configuran las mediaciones del pasado. Es impensable si en relación a la facticidad las

19 Cfr.: https://www.abc.es/cultura/abci-diario-frank-atrapado-anomalia-derechos-autor-201511140541_noticia.html
[Última consulta 27/05/2019]

constelaciones resultan significativas, pero el sujeto al no tener acceso al dato se tiene que mantener en la distancia crítica que lo que posibilitan son configuraciones de la emancipación, como justicia universal. De la obra de arte emerge una filosofía de la historia no coactiva que mira al pasado para rescatar a los lentos que no pueden ir al paso acelerado de una praxis subjetiva que prefiere proyectarse hacia el futuro a cualquier precio. La obra de arte actúa como punto de encuentro —de sujeto y objeto, de universal y particular, de pasado y presente, de ideología e historia—, de nodo significativo que quiere ser emancipación universal (y que de hecho es), pero es sólo un momento, una promesa que se realiza en su incapacidad de realizarse, pero que actúa como núcleo de resistencia frente al pensamiento que quisiera establecer un orden conceptual de la totalidad de una vez por todas.

La reflexión sobre la obra de arte, la reflexión estética, no se puede articular como una filosofía de la historia providencialista, pero esto no quiere decir que no tenga un alcance proyectivo. La obra de arte establece su inintencionalidad —su momento de verdad— en el juego entre la intencionalidad totalitaria de la ideología y la (in)intencionalidad de la historia —combinación de facticidad y realidad en todo caso— como praxis objetiva en medio de la praxis objetiva de los particulares frente al universal, como parte de la historia y diferente de ella, como ardid ideológico y acto demitificador. Es complicado esclarecer el *ahí* del arte porque su lugar desaparece en cuanto se afirma, se asienta sobre ausencias del discurso, sobre vacíos y oscuridades. Algo en lo que podría estar de acuerdo Adorno es que en cuanto se establece un modelo crítico éste se disuelve, porque una vez que la mónada cristaliza ya ha cumplido su papel, ya ha esclarecido su verdad, ya ha pasado su momento. La obra, elocuente o silenciosa, permanece; como decía Benjamin, la obra de arte es paciente. La obra de arte siempre está esperando a alumbrar su verdad emancipadora. No son revolucionarias en sí mismas, sino que dialécticamente tienen ese potencial, como «pro-visiones necesarias para una práctica social radical» (Buck-Morss, 1995: 136). La obra de arte no *hace* revolución, pero hace al individuo consciente de la

posibilidad pasada, presente y futura de una sociedad emancipada, justa, y alimenta el deseo de conseguirla.

IV. Intencionalidad. Crítica y emancipación.

9. Estado de la cuestión.

Adorno no desarrolló ninguna teoría, no tenía ningún concepto establecido. Lo más que llegaba era a resignificar las palabras a través de oposiciones, pero que en ningún caso funcionaban para él como definiciones, más bien como configuraciones conceptuales. En su miedo a ser quien no quería ser (tal vez un Heidegger para el marxismo), nunca quiso aferrarse a sí mismo, al menos no tanto a *su* teoría como a la teoría misma. Es un juego de traiciones, que avanza en la medida en que los muertos sólo pueden ser sustituidos por los vivos para que la traición prosiga. Aquí el movimiento es el mismo: para avanzar en Adorno es necesario matar a Adorno, pero sin eliminar sus instituciones. Es una tarea de síntesis. El objetivo es dilucidar ese infame «qué hacer» que, aunque la aplicabilidad espante a la *ortodoxia adorniana*, es de rigor no sólo tener herramientas y capacidades útiles sino saber *darles utilidad*. Esto hace, por una parte, tener que decidir si Adorno tenía razón en sus reparos con la praxis, lo que obliga a pensar exclusivamente desde la teoría, o procurar un espacio a la teoría en la concreción de la praxis emancipadora; y, por otra parte, decidir por una especialidad donde los modelos puedan ser desplegados desde su especificidad para escapar del diletantismo.

9.1. Vida y pervivencia del arte.

Hay que volver al gran problema que plantea Marx: cómo el arte puede *todavía* proporcionarnos goce y sea modelo y norma para la práctica artística actual. En resumen, cómo el arte anterior a al tiempo presente tiene sentido en él. Es fácil poner en relación el arte con su tiempo específico de producción, incluso para autores como Marx que situaban el desarrollo material de la Grecia clásica en desigualdad con la *calidad* del arte

producido. No se puede emancipar la producción de la obra misma. Sin embargo, el hecho de que en otros casos las obras de otra época lleguen al *presente* en forma de fragmentos, de ruinas, de piezas inútiles o con utilidad modificada debido a los avances técnicos (obras de ingeniería, edificios, cerámica, herramientas, etc.), hace del arte *rara avis* en el mundo material porque, en principio, *mantiene su sentido*. Ahora bien, eso no dice nada del arte, sino de aquello que se designa como arte. El primer problema para la pervivencia del arte es, entonces, *qué se lee* como arte, cómo se actualiza el concepto de arte. Hay que ser siempre conscientes desde dónde se habla. Adorno salta rápido sobre este problema porque no está interesado en dar una definición concreta de lo que sea el arte sino de cuándo se manifiesta la *artisticidad*, el momento expresivo. La postura de Adorno, a pesar de su autonomía interna, se basa precisamente en el proceso de autonomización del arte producido durante la Modernidad en Occidente, y esto presenta un problema en términos históricos que afecta directamente a la reflexión originaria de Marx. Es el problema clásico de si es lícito denominar con un nombre algo que ha surgido muy lejos del origen del nombre —por ejemplo, si existía la ideología antes del invento de «la ideología»—. Es decir, si se puede llamar arte a aquello que no nació con el propósito o bajo la égida de la concepción moderna de arte. En puridad, cualquier elemento que se salga de estos márgenes espacio-temporales *debería* no ser considerado arte. Pero esta es una concepción que, a pesar de su cerrazón histórica en relación al material concreto es tremendamente idealista, porque prescribe una actitud única a una época que por dentro era de por sí bastante heterogénea, y que cubre un territorio y un tiempo excesivamente amplio como para restringir unívocamente una sola definición de arte. Igual de absurda es la postura contraria, que trata de meter en el concepto genérico de arte (especialmente en su eje romántico) cualquier expresión cultural extra-moderna que se adecua al concepto moderno de lo bello y que se sale de la norma de la practicidad inmediata. En ninguno de los dos casos se puede decir que el arte *perviva*, porque se despoja a la obra de arte de su capacidad de hablar por sí misma y desplegarse como tal. No hay pervivencia del arte. Hay, en cualquier caso, *mausoleización* del arte: elementos muertos dependientes

de una explicación para tener sentido, tumbas que requieren ser limpiadas y visitadas de continuo para que los nombres no se borren. De esta forma, en relación a «los clásicos», efectivamente la *Iliada* puede seguir siendo significativa en la actualidad, y que la muerte de Patroclo continúe conmoviendo a los lectores, pero será porque *se ha elegido* que así sea frente a cualquier otra expresión.

La postura de Adorno, aunque más frágil, resulta más satisfactoria para explicarlo. En términos generales, Adorno quiere dejar de nombrar para salvar el acto de nombrar. Por eso no le interesa dar una definición de arte, lo cual dificulta mucho hablar de la pervivencia del arte porque no hay medios seguros de identificarlo. Pero no es necesario, en principio, saber que algo es *algo* para saber que está *vivo*. Esa es la *apuesta* de Adorno. Si atendemos exclusivamente al concepto desde la actualización del arte como arte ya es diferente. Esto es supervivencia. «Pervivir» implica un *a pesar de*, una persistencia; «sobrevivir» un *después de todo*. La idea de Adorno, presente también en Benjamin, es que la obra de arte —siempre la obra concreta, no «el arte»— no se esfuerza o no necesita esforzarse en vivir *para* la humanidad, sino que vive para sí. Esta es una afirmación peligrosa porque el arte existe en tensión con la sociedad, y se despliega en la sociedad, no en el vacío de su autonomía. Pero eso no quita que tenga autonomía, una autonomía ganada, por otro lado, de forma histórica en unas condiciones materiales concretas. Para escapar de este problema idealista/esencialista sobre el núcleo mismo del arte hay que centrarse, antes que en su pervivencia, en su vida misma, que es el segundo problema que se puede señalar en la todavía irrespondida pregunta sobre qué leemos como arte. Éste es un problema irresoluble en términos conceptuales, al menos de desde la postura de Adorno. El principal escollo es la previsible acusación de ese irritante relativismo o de posmodernismo. Tal vez la vida misma del arte consiga aportar algo de luz —aunque parece complicado—. El arte no parece ser arte todo el tiempo, y sí lo es. La obra de arte espera su *momento* pero es un momento invisible, incalculable, por lo que el arte puede dejar de ser arte en cualquier instante. Es el problema de Adorno al otorgar la primacía al

objeto, porque el arte necesita de un sujeto (en términos de despliegue social), y en cierto sentido para Adorno el sujeto necesita del objeto arte para subjetivarse, pero parece una necesidad espuria, no un constituyente, como sugiere el primer problema. El arte vive para sí, y en su relación con la sociedad ocasionalmente despliega su verdad al margen de las presiones sociales pero a causa de ellas, de las tensiones y contradicciones que condicionan tanto su vida interna como su relación con la sociedad. Ese momento brillante en el que el sujeto atisba la verdad de la obra de arte manifiesta su vida, pero sólo se puede levantar acta de la vida del arte si esto se da. Se puede presumir que toda obra de arte en sentido vulgar (origen, intención, historia) *sigue viva* y, por lo tanto, *sigue siendo arte*. Pero para una cultura como la actual obsesionada (para bien) con la conservación del patrimonio parece que lo que resta a ojos de no iniciados es un síndrome de Diógenes cultural, que busca convertir el mundo en museo.

La situación es de una permanente plenitud y vacío, de huída y encuentro simultáneo. La verdad siempre está ahí, porque está en la memoria, que es historia, que son las condiciones materiales sobre las que se construye la conciencia presente. De nuevo el arte griego. El arte pervive por sus condiciones materiales que atan la conciencia a la historia, y aunque ya nadie sea *griego*, todo occidental *sigue siendo griego* —que es problema que preocupaba a Marx—. Pero además el arte sobre-vive, porque no se deja ser evidente, con la añadidura de que la obra de arte es un nodo de tensiones que despliega más ricamente la verdad debido a su configuración interna. Homero no hacía *arte* cuando recopila la *Ilíada*, pero los versos ya llevaban ese componente. La *Ilíada* pervive casi por azar, del mismo modo que no tenemos acceso a una presunta segunda parte de la *Poética* de Aristóteles, o de la misma forma que han sido sistemáticamente silenciadas a las autoras en Occidente. Es por eso que se puede decir que el arte sobrevive, porque, después de todo, no tanto la obra concreta como el mecanismo del momentos expresivo de la obra de arte se mantiene. Después de la sociedad, de los eventos históricos, su verdad persevera en existir. Aquí es donde hay que fijarse cuando se habla de la significatividad y la vida del

arte. Al final esta idea general no resuelve nada porque no da lo que se quisiera obtener: una hoja de ruta clara y distinta, que señale la verdad sin duda y sin tacha. Sin embargo, otorga un espacio, sin bien más frágil, más rico a largo plazo: un espacio no tiránico, un espacio *libre*, donde la relación y el diálogo se da siempre entre iguales. Adorno ve en la teoría ese espacio, al menos potencialmente, donde quien piensa deja de ser sujeto para ser mero dialogante, cuyo único deber es dar testimonio de lo que ha hablado. Por eso es necesario para Adorno, a pesar de sus escollos y daños, salvar el nombrar, porque nombrar es pensar, y la vida (humana, social) no debería permitir otra cosa para hablar de sí misma y de lo demás que la mediación de la razón.

9.2. Reluctancia. Dos hipótesis.

Es difícil seguir hablando del arte cuando realmente no se ha establecido un criterio claro. Un problema que en principio parece agravarse cuando, además, Adorno se centra sobre todo en un periodo bastante concreto del arte, no ya en la Modernidad europea como en el modernismo centroeuropeo. La concepción adorniana del arte, debido a su substrato hegeliano, roza el idealismo con peligro —algo no muy bien aceptado en el seno del marxismo—. Esto choca con la completa historización del arte que hace Adorno, pero más que algo substancial parece algo accidental. Esta accidentalidad tiene que entenderse como una aplicación radical de su concepción global del arte: dado que la historia es contingente lo único que la filosofía puede hacer es fijarse en sus condiciones concretas, en la vida presente para entender el presente. La teoría obligaba a Adorno a centrarse en un arte concreto y en un periodo concreto siempre cercano al presente: como Benjamin cuando trataba de rastrear la *ur-historia* del s.XIX a través de los pasajes, Adorno rastrea la *ur-historia* del presente a través de las obras de arte cercanas. Sin embargo, no hubiera habido ninguna contradicción si por ventura se hubiera dedicado al arte medieval o el arte japonés: la lejanía temporal lo único que provoca es que el rastro sea más débil, pero no se pierde; la lejanía espacial lo que lleva es a una presa diferente, tal vez menos

interesante para los occidentales, pero con el mismo resultado. La idea de totalidad hace que nunca se deje de hablar de lo mismo, y si a esto se le suma la globalidad generada por una Modernidad orientada por el capitalismo los vectores que señalan a una misma realidad del presente se incrementan. Adorno simplemente pone de manifiesto el acto de fe al final —o al principio— de todo pensamiento racional, esté o no explicitado: *todo lo que se diga puede ser falso* (y en su sentido dialéctico lo es), pero esto no cancela la argumentación y el *sentido*; el pensamiento tiene un límite, y el día que se demuestre rotundamente falso (sin dialéctica mediante) debe cambiarse el pensar. La filosofía no se diferencia en su alcance cognoscitivo de la ciencia, y se siguen haciendo matemáticas a pesar de la *incompletitud* y biología a pesar del *ojo*. Si se acepta esto, lo que se abre frente a la teoría acerca del problema del arte, de cómo participa en la sociedad y la actitud de (hacia) la audiencia, es un campo de posibilidades inmenso. La obra de arte tiene su vida y su verdad propia, y como todo lo sujeto a la temporalidad, nace, crece y muere (física o simbólicamente). Lo importante es lo que pasa en el ínterin en su relación con la sociedad. Parece en parte que la obra de arte se mueve como Zaratustra: va y viene, comprobando periódicamente si la humanidad está lista para recibir su verdad. Pero la obra de arte no intenciona su verdad, no la *dirige* a la humanidad.

Pericles era un demagogo. Tal vez desde el espíritu democrático progresista occidental se pueda simpatizar con él, y tal vez no se esté demasiado equivocado al defenderle. Sin embargo, al analizar en detalle su actividad *desde la moral* democrática progresista occidental aparecen ciertos baches. El discurso fúnebre es su crimen más flagrante contra la memoria (y contra los muertos). El uso político de los muertos está *prescrito* en la política presente: el uso partidista de las víctimas del terrorismo en la política española es un tema recurrente donde la derecha suele actuar sin escrúpulos al mismo tiempo que señalan la paja en el ojo de la izquierda cuando defiende la recuperación de muertos y represaliados de la Guerra civil de las cunetas y tapias. De este modo, no tiene sentido pedir el Nobel de literatura para Lorca cuando éste sigue desaparecido en la Vega de

Granada: el premio funciona como parche, como alivio moral para los vivos, mientras que su desaparecido lecho postrero es una herida abierta en la conciencia democrática española. Representa a los caídos frente a la barbarie, así como Antonio Machado representa a los exiliados —otra herida abierta—. A los muertos hay que dejarlos en paz, con la excepción de la injusticia: restauración de derechos significa reconciliación, justicia. Pericles habló *por* los muertos, pero no habló de los muertos ni se paró a escucharlos. Reflejó sus ideas sin importarle la memoria de los homenajeados. Eso no quiere decir que sus ideas no fueran nobles, ni tampoco dice nada de sus objetivos: habla de cómo la sociedad establece su relación con aquellos (humanos o no) que no pueden defenderse. Aparece de nuevo la frase de Susan Buck-Morss: lo importante es lo que se hace con el arte. La sociedad —occidental, al menos— actúa como un Pericles con el arte, con el agravante de que, por lo general, los muertos se merecen cierta dignidad (porque antes fueron sujetos); la obra de arte es un objeto, no tiene dignidad alguna —lo mismo que aún para muchos los animales o las mujeres—. La consigna adorniana «no atontarse, no ser cómplice, no dejarse engañar» es un lema crítico, mantra bidireccional que apela tanto contra el arte ideologizado —manipulado, dirigido— como contra la heteronomía propia y ajena. Esta consigna se sitúa por encima de todo el espectro político, porque habla tanto de la pretendida inocuidad, la neutralidad, de la obra del arte y la práctica bajo la industria cultural como todo intento de dirección del arte con fines políticos inmediatos.

No atontarse. La industria cultural provee de productos manufacturados para el consumo directo de la audiencia. Las obras de arte de la industria cultural están hechas para la emoción, para la interiorización inmediata, adaptadas directamente a los gustos del público. Cuando Adorno dice «no atontarse» no se dirige necesariamente sólo a las obras de la industria cultural, pero éstas manifiestan una especificidad que despliega los mecanismos del *atontamiento*. A pesar de todo, las críticas están dirigidas a la producción de las condiciones concretas, de reproducción de los mecanismo que proveen ese

atontamiento, por parte de la industria cultural más que una censura completa de todos sus productos. El reclamo «no atontarse» significa no dejarse llevar, resistir a las facilidades de uso y disfrute de los productos de la industria cultural. No porque todo producto de la industria cultural sea deleznable, o por una actitud elitista ante el arte, sino porque es una forma de evitar ser integrados en el sistema homogeneizador que subyace a la producción en la industria cultural. Detrás está el capitalismo, y ese es un horizonte que nunca hay que perder de vista. No atontarse es no perderse a sí mismo en el discurso ideológico que otros ponen en la cultura para que nos identifiquemos como aquellos quieren. *No dejarse engañar*. A partir de los años sesenta, la cadena de radiotelevisión pública británica (BBC) desarrolló un sistema de comunicación con el objetivo de *eleva*r el nivel cultural de su audiencia. Crearon lo que se llamaron «programas gancho», programas con un contenido popular o incluso vulgar *agradable* para las masas de televidentes que les mantenía pegados a las pantallas. Cuando estos programas terminaban se emitían de forma seguida otros con un *alto contenido cultural*. Este esquema ha sido usado posteriormente para incrementar la liberalización de la producción audiovisual y las telecomunicaciones: el monopolio estatal es manipulación, es censura, es coacción de la libertad de expresión; muchos canales y servidores audiovisuales implican libertad, porque la audiencia puede *elegir* lo que quiere ver, y eso es libertad. Las nobles intenciones escondían un mecanismo que bondadoso o no pretendía manipular la conciencia de la audiencia; la libertad de elección es más sutil, porque esconde bajo esa apariencia los intereses de consumo de la empresa que produce los audiovisuales (con una tiranía mayor). «No dejarse engañar» no significa para Adorno ser escéptico, no es dudar de todo. No pretende ver en todo una teoría de la conspiración, y la necesidad de valerse uno mismo de las respuestas. Si no atontarse es verse a uno mismo en medio del discurso ideológico e impedir que sus mareas lo arrastren, no dejarse engañar es identificar cómo funcionan las mareas, entender las mecánicas globales de la industria cultural, de los medios de comunicación, del arte, etc. *No ser cómplices*. Reconocer las presiones a las que uno se ve sometido por una práctica cultural dirigista, manipulada, y

reconocer los mecanismos que operan esas presiones no es suficiente. Adorno reclama, al menos, si no se trabaja *en contra* de esos mecanismo, no ayudar a que se reproduzcan. La lógica amigo-enemigo es ajena a Adorno, no la concibe, y de hecho la sufrió por parte de los estudiantes; pero en lo que se refiere a la obra de arte, a la materialización de las mediaciones y los condicionantes que llevan a la obra a *posicionarse* y, con ello, a su productor y a su audiencia, no se aleja tanto. «Ser cómplice» no implica en Adorno un trabajo activo sobre la manipulación del arte: la mera inacción puede ser complicidad. El reconocimiento o la autoría no da derechos de intencionalidad que excluyan a las obras de arte de los mecanismos de manipulación. La pasividad ante la injusticia es complicidad con ella. A Adorno esto le supuso problemas, porque desde su posición de teórico, apartado de la praxis política concreta, comprometido con el pensar como praxis emancipadora, fue acusado de reaccionario por quienes le reclamaban una posición política militante en el convulso mundo de los años sesenta. Y es posible que quienes le acusaban no erraran, pero eso no obsta para que Adorno, a través del pensar, no fuera cómplice de la manipulación; que la teoría se concibiera como un espacio de resistencia donde se reconociera la posición de uno en la totalidad represora, donde se identificaran lo mecanismos de represión, y en medio de la reflexión, se luchara contra ella. La medida del éxito de Adorno es en todo caso discutible.

Todo arte es político cuando todo arte participa en mayor o menor medida de la praxis política, del sesgo que sea. La cuestión, para el sujeto, es ver cómo traducirlo a praxis política específica. La praxis es un problema perpetuo en la reflexión adorniana. Se puede resumir desde el punto de vista de que para Adorno el individuo no importa en tanto que sujeto lo suficiente como para tener una entidad que exija una praxis colectiva, política. Esto no es así porque Adorno sea un reaccionario, sino porque ve con cierto pesimismo los resultados de las revoluciones, más que nada a causa de los sujetos individuales que las han llevado a cabo. Adorno quiere plantear otra estrategia posible, no necesariamente sustitutiva, pero sí complementaria a la praxis política revolucionaria. Adorno introduce

en el marxismo el pensamiento de la diferencia. Esto no quiere decir que en el marxismo no haya pensamiento de la diferencia: lo hay, pero está subordinado a la dinámica opresores-oprimidos —en su versión simplificada—. Los opresores generan una hegemonía ideológica que acalla cualquier voz oprimida o, en todo caso, las integra como propias para devaluarlas. El marxismo da voz a los oprimidos, a quienes no se encuadran o se quieren encuadrar en la tiránica homogeneidad ideológica prescrita por los opresores. Pero esto es insuficiente. Adorno va un paso más allá y no sólo da voz a los sin voz, o a los que se les ha arrebatado la voz: presta oído a aquello que no tiene la capacidad de tener voz, que no se ha podido acallar porque nunca ha podido hablar, y por eso nunca se ha tenido en cuenta. Adorno quiere tener en cuenta esto. Este es el centro de la propuesta «no participar». Va incluso más allá de la mera reluctancia pasivo-agresiva del «preferiría no hacerlo» —lo que le hace rozar el anarquismo (aunque sería más correcto la *acracia* anarca jüngeriana)—. Pero tampoco es una no-actividad, pasividad frente al mundo: no actuar no es lo mismo que no hacer (como recuerda el *wu wei* taoista). Adorno busca hacer de otra manera distinta a la política revolucionaria, que tiene al sujeto como centro; es necesaria una praxis emancipadora para traer justicia a la sociedad, pero esta praxis tiene que incluir a todos los agraviados, y esto incluye a los objetos, los muertos, las obras de arte, la naturaleza, etc. Esto sólo se puede conseguir dejando hacer a ellos, dejando que muestren su agravio, recogerlo con respeto y dignidad, sacar a la vida la memoria de los que no pueden recordar. La obra de arte es especial en este aspecto por su configuración. «No participar» significa no forzar la realidad a una facticidad, sino que, en el horizonte emancipador, dejar que la realidad y sus componentes se despliegue.

Adorno, de este modo, no es un pesimista, es un optimista, pero un optimista confiado en que «la libertad llegará». Es el mismo problema que puede surgir al leer a Marx: su *diagnóstico* de la realidad es preciso, crítico, desmitologizante; pero su *tratamiento* no termina de resultar satisfactorio. La confianza corre el riesgo de volverse credulidad, y ese es un mal rasgo en la política, en la lucha por la justicia y la emancipación. La pregunta

tras el análisis, dependiendo del diagnosticador, siempre es «¿qué hacer?». Tal y como aparenta, el planteamiento es sencillo. No tiene que ver con que Adorno se equivoque en su análisis, sino a la relación de su teoría con la praxis. Con las enmiendas a las que obliga la dialéctica entre el historizar y el contemporizar, Adorno es un brillante lector del presente en su configuración base al capitalismo avanzado, especialmente en lo que respecta a lo que se conoce como Occidente. A pesar de las diferencias, la tradición de pensamiento marxista no ha cancelado ni desmentido su obra: se enmarca en el contexto del materialismo dialéctico y es fuente —con la ayuda de Benjamin— para autores como los citados Terry Eagleton, Fredric Jameson, Slavoj Žižek o Susan Buck-Morss. No se pone en tela de juicio su diagnóstico, lo que se pone en tela de juicio, como en Marx, y como hacen los autores citados, es el tratamiento, la estrategia emancipadora. Se manejan dos hipótesis: Por un lado, aceptar la teoría como praxis de Adorno y la no intervención —necesaria— de la teoría en la praxis política, en el mantenimiento de la autonomía de la teoría como praxis emancipadora por sí misma. El objeto de estudio aquí en concreto es la obra de arte, y en este caso la filosofía, el pensamiento, actúa como mediación entre la obra de arte y el mundo. La filosofía como crítica actúa como interprete tendencioso, que no sólo levanta acta de la existencia y vida (pervivencia) de la obra de arte —en términos filológicos— sino que aporta algo que la obra de arte no termina de explicitar porque no puede. La forma que tiene Adorno de no rendirse a la pasividad es darle fuerza política a la expresión filosófica, que como crítica de la realidad ya actúa sobre la realidad, y el soporte de la obra de arte, su mensaje redobla los esfuerzos de esta crítica. Por otro lado, se puede manejar la hipótesis nada descabellada de que Adorno no tenía razón en su postura frente a la praxis, o, mejor dicho, que sus reservas ante la praxis estaban fundadas sobre sus reservas ante una praxis concreta, pero que otros modelos sí pueden incluir su reflexión sobre la obra de arte dentro de un programa emancipatorio concreto. Es cierto que la experiencia no ha dotado de herramientas en ninguna de las dos direcciones, o incluso han ido en contra de la praxis: la caída de la Unión Soviética desilusionó a muchos, ya que después pareció imposible el resurgir del socialismo real. Pero la posición

crítica adorniana parece haber dado frutos *reales*. No ha dejado de haber crítica ideológica y no ha dejado de haber avances en el conocimiento crítico de la realidad, pero es dudoso que esto haya supuesto un cambio substancial en la sociedad occidental. Los intentos de crítica progresista pública y casi institucional han caído en saco roto, como el proyecto de *think tank progresista* de George Lakoff (2006), y de hecho en la actualidad se está viendo una regresión progresiva sobre discursos y problemas acerca de derechos *básicos* que se creían superados desde el segundo tercio del s.XX. La Unión Soviética cayó, y ese modelo de praxis revolucionaria se demostró insuficiente o fallido. Pero eso no implica que otros modelos, que incluyan nuevas experiencias y nuevas herramientas a las que Adorno —por cuestiones meramente cronológicas— no tuvo acceso no puedan ser exitosas. No es cuestión de realizar una enmienda a la totalidad, sino complementar un modelo de pensamiento satisfactorio con otros elementos su capacidad de acción dentro del pensamiento emancipatorio. Es ser valiente donde Adorno no supo serlo. Los dos modelos a explorar, por lo tanto, son el de la crítica, cultivado por Adorno pero que necesita ser ampliado y recodificado para que la expresión adorniana no quede como un lenguaje particular, irrepetible e irreplicable; y el de la praxis emancipatoria, a la cual se añada como práctica la reflexión artística en sus diversos ámbitos, como elemento concreto de una praxis revolucionaria concreta.

10. Crítica.

El fetichismo lleva a la mitología.

*Ninguna teoría, ni siquiera la verdadera,
está segura de no pervertirse nunca en locura
el día en que se prive de la relación espontánea con el objeto.*

Adorno

*La crítica es al arte lo que la historia es a la acción y la filosofía a la sabiduría:
la imitación verbal de un poder humano productivo que en sí mismo no habla.*

*Cuando un crítico interpreta, está hablando del poeta;
cuando valora, está hablando de sí mismo o, todo lo más,
sobre él mismo como representante de su tiempo.*

Frye

La posibilidad de que Adorno tuviera razón en sus reservas para con la praxis política emancipadora concreta es desalentadora. Lo es porque eso deja a la teoría en lo que parece un reducto frágil, apartado, con una praxis propia, pero al albur de que las condiciones externas sean apropiadas para su tarea. Eso no quita que la teoría tenga sus propias armas, sus propias defensas, y sus propias estrategias y tácticas en la gran campaña emancipadora. En el caso de la obra de arte, especialmente la obra literaria, la crítica tiene un papel especial como punta de lanza de la teoría, que piensa sobre lo concreto desde lo concreto y para lo concreto. De este modo, la crítica es lo más cercano que tiene la teoría a la praxis política sin caer en sus contradicciones, y es la posición de francotirador desde la cual Adorno concebía que *también* se podía cambiar la sociedad.

10.1. El modelo de la literatura. La fantasía y la historia.

Elegir la literatura como objeto concreto de investigación y acción es arbitrario. Se ha hablado del arte, tanto en general como de obras de arte concretas, pero siempre ha estado presente más la literatura —las artes narrativas en general— que otras formas. A pesar de la coincidencia con Sartre, la reflexión va la zaga de Jorge Riechmann cuando dice que «hacer arte y artesanía con el lenguaje nos enseña —debería enseñarnos— a hacer arte y artesanía con la vida, puesto que somos seres medularmente lingüísticos» (2013: 170). La literatura es un arte de plasticidad argumentativa; aunque haya descripción, la expresión siempre es abstracta, y se dirige directamente a la razón, a la mediación: Al pensamiento, que no es otra cosa que palabras. No en vano, las artes predilectas de Adorno siempre fueron la literatura y la música, artes del tiempo según Lessing, que hablan en la totalidad simultánea de la obra de arte del pasado y el futuro, que configuran el tiempo, y que son un tipo de obras que tienden con mayor elocuencia a glosar las disposiciones políticas, las esperanzas y las reacciones. La literatura está pegada a la realidad humana, porque está mediada por la expresión, por la comunicación social a través de la palabra²⁰. Lo que hace significativa a la novela *El americano impasible* de Graham Greene, publicada en 1955, no es que sea una gran novela, con profundidad en sus contenidos y valor estético, sino su relación con la realidad: casi diez años antes del incidente de Tonkin y con ello la entrada «pública» de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, prefigurara todo lo que iba a ser ese conflicto. Esto va más allá de la intención del autor, y se modela en la relación entre la audiencia y la obra, que en un momento expresivo configura una imagen dialéctica que se aferra a la realidad como verdad histórica. Visto desde el tiempo, es fácil observar la necesidad en la escalada bélica en

20 Artes menos antiguas que la literatura, como el cine, o radicalmente jóvenes, como el videojuego, participan en gran medida de la especificidad de la literatura con sus propias concreciones (incluso autores como Della Volpe solicitaban que el cine fuera juzgado como arte narrativa, no como arte visual). En aras de la concreción no se van a tratar pero no están excluidas de los límites de la literatura, que interseccionan. Entre las llamadas artes *visuales* tal vez las más interesantes por su relación directa con la vida humana individual y social concreta son la arquitectura y el teatro o la danza antes que la pintura y la escultura; la primera porque atañe directamente a la división de la vida en el espacio (sobre todo si se añade el urbanismo), y la segunda porque habla de la relación (estética) con el propio cuerpo y sus límites físicos.

Indochina, pero la lectura crítica se ve a sí misma en una prognosia que le da de bruces con una situación de conocimiento trágico: la impotencia de saber lo que va a pasar y no poder hacer nada. No es que la obra de arte sea una premonición o destino venido de arriba o de afuera para tiempo histórico. En el caso de Greene podía tener cierta información que supo interpretar con acierto en calidad de miembro del MI6, pero en la novela tampoco se hacen predicciones o se dice qué va a pasar. Simplemente, al presentar la situación que es, a través de ciertos elementos extraños, aparece inintencionalmente *lo que será*. Se puede decir que, si se analizan los elementos materiales de la historia, del conflicto en Indochina, era «previsible». Al salvar este materialismo vulgar, se sitúa simultáneamente en el antes y el después. Y esto no es exclusivo de *El americano imposible*.

Juan Carlos Rodríguez describe la especificidad de la literatura con precisión. Describe la «literatura» como un fenómeno moderno, en la línea de lo ya dicho sobre el desarrollo del concepto occidental de arte y el proceso de la autonomía, pero centrando el discurso en la relación de la literatura con el capitalismo y la clase burguesa naciente, que *inventó* la literatura como «expresión de la nueva subjetividad libre» (Rodríguez, 2013: 70). Ya no sólo se habla de la industria cultural y de la producción de obras de arte en el contexto de la cultura de masas. Juan Carlos Rodríguez lo relaciona con todo el proceso de construcción de la conciencia que acompaña a la implantación del capitalismo: la industria cultural en el capitalismo avanzado es sólo una configuración concreta dentro de todo el modo de producción; al contrario, la formación de la conciencia «burguesa» implica una serie de condiciones materiales más amplias, que es lo que llama para la literatura su «radical historicidad» (Rodríguez, 2013: 71). El autor no excluye la posibilidad de comprender como literatura obras que estén fuera de estos marcos espacio-temporales, pero sin obviar que aparecen como procesos históricos concretos. Hace hincapié en que «entender la obra literaria desde su *radical historicidad* quiere decir [...] que tal *historicidad* constituye la base misma de la lógica productiva del texto» (Rodríguez, 2013: 72, cva. org.). La literatura necesita de la existencia de un *sujeto libre*, no de un *siervo*,

como era el individuo bajo el feudalismo. Por eso aparece bajo la burguesía, porque ésta no necesita siervos, sino proletarios, que se creen libres, poseedores de una *verdad interior* que se despliega en la literatura (*autoría*). El desarrollo de la lógica del sujeto establece el desarrollo de la literatura, porque «*tal lógica del sujeto no es otra cosa que una derivación —una ‘invención’ de una matriz ideológica determinada*» (Rodríguez, 2013: 73, cva. Org.). La literatura se constituye como soporte de esa matriz. Adorno lo reconoce en Goethe y su Werther; Juan Carlos Rodríguez se va más atrás, a la literatura barroca. La radical historicidad no se refiere sólo al origen concreto de la literatura, sino «al hecho de que esos discursos literarios (o cualesquiera otros de cualquier otra formación social, anterior o posterior) están siempre —y únicamente— segregados desde (y determinados por) las necesidades específicas de una matriz ideológica históricamente dada» (Rodríguez, 2013: 80).

La literatura es un modelo propio que *habla* desde sí misma en diferentes puntos del tiempo. Se adapta y es adaptada a la matriz ideológica del presente pero mantiene el enlace discursivo con los diferentes tiempos. El primer volumen que reúne los *Cuentos del lunes* de Alphonse Daudet se titula «La fantasía y la historia». En un relato que precede en más de un siglo a *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003), titulado «El sitio de Berlín», Daudet construye desde la radical facticidad otra historia posible de la guerra franco-prusiana. Alumbrando las posibilidades negadas a la realidad en la inocencia de un cuento. Un viejo coracero del Primer Imperio que se muda a un piso sobre los Campos Elíseos para ver el retorno triunfal de las tropas francesas tras la guerra. La primera de las derrotas de Luis Napoleón Bonaparte le hacen sufrir una apoplejía. Su nieta y el médico que le asiste, a intuir que futuras derrotas —ya previsibles— podrían causarle la muerte al hombre, crean el relato de la marcha triunfal de las tropas francesas sobre el territorio prusiano, una impostura victoriosa que se dirigía a la misma velocidad que las tropas de Kaiser sobre París pero en dirección contraria. Nieta y médico meten en una burbuja al nostálgico napoleónico que ve con orgullo como se suceden las victorias y las tomas en

territorio teutón. Vagamente impedido, espera con ansias el momento final de la toma de Berlín para ver, desde su previsión gloriosa, a las tropas francesas desfilando por el centro de París. El sitio de Berlín se sucede «al mismo tiempo» que el de París, con la infausta suerte de que, esperando el momento del paseo victorioso, el anciano no vigilado en ese instante por sus asistentes lo que ve es a los prusianos desfilando en lugar de a la *Grande Armée*. Cae fulminado de un ataque a su corazón patriótico. Este juego de Daudet entre la realidad y los hechos desarrolla una historia en la que *ocurre lo mismo* pero en otro sentido. Es significativo el subtítulo de este primer tomo, «La fantasía y la historia», porque se oponen al sentido común dos conceptos que no están opuestos: la historia de Daudet, del médico y la nieta del viejo oficial napoleónico, es una realidad posible, que se da de forma paralela a la facticidad de la campaña militar, y que alumbra un significado que estaba ahí al comienzo de la guerra, y el cual los hechos fueron apocando, mientras se desarrollaba con razón libre en la intimidad de un piso sobre los Campos Elíseos. La pintura, la danza, la música, tienen su propio código para desarrollar su imagen refractaria del mundo; la literatura habla directamente al cifrado del pensar, y moldea mediante palabras el presente siempre pendiente de actualización.

10.2. La gran mediadora. Modelos críticos.

Por mucho que la teoría se empeñe en *dar sentido* a la obra de arte, sea de forma trascendente, sea atada a lo histórico, la obra de arte siempre se va a encontrar en un equilibrio precario entre su verdad y los vaivenes sociales. Al decir que la matriz ideológica concreta en la que se sitúa la obra es lo que define la radical historicidad de la obra literaria —a pesar de que al mismo tiempo (o gracias a ello) Juan Carlos Rodríguez sitúa la génesis de la literatura en la sociedad burguesa *y no en otra*, pero que sea esto lo que le da el *sentido*— lo que se hace es precisamente andar sobre ese equilibrio, sobre el *tour de force* de la obra de arte. No es necesario definir como tal la obra literaria porque eso destruiría la obra literaria misma; de hecho, por lo general, como sugiere Eagleton, la

definición *corriente* de literatura se fija en cuestiones inmediatas, como el carácter ficcional, moral, un uso «realzado» del lenguaje, su inutilidad directa o su carácter normativo (2013: 46). Para Eagleton nada de esto refleja una definición teórica de la literatura, pero que lejos de ser inválida aporta flexibilidad y funcionalidad (2013: 51 y ss.). Esta flexibilidad es la de la crítica, que se encuentra ahí en el entre de la obra de arte y la sociedad, porque no es enteramente teoría, al ser consciente de que se encarga de la obra concreta en un momento concreto; está aferrada a la *empíria*, casi a la inmediatez perceptiva, pero ese *casi* es lo que lo separa de la vulgaridad de percepción inmediata que pretende articularse como juicio. Ese estar en el *entre* de la crítica le dota a la crítica de un doble carácter: la obra de arte no necesita de la crítica, pero para salvar el mito de la inmediatez la sociedad requiere de la crítica como mediación racional, como desveladora de las mediaciones y las condiciones de la obra de arte, de su constitución interna. Al mismo tiempo, dado el grito sordo de la obra de arte, su incomunicabilidad, se hace manifiesto el carácter contingente de la crítica, con lo que actúa de hecho como condicionamiento del contenido de verdad de la obra de arte. La crítica es mediadora para con la sociedad y mediación de la obra de arte. Dada la renuncia a la praxis política concreta y la lejanía *inútil* de la obra de arte, la crítica se articula como lo más cercano a una teoría como praxis, como propio comentario político con iniciativa emancipadora. Como mediadora toma una distancia que argumenta bajo el riesgo de, como mediación interna de la obra de arte, ser articulada en el discurso ideológico que pretende hacerse cargo inopinadamente de la obra de arte.

«La historia de la literatura está llena de escritores cuyo pensamiento era rigurosamente contrario al sentido y estructura de su obra», dice Lucien Goldmann. A lo que añade «no hay nada de absurdo en la idea de un escritor o un poeta que no capta la significación *objetiva* de sus propias obras» (cit. en Steiner, 1982: 357/360, cva. org.). Todo lo político en el arte no pasa a través de la política, sino a través de la crítica. La crítica es la *Gran Mediadora*, una *mediación de mediaciones*. Es una disciplina parásita, que sólo produce

conocimiento desde las obras de otros. Lo político del arte no se traduce de forma inmediata a praxis: es una mediación que necesita de mediadores. Esto devuelve a las palabras de Lucien Goldmann, y permite establecer una división en el mundo del arte que conjunta unidad y multiplicidad. En su autonomía, el arte dice y hace *cosas* en su ámbito sin que pueda ser violado; pero, al mismo tiempo, como exégesis o herejía, se interpretan los símbolos sagrados porque están el en mundo, porque se han hecho por y para el mundo: el aura se mantiene, pero desde una perspectiva materialista. Esto permite configuraciones críticas diversas, aunque por lo general con el mismo horizonte: la obra de arte funciona para la sociedad como una reproducción, un comentario, una interpretación de la sociedad misma (para su época y en comunicación con los diferentes tiempos para otras sociedades). La crítica lo que hace es manifestar ese carácter refractario de la obra de arte. En el caso de la literatura concebida desde su núcleo generador en la Modernidad, Goldmann ve una homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal. Para Goldmann la novela, en el sentido de la *novela moderna*, «se caracteriza por ser la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas» (1964: 23), lo que concibe como la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad crecientemente individualista enfocada en la producción para el mercado. El interés central de Adorno en la Modernidad y especialmente en el modernismo es un reflejo de esta tensión de la literatura para con la época que la produce: si el centro de la praxis emancipatoria es el presente y en el presente el modo de producción (el modo de la realidad) predominante es el capitalismo, es la sociedad burguesa de los individuos y de la —falsa— libertad individual (y se presupone que seguimos en ese momento histórico), el centro de la crítica va a ser necesariamente el desvelamiento de las mediaciones. Esto permite que la praxis emancipadora de la obra de arte se despliegue a través de diferentes

modelos críticos. Estos modelos no pretenden establecer la dirección y contenido de la crítica, sino conformar un marco de referencia en el que se desarrolla *la tarea de la crítica*.

a. Adorno en el laberinto dialéctico de la cultura.

No se puede escribir poesía después de Auschwitz. Ese es el corolario al nuevo imperativo categórico (negativo) según Adorno: que Auschwitz no vuelva a ocurrir. Después del Holocausto la inocencia ha desaparecido, y Adorno entiende que producir obras de arte, *seguir* produciendo obras de arte, sean o no bucólicas, alegres o tristes, *naïf* o *serias*, es un atentado a la memoria de todas las víctimas. Escribir, pintar, componer,... *hacer que la vida siga*, como si nada hubiera pasado, es olvidar el horror que la propia humanidad se ha infligido a sí misma; es una autolesión terrible, y sin embargo sobre la cual se puede pasar como si de un bache en el camino se pasara (las florecillas del borde del camino). Este es el gran temor de Adorno, tanto para sí como en lo que observa en el mundo: Adorno teme constantemente ser injusto con el mundo, con los vivos y con los muertos, con las obras de arte, y en su tensión es capaz de mantener la distancia —aunque le inmovilice para otros compromisos—, pero el mundo a su alrededor se obceca en seguir adelante, en olvidar, incluso en menospreciar el sufrimiento superado por pasado. Adorno sabe que esto es lo habitual, e incluso lo *conveniente* para sociedad: el dolor impide seguir caminando. El problema se sitúa en que esta superación no se da por una reconciliación con lo terrible, con la herida, sino por las mecánicas sociales que reducen, integran y homogenizan los *cuerpos extraños* para la sociedad (cuando no los expulsa de sí). La cultura incluye estas mecánicas, y es la crítica cómplice de este olvido.

Como en tantos casos, Adorno no ataca el problema desde una perspectiva positiva. Adorno se centra en señalar, en el ensayo «La crítica de la cultura y la sociedad», las contradicciones de la crítica dominante, que indica como tradicional o trascendente. Adorno hace una crítica de la crítica. La crítica establecida, la crítica dominante, «habla

como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estadio histórico» (Adorno, 1962: 9). La crítica ha renunciado a la distancia que en teoría la separa y ya no critica para *desvelar las mediaciones*, para reproducir un espacio argumentativo en torno a la obra de arte que permita ser justo con ella (¿Acaso alguna vez lo hizo?), por el reconocimiento, secreto y público, únicamente de aquello que positivamente se puede integrar en el marco conceptual de la propia crítica; «cae en la tentación de olvidar lo indecible, en vez de intentar, con toda la impotencia que se quiera, que se proteja al hombre de ese indecible» (Adorno, 1962: 9-10). Para Adorno el espacio de la crítica es de hecho el espacio donde se articula la cultura en general: sin la distancia crítica la cultura no es cultura sino naturaleza, porque la cultura es lo que separa a la humanidad de la mera biología. Sin esa distancia en la que se reconocen ambos polos (ambos irreducibles entre sí), no hay posibilidad de diálogo como sociedad constituida, porque no hay sociedad, hay naturaleza. La crítica se ha reservado para sí el privilegio de establecer la distinción, pero en la sociedad Moderna se ha convertido en cómplice, en mero cooperante pagado de la clase dominante. Puede que en los orígenes de la Modernidad la crítica fuera genuinamente independiente, pero el desarrollo del capitalismo los ha convertido en «agentes del tráfico espiritual», en el doble sentido de «agentes», como guías pero también como vendedores. Para la Modernidad la libertad de expresión de nuevo cuño es libertad en sentido espiritual: la Ilustración libera de viejas supersticiones y prejuicios y permite al ser humano aspirar sin intermediarios a lo espiritual. La crítica es la actitud discriminadora, la criba más refinada por dedicación exclusiva, que se cree que trascendente debido a la libertad, pero «se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento» (Adorno, 1962: 11). Los críticos ayudan a construir esa objetividad, conscientes o inconscientes, porque olvidan —o no fueron capaces de reconocer— el problema de la libertad de expresión en el mercado: la libertad es para quien puede pagársela, o para quien puede comprarla. «Lo decisivo es que el soberano gesto del crítico finge ante los lectores una independencia que no tiene y reclama una

misión rectora incompatible con su propio principio de la libertad espiritual» (Adorno, 1962: 13).

La crítica tradicional dirige para otros, pero dirige en un mundo ya ordenado, en una sociedad dada a sí misma de una vez por todas. Hacia la sociedad es un guía espiritual, hacia los patrones un agente de la ley, y hacia sí mismo un coleccionista de mariposas, que fija hacia lo inalterado e inalterable cada momento social, cultural, artístico, al que tiene acceso. Pero esta situación no invalida el papel de la crítica. Son las contradicciones «conquistadas» de la crítica la que la dotan de sentido. Para Adorno, sin crítica no hay cultura, y «con toda su inveracidad es la crítica tan verdadera como la cultura es falaz» (1962: 13). El anquilosamiento de la crítica refleja el problema global de la cultura, que quisiera ser fija y no lo es; sus «valores eternos» se muestran falsos en la parodia dirigida de la crítica tradicional, dependiente de valores igual de eternos como el interés económico. El problema no se sitúa en que la crítica sea falsa al depender de intereses extrínsecos: siempre ha sido así desde el momento en que la agencia crítica la realiza un individuo condicionado, que a lo más que puede aspirar es a hacer visibles estas constricciones en un acto de sinceridad. El problema de la crítica es que quiere manifestarse libre en un mundo condicionado, incluso independiente de la cultura que juzga, y no existe verdad en una totalidad que para Adorno es falsa, en tanto que injusta y criminal. La crítica participa igualmente de esa injusticia, aunque se pretenda libre, con el crimen añadido de que en su nómina lleva recubrir y disimular las vergüenzas de lo que los pagadores no quieren que se muestre. Sin embargo, al igual que la obra de arte se resiste a la integración en la sociedad porque en la refracción social lleva la contradicción irresoluble de su inintencionalidad, Adorno ve en el acto crítico (como en cualquier acto que termina escapando de la intención subjetiva) el momento de contradicción irreconciliable consigo mismo al que se agarra para sacar una crítica que escape de sí misma: «La función ideológica de la crítica cultural da alas a su propia verdad, la resistencia contra la ideología» (1962: 19). En su caducidad, la crítica se manifiesta falsa en

una cultural que se resiste a la misma caducidad ejerciendo contra la crítica que quisiera fijarla y contra sí misma en su resistencia mecánica al cambio. Al querer mantener el discurso en lo trascendente, en el valor eterno inmodificable, la crítica se falsea a sí misma ante lo nuevo, pero descubre al mismo tiempo la mercantilización de lo nuevo (Adorno, 1962: 21). De nuevo, son Balzac y Tolstoi denunciando la falsedad del liberalismo desde la falsedad del conservadurismo teñido de Antiguo Régimen; para la crítica, es Northrop Frye hablando para toda la literatura sólo desde la literatura occidental o T. S. Eliot no incluyéndose en su lista de desprecios a toda la crítica cultural.

La propuesta crítica de Adorno pasa necesariamente por es doble falsedad que se descubre a sí misma como totalidad —totalidad falsa— donde lo vital es la percepción o no de las mediaciones, el precio de la tendencia frente al mercado y la justicia, y su elección final. La obra de arte vive su vida, y no necesita de la crítica en su autonomía, pero en su relación con la sociedad sin la crítica no se puede hablar de verdad de la obra de arte porque esta es racional, no mística, y es la crítica la racionalidad arqueológica, interpretativa, *crítica*, de la obra de arte. Sólo una versión, una perspectiva, pero esto no hace que deje de ser verdad. Adorno dice en *Teoría estética* que «la comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y este es el tema de la crítica» (1971: 172); y en *Dialéctica negativa* que «el pensamiento crítico se resiste a procurar al objeto el vacío trono del sujeto; sentado en él, el objeto no sería más que un ídolo. De lo que se trata es de eliminar la jerarquía» (1975: 183). La crítica quiere superar la inmediatez y darle el espacio de justicia a la obra de arte, no confundirla en el barullo de la multiplicidad, como un antiplatonismo memorioso, sino editar la relación de los sujetos y los objetos para poder seguir escribiendo poesía después de Auschwitz: una crítica que no encubra la verdad para un arte tiene a la crítica como deudora y acreedora de esa misma verdad. Para Adorno, la crítica no es externa al arte, sino que es el escenario histórico del movimiento de la obra, tanto internamente como hacia la sociedad; la crítica sirve «al contenido de verdad de las obras al

considerarlo como algo que las sobrepasa y separan ese contenido —tal es la tarea de la crítica— de los momentos de su falsedad» (Adorno, 1971: 256). La crítica son las tablas donde la obra de arte actúa y se demuestra su «calidad interpretativa». Esta crítica no es posible con la crítica tradicional con su aspiración trascendental; se necesita una crítica cultural inmanente concebida dentro de la dialéctica, que «está obligada a recoger en sí misma la crítica cultural verdadera, facilitando de ese modo que la falsa llegue a conciencia de sí misma» (Adorno, 1962: 21). Una crítica inmanente que tenga en cuenta la dialéctica es una crítica de posiciones, de modelos, flexible, funcional. No se mueve *con* la cultura sino *con respecto* a ella, alejando y acercando la reflexión como modo de verse a sí misma en el todo. Es una forma de evitar caer en la propia naturalización: la crítica inmanente es siempre autocrítica, y se resiste a la homogeneización ideológica «mostrando ser el [proceder] más esencialmente dialéctico. Este proceder recoge consecuentemente el principio de que no es la ideología la que es falsa, sino su pretensión de estar de acuerdo con la realidad» (Adorno, 1962: 26). La cultura y la crítica cultural — como medios de la totalidad—, aunque sean verdaderas en sus concreciones, son falsas en su pretensión de armonía global eterna, porque siempre se quieren expresar más allá del movimiento. La dialéctica, por el contrario, no se exige ese fijismo —tampoco movimiento, necesariamente: las exigencias de la dialéctica son las de la propia sociedad y de la obra de arte, «no permite que ninguna exigencia de pureza lógica le castre su derecho a pasar de un género a otro de las cosas, su derecho a iluminar la cerrazón de las cosas con la mirada puesta en la sociedad, y su derecho a presentar la cuenta a la sociedad que no es capaz de redimir la cosa» (Adorno, 1962: 27). La crítica dentro de la obra de arte y dentro de la sociedad actúa como juez, manteniendo su independencia pero incapaz de sustraerse de la realidad. El *tour de force* de la obra de arte es el espacio vital de la crítica, ese desajustado equilibrio que le lleva a participar y no participar de la cultura. «Sólo así conseguirá justicia para la cosa y para sí mismo» (Adorno, 1962: 28).

b. Frye o el academicismo sensato.

De entre todos la crítica literaria teórica del s.XX, tal vez Northrop Frye sea el más importante por los motivos concreto de su trabajo: generar un marco de referencia común para la crítica desde una perspectiva académica, centrada en el propio fenómeno literario, antes que en los epifenómenos de la literatura. Frye aboga por una crítica teórica *limpia*, con cierto esencialismo pero materialista en tanto que se dedica al texto mismo, en la línea de la crítica británica como la de I. A. Richards. Se trata a sí mismo apolíticamente y neutro académicamente, pero a cada tanto despunta su liberalismo (bastante conservador) y su tendencia eurocentrista. Esto no resta seriedad a sus argumentos, y de hecho funciona como elemento de imperfección que dota de *naturalidad* a su modelo, ya que sin ser dogmático permite enmiendas a su propuesta. Su texto fundamental es *Anatomía de la crítica*, de 1957, que es el eje de toda su obra crítica concreta posterior. Aunque el grueso del libro se dedica a teoría de la literatura aplicada a la crítica, tiene espacio para desarrollar el papel, lugar y tarea de la crítica en relación a la literatura y la sociedad. Para Frye la crítica se encuentra en el centro, como eje estructurador, de toda la cultura (al menos en el marco occidental-liberal): «Con crítica quiero decir la totalidad de una labor de erudición y gusto que atañe a la literatura como parte de la que en diversos modos suele llamarse educación liberal, cultura o estudio de las humanidades» (1977: 15). La crítica tiene un marco conceptual específico que no es el del arte, pero tampoco está fuera de él. Forma un entramado inextricable, o al menos de fronteras difusas, donde la crítica y la obra de arte se diferencian pero el discurso que conforman ambos funciona como totalidad. Por eso es necesaria la crítica estructuradora, ya que la crítica es voz, es teoría de acción concreta. En esto se parece significativamente a la forma de entender el arte como «enigma» de Adorno, que Frye llama «misterio intrínseco», lo irreducible a todo conocimiento de la obra de arte (1977: 121). De esta forma afirma que el axioma de la crítica debe ser, «no que el poeta no sabe lo que dice,

sino que no puede hablar sobre lo que sabe» (Frye, 1977: 18). El alcance no es sólo al secreto del artista, sino a la incapacidad de hacer patente lo que sabe.

A pesar de que el resto de la obra actúa como un cuerpo conceptual fuerte, Frye habla de *modos* de la literatura, señalando en cada caso géneros, arquetipos, mitos, símbolos, alegorías, etc., que aunque se encuentran irremediabilmente relacionados entre sí estudia de manera independiente de forma ensayística. Esto es fundamental en la concreción de su(s) modelo(s) porque da flexibilidad en el análisis. Por supuesto, si analíticamente para la teoría de los modos de Frye la *Iliada* entra dentro del «epos», no hay flexibilidad suficiente para sugerir *que sea otra cosa*, pero sí crea el espacio comparativo para desarrollar el hilo entre diversas obras que tienen contacto en lo simbólico, en lo arquetípico o en lo temático. El modelo de Frye permite en el más puro academicismo configurar constelaciones desde un campo discursivo amplio y no dogmático. Para él, la crítica se fundamenta en un tipo de juicios de valor que llama comparativos, frente a otros positivos que constituirían meras afirmaciones directas; esto juicios de valor comparativos los divide en dos sectores: 1) la obra de arte como producto, que elabora la crítica biográfica, y pone en relación la obra con el autor; y 2), la crítica topológica, que se encarga del lector contemporáneo, de la recepción y la situación de la obra en el presente, y trata comparativamente el estilo, la complejidad del significado y la asimilación figurativa (Frye, 1977: 38). De esto trata su obra. Con esta distinción lo que pretende Frye es desmarcarse de la crítica literaria materialista marxista, a la que acusa veladamente en *Anatomía de la crítica* de «seudodialéctica o falsa retórica» (1977: 42), y en *El camino crítico* como un exceso de contextualismo, que «opera como un mero determinismo más que elude todos los aspectos de la literatura salvo una interpretación alegórica de su contenido» (1986: 18). Para Frye toda crítica que no se centre en el interior de la literatura y vea más cosas fuera que dentro siempre va a estar al servicio de otros factores y no de la literatura misma. La verdadera crítica dialéctica es la que completa la crítica biográfica como crítica histórica —labor de historiografía, no de crítica— con la

crítica topológica como crítica ética —que significa crítica consciente de la presencia social *en* la literatura—. El arte es así comunicación del pasado al presente. Se basa en la concepción de la posesión total y simultánea de la cultura pasada, porque para Frye la crítica tiene que aceptar como *actual* todo lo que ofrece la literatura sea del tiempo o lugar que sea, junto con la «la aceptación total de los valores potenciales de esos datos» (Frye, 1977: 43).

Esto genera problemas en términos ideológico, porque en principio para Frye la tarea de la crítica está completamente alejada del material político concreto de la literatura, del mismo modo que no se hace teoría del placer subjetivo y la reacción específicas. Los «valores potenciales» quedan en suspenso o en todo caso dirigidos por el crítico al valor positivo formal, en el descubrimiento de literatura de calidad o genuina, de descubrir «la posibilidad de reconocer una forma válida de experiencia poética sin ser capaces de realizarlos ellos mismos» (Frye, 1977: 46). Esto implica a la crítica como disciplina autónoma aunque dependa de las producciones artísticas: la crítica y sus agentes, aunque hablan de las obras, hablan realmente de la relación del medio con las obras. En cierto sentido, las obras literarias *permiten* que se hable de ellas, como una donación de la obra (y el artista) a la sociedad. La donación es sagrada, no se puede destripar ni desmontar; hay que seguir sus reglas, y leerla a través de sus reglas, para alcanzar su bendición. En *El camino crítico* abunda en esta postura: la posición de Frye es la de desentrañar esas reglas, porque no quiere hacer nada con el arte que el arte no quiera que se haga con él. La crítica para él es teoría de la literatura que funciona como liturgia (no en vano, sus estudios literarios comenzaron por la *Biblia* y sus tropos), y el camino de la crítica es aquel que, para Frye, «en primer lugar, diese cuenta de los fenómenos más importantes de la experiencia literaria, y en segundo lugar me condujera a una visión del puesto que la literatura ocupa dentro de la civilización considerada como un todo» (Frye, 1986: 13). Es decir, la crítica trata a la literatura con su historia particular interna que sólo en segundo lugar se relaciona con lo externo a ella, pero no como parte sino como constituyente

propio; no como tema o apartado de la historia universal sino totalidad dentro de otra. La responsabilidad del crítico es tratar con justicia y respeto la obra literaria, y por eso para Frye es fundamental que la obra sea tratada desde la presencia actual de su contenido, porque cualquier intención de situar a la obra literaria como muleta o cuña de cualquier cosa externa a ella es profanar la obra de arte. Eso es secundario, que apunta a la idealidad interna de la obra literaria, pero que es ajeno a la crítica primaria de la obra de arte (es lo que Frye llama falsa retórica). En definitiva, aleja la crítica de la política, que no es su tarea, lo que refuerza al decir que «ninguna obra es intrínsecamente revolucionaria o reaccionaria, cualesquiera que sean las opiniones que el autor mantenga a lo largo de su vida», a lo que añade que «es el uso que se hace de ella lo que determina qué es, y en algún sentido todos los autores pueden ser potencialmente útiles para alguien» (Frye, 1986: 111). Una posición no política bastante política.

c. Galvano Della Volpe. Discurso científico para la crítica.

El trabajo teórico de Galvano Della Volpe es uno de los más sólidos y completos para establecer un modelo de crítica y teoría estética marxista, sin contar al propio Adorno y la síntesis marxiana de Adolfo Sánchez Vázquez. La orientación de Della Volpe es hacia la materialidad de la poesía. En términos vagos, Della Volpe y Adorno coinciden: la volpiana *Crítica del gusto* aparece en 1960, pocos años antes que *Dialéctica negativa*. Convergen temporal y teóricamente en diversos puntos, pero Della Volpe se gira al contexto del estructuralismo y acaba cayendo en un cierto funcionalismo de izquierdas. De hecho existe un desequilibrio entre lo que Della Volpe pretende hacer y lo que parece querer hacer de verdad, y es algo que explicita en *Crítica de la ideología contemporánea*. Distingue entre «ciencia de la literatura» y «crítica literaria»:

Puede proponerse el nombre de *ciencia de la literatura* (o de la escritura) para ese discurso general cuyo objeto no es un significado dado, sino la propia pluralidad de los significados de la obra, y *crítica literaria* al otro discurso, que asume abiertamente, afrontando su

propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra. (Della Volpe, 1970: 165, cva. org.)

La crítica es para Della Volpe algo intermedio entre la ciencia y la lectura, porque reconoce que está *demasiado mediada* —a través de la escritura, que a pesar de la distancia crítica sumerge al crítico en la obra—; pero, a pesar de que todos sus esfuerzos se dedican a discernir entre crítica y ciencia de la literatura a favor de una crítica precisa y razonada (para escapar de la crítica tradicional), todo el aparato técnico (filológico-lingüístico) de *Crítica del gusto* se orienta a la ciencia, a encontrar el modelo materialista que sea capaz de hacerse cargo de la pluralidad de significados de la obra literaria. Se puede entender como una forma de dar de aparato conceptual a una actividad crítica que después procede desde el conocimiento pero con intencionalidad concreta, lo cual es, en cierto sentido, el papel teórico del marxismo.

Della Volpe impugna el idealismo diciendo que las imágenes poéticas remiten a un contenido gnoseológico previo. Hay un equívoco sobre la autonomía que relaciona con la corriente romántica de origen kantiano, que homologa la inmediatez expresiva con la inmediatez cognoscitiva, una reducción inmediatez metafísica (Della Volpe, 1966: 176). Al contrario, se entienden las imágenes poéticas y se califican como bellas porque *se sabe* cómo funciona el mundo. La imagen poética pre-gnoseológica es sólo potencia (mística). Necesita lo racional para su síntesis. Por el contrario, los «caracteres poéticos» son «hechos gnoseológicos normales, resultantes, como cualquier otro universal o concepto (en concreto), de una abstracción por géneros fundada simultáneamente en la *categoricidad* de las cosas y en la *materialidad*, empiricidad o esteticidad de las mismas» (Della Volpe, 1966: 23, cva. org.). La poesía, la literatura, no son fenómenos trascendentes o místicos, sino construcciones racionales de, en todo caso, imágenes no-literales, pero que se fundan en el mismo trabajo en relación con la verdad y la realidad que el científico o el historiador, sólo que de modo diferente. Esto pone en sintonía a la literatura con la complejidad y los conocimientos que progresivamente ha ido alcanzando la humanidad, y

Della Volpe relaciona ese trabajo con el perfeccionamiento interno de la literatura. En la misma línea de Hume, Della Volpe relaciona la recepción de la «imagen poética» con los conocimientos tanto del productor, que será más o menos capaz de desarrollar imágenes más auténticas o innovadoras, y las capacidades de la audiencia para apropiarse intelectualmente de la obra. Es lo que llama «puntualización estilística concreta» (Della Volpe, 1966: 41). No es más que la introducción del arte, de la producción de obras de arte, dentro del trabajo intelectual concreto a la misma altura que la abogacía o la medicina. Della Volpe muestra que la puntualización estilística concreta es necesaria para que una obra «grande» sea capaz de ser gustada, porque es lo que la pone en relación con su medio sociológico concreto, aunque parece que la reflexión debería ser la contraria: cuanto más es valorada la poesía como grande y auténtica, más ha sido necesaria la puntualización estilística concreta de antemano.

En cualquier caso, el objetivo de Della Volpe está claro: dado que la literatura es algo racional y responde a estructura discursivas racionales con una base material, empírica, ni místicas ni trascendental, lo que resta es descubrir la especificidad del discurso literario o poético que le diferencia de otros discursos, como el científico. Della Volpe sólo acepta en principio una fundamentación histórico-materialista, que califica de antidogmática y antimetafísica, porque necesita desdecirse parcialmente al señalar esa especificidad en la «componente semántica (verbal)» (1966: 79): se *desdice* porque reconoce que, a pesar de que un análisis lingüístico tiene todas las garantías de una fundamentación histórico-materialista, en parte tiene que actuar *como si* esta no funcionara en un primer momento, porque el análisis del lenguaje poético para su comprensión racional en su autonomía, en las reglas de su discurso propio, carece de historia. De esta forma Della Volpe se sitúa en una posición teórica específica, retirado de la discusión global de la crítica del arte marxista, lo cual es una desventaja al querer reintroducirse en ese discurso global pero le permite desarrollar en el mismo marco esa especificidad, particularizada o «tipicidad», como lo llama él, del discurso poético. Ésta la

define a través del «pluralismo», frente a la «univocidad» que caracteriza a la tipicidad científica. Della Volpe trata la tipicidad en general de «*esencialidad* histórico-social», idea en la que intenta aunar en otros términos se puede considerar «paradigma»: no es una normalidad inductiva, sino una *normatividad* deductiva (1966: 88-89). Si la ciencia por discusión, norma y consenso se considera un discurso universal —o de aspiraciones universalistas—, para Della Volpe la poesía no es ajena a esa misma universalidad, derivada de su aspecto semántico; «pues, como sabemos, ese símbolo poético es tan unidad-de-una-multiplicidad o pensamiento como puede serlo el símbolo científico, por la que le compete igual universalidad u omnilateralidad, igual verdad» (1966: 172). De aquí se deriva la posibilidad de un conocimiento cierto tanto para una ciencia de la literatura como para las implicaciones concretas de la crítica que quiere dar *sentido* a esa universalidad.

No existe la inmediatez cognoscitiva en la ciencia, como no existe tampoco para la poesía, así que cualquier alusión metafísica queda cancelada y esto permite empezar a hablar de conocimiento en términos científicos también para la poesía. No es más que un reconocimiento de las mediaciones: Las obras están atadas a su contexto semántico. Un discurso científico sobre la poesía no puede perderse en interpretaciones místicas —la crítica tal vez, pero desde la distancia consciente—. La metáfora traslaticia o literal, que correspondería a la base semántica del discurso científico de la literatura, tiene un humus material (histórico) que es en el que hay que fijarse. Es la segunda parte de la ciencia de la literatura, donde de la *esencia* se va a lo histórico-social. Para Della Volpe son todo y una misma cosa, pero la obligación discursiva le lleva a evitar el contextualismo concreto para poder entrar en modelos generales. El razonamiento de Della Volpe es complejo porque resulta en exceso técnico en sentido lingüístico. Su objetivo es claro en tanto que el resultado es la inscripción de un conocimiento seguro de la poesía (de la literatura, del arte, de lo que tradicionalmente se ha reservado a la retórica casi mística y no a la ciencia) en el contexto científico del materialismo marxista. Quiere homologar su discurso

cognoscitivo al de la ciencia para permitir, en última instancia, que la crítica pueda hablar *en serio* del sentido de la literatura con un valor político emancipatorio (aunque esto quede en suspenso en la obra de Della Volpe):

[...] toda la sustancia ideológica y cultural de una sociedad constituye el *humus histórico* del *opus poeticum*, del cual nacerá éste inscribiéndose así en una *sobre-estructura*, con la presupuesta infra-estructura económico-social; pero nacerá, según sabemos, *desarrollando* los fines-pensamiento de aquella forma instrumental (forma de la letra) *a través de la cual —y sólo a través de la cual— es eficaz* aquel *humus histórico*, y *modificando* el instrumento mismo, como también sabemos; en lo que consiste el trascender semántico-formal lo literal-material (lengua-letra) en el polisentido o polisemo (valor poético). (Della Volpe, 1966: 178, *cva. org.*)

Se sabe que la poesía es y contiene ideología, y que participa de los cambios sociales y políticos, pero para Della Volpe antes de decir esto hay que saber *cómo* dice la poesía. Llama a su propuesta paráfrasis crítica/dialéctica. La idea es manifestar como sentido aquello que lo que ha desarrollado como ciencia de la literatura ha manifestado como «dato», desde el reconocimiento implícito de que ese dato se inscribe necesariamente en un movimiento dialéctico, esto es, forma parte del mismo *humus histórico* continente de ideología que el texto poético. Con esto, lo que pretende Della Volpe es hablar con justicia el texto poético. Aunque parta de la esencialidad semántica, es un camino de ida y vuelta. Mantiene la consciencia y la distancia dialéctica de lo mediato al pensamiento del texto poético, sin sobrestimar su contenido pero que no es reducible al mismo, porque por la tendencia a sobrestimar la forma se suele caer en la identificación del modelo del pensar al discurso poético mismo (no a su ciencia). Por este barullo conceptual Della Volpe propone cambiar el significado de los términos tradicionales de «forma» y «contenido» para la literatura donde la forma es el «pensamiento-estilo», es decir, la imitación del pensamiento, del proceso discursivo propio del hacer poético, y el contenido las «imágenes (poéticas)», la materia, la concreción semántica del discurso (Della Volpe, 1966: 189). El resultado es un modelo complementario de discurso científico-crítico, cuyo

contenido crítico concreto sólo se da después de la estipulación de unas bases científicas para el discurso poético.

d. Steiner. La responsabilidad del crítico.

Como ocurre con Frye, la ideología de un autor no implica la veracidad o falsedad de sus palabras. George Steiner es tal vez el crítico práctico más completo del s.XX, con una labor sostenida que sólo marca un objetivo: el valor positivo de la cultura y su salvaguarda frente a la barbarie. Quizá sea el autor que más ha hecho por la lectura y por el amor a los libros, porque como crítico reconoce su responsabilidad y privilegio en el encuentro social del libro con el lector. Es este reconocimiento donde se centra su reflexión sobre la tarea de la crítica, por una parte, como disciplina concebida a la forma de Frye a caballo entre la autonomía y la dependencia, y por otra la tarea del crítico. De entre todos sus textos, «La cultura y lo humano» se dedica a lo primero, mientras que «'Crítico'/Lector'», explora las diferencias entre las diferentes formas de recepción de las obras literarias y exteriorización posterior del sujeto según su posición. Al igual que Della Volpe distingue entre ciencia de la literatura y crítica, Steiner de forma similar distingue entre el valor intrínseco de la literatura, tarea de la filología —un diálogo con los muertos—, y el valor extrínseco, donde se desarrolla el espacio de la crítica —un diálogo con los vivos. Pero, a diferencia de Della Volpe, Steiner tiene claro el papel de la filología al margen de la crítica: no se necesita definir el discurso poético en homología racional al científico porque *no es lo mismo*. La filología también es externa a la poesía, a pesar de que sí se encarga científicamente de ella. En este aspecto no hay intersección de las disciplinas, ni siquiera en el tono academicista de Frye.

La crítica escribe «acerca de». El parasitaje de la crítica para Steiner es fundamental: no es concebible sin la existencia de la obra de arte, de la que vive. «Ha de dársele el poema, la novela o el drama; la crítica existe gracias al genio de otros hombres» (Steiner, 1982: 23).

Esto hace a la crítica sospechosa de «segunda naturaleza», al actuar como mediación, pero Steiner se cuida de esto por el propio movimiento *autocrítico* de la crítica, de la distancia que tiene hacia la obra y que busca mantener hacia sí misma. De este modo la crítica tiene una triple función: «Primero, debe enseñarnos qué debe releerse y cómo» (Steiner, 1982: 28). La primera función a la que se refiere es la más pragmática en el ámbito social directo, puesto que la crítica señala aquello que tiene que ser leído. Steiner se desmarca de los reparos de Adorno a la crítica tradicional arguyendo que esta función no es excluyente, no tiene como objetivo definir un *canon* (la característica de la buena crítica es que son más los libros que abre que los que cierra), sino traer al presente todo aquello que la crítica considera que habla directamente al presente y sus problemas o inquietudes. «Segundo, la crítica puede establecer vínculos» (Steiner, 1982: 29). Steiner ya reconoce en 1963 las repercusiones potenciales de las nuevas tecnologías basadas en la inmediatez del acceso a la información y el contacto. Reconoce en esta inmediatez la misma que confunde percepción con cognición, lo que resulta un peligro porque permite el ocultamiento político e ideológico. Para Steiner, es parte del cometido de la crítica «velar porque un régimen político no pueda impartir el olvido o la distorsión a la obra de un escritor, porque se conserve y se descifre la ceniza de los libros quemados» (1982: 30). Finalmente, la tercera función es para él la más importante, y se refiere al juicio de la literatura contemporánea, en la misma dirección que el problema de la inmediatez. La crítica tiene que hablar al presente, y para eso también tiene que encargarse de la producción de su propio tiempo para entender desde dónde habla, a quién, de qué modo, etc. Por eso la crítica «debe preguntarse no sólo si tal arte constituye un adelanto o un refinamiento técnicos, si añade un giro estilístico o si juega astutamente con la sensibilidad del momento, sino también por lo que contribuye o lo que sustrae a las menguadas reservas de la inteligencia moral» (Steiner, 1982: 31). Steiner introduce dentro de la propia crítica sin necesidad de recurrir a disciplinas externas la responsabilidad política, social, ética, etc., en la lectura de la literatura. Para él la cultura es el centro de la vida social: las sociedades se construyen en torno a hitos culturales que son los que dotan

de contenido y de sentido a los constructos sociales. Una sociedad requiere de antecedentes. La crítica es la encargada de discernir entre esos antecedentes que construyen la realidad social como mitos, no como hechos, en términos adornianos, ideológicos.

Lo que nos rige no es el pasado literal, salvo posiblemente en un sentido biológico: Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales a menudo están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos. Esas imágenes y construcciones simbólicas del pasado están impresas en nuestra sensibilidad, casi de la misma manera que la información genética. Cada nueva era histórica se refleja en el cuadro y en la mitología activa de su pasado o de un pasado tomado de otras culturas. Cada era verifica su sentido de identidad, de regresión o de nueva realización teniendo como telón de fondo ese pasado. (Steiner, 1991: 17-18)

Aquí es donde reside la responsabilidad del crítico. En «'Crítico'/Lector'» Steiner trata al crítico de «epistemólogo»: el crítico *genera* conocimiento. No es una disciplina auxiliar o que necesite de otro aparato teórico para ser considerado legítimamente conocimiento. La diferencia, para Steiner fértil y problemática, con otro tipo de discurso, es la distancia del crítico tanto con la obra como con su argumentación, una distancia reflexiva, que «hace perceptible, dramatiza su estatus inhibitorio o de traducción» (1990: 92). La distancia aporta claridad, visión de conjunto; retroceder para ver la pintura mejor, y hacer patente ese retroceso. Esto conlleva «ángulo de visión», y con lo cual toda reflexión crítica está sujeta a discusión, pero es un debate de perspectiva, no de conjunto. Para Steiner la perspectiva no invalida la posibilidad de conocimiento; su distancia (que es mediación) es funcional, por lo tanto no puede ser indiferente: en la crítica hay intención explícita, tendencia. Por eso llama Steiner al crítico «activista de la comprensión», que en cada captación «valora lo válido de su objeto» (1990: 94). Hay arbitrariedad de todos los actos de crítica; son irrepetibles, se pueden metodizar, pero no serán iguales al acto intencional inicial. Lo que significa esta arbitrariedad es especificación intencional, aclaración crítica anti-mitológica por reconocimiento de la situación propia. En Steiner esto deja una

situación un poco delicada en torno al papel de la crítica y a la verdad del arte. La crítica afirma, produce conocimiento; para Steiner (como tópico provisional), «*la crítica es la visión ordenadora*» (1990: 95, cva. org.). Pero esto no significa que «verifique», porque es histórica, no es «ciencia». El progreso para Steiner es acumulativo sincrónico, no diacrónico. En este sentido, para Steiner una crítica del s.XVIII tiene la misma validez que una actual, aunque no resulte satisfactoria —«el acto crítico, la acción de la visión ordenadora y el espacio de legislación intencional que genera, no tienen historia. Son sincrónicos» (1990: 97). Esto es bueno para Steiner, porque la crítica no cancela la historia; necesita al arte como anfitrión de su parasitaje para poder seguir diciendo cosas y de la memoria en un sentido fuerte para avanzar, y desde la perspectiva de Steiner todo está en el presente para el presente: la historia humana en su totalidad es un gran ejercicio de sincronía. El acto crítico nunca puede ser inválido. Es un acto de juicio permanente. La crítica no es falsa, porque no está sujeta a falsación o contrastación, en todo caso está sujeta a argumentación y razonamiento. Por eso, para Steiner, una crítica útil tiene que hacer al menos una cosa: «dejar clara cuál es su tendencia» (1990: 98). La clasificación, la visión ordenadora de una crítica que deja clara su tendencia, que es honrada, va a ser siempre útil. El buen crítico siempre correrá riesgos especulativos, valorando y comparando; como epistemólogo reifica, y esto se refiere a que señala un algo *proprio* afuera, dispuesto a ser juzgado desde la distancia. Es lo que llama «relaciones ‘dramáticamente reproductivas’» (Steiner, 1990: 107): al hacer la crítica, el crítico se identifica desdoblado con la obra literaria, como si su discurso fuera un momento perdido de la obra de arte. Esto quiere decir que el crítico nunca es causa de lo que dice la obra de arte, sino que es una substracción a la obra de arte, y esta es la reificación a la que se refiere Steiner. La obra de arte existe antes que la crítica, pero la crítica no existe sino por la obra de arte, ese es su parasitaje: «Simultáneamente la crítica juzga [...] y sabe que es un acto de segunda mano, un acto epifenoménico» (Steiner, 1990: 110). Esta consciencia es la principal virtud de la crítica, su acto fundamental contra el olvido y la barbarie de la inmediatez.

e. La crítica militante.

En el amplio espectro de los modos críticos y de los modelos de agente crítico, tal vez el peor de todos es el artista crítico (o autodenominado crítico). El mejor ejemplo es el ínclito poeta T. S. Eliot. En diversas conferencias desgrana de forma limitada sus ideas sobre la crítica no como escritor, sino como crítico. Habla conscientemente desde una posición diferente a la de autor de *Tierra baldía* o *Cuatro cuartetos*. Es cierto que habla desde la distancia, pero no parece que sea desde la distancia desde la que habla el resto de la crítica profesional, sino desde la distancia que toma el artista con respecto al arte mismo, en términos de trascendencia. En «Función social de la poesía» [1943-45], Eliot no habla de lo que *debería* hacer la poesía: «me parece que si a la poesía —y me refiero a *toda* gran poesía— no le ha cabido una función social en el pasado, tampoco es probable que la tenga en el futuro» (1959: 7, cva. org.). Para Eliot, la buena poesía sobrevive al tema que trata, y la inclusión de una «actitud social» no cuenta en nada para el hecho poético. La función de la poesía sería mantener viva la lengua de un pueblo y engrandecerla, y esto se centra en dar placer y comunicar una experiencia nueva. Si no se produjeran ambas cosas, no sería poesía (Eliot, 1959: 11). Al excluir de la poesía todo contenido social, o toda *utilidad* en términos vagos, Eliot sitúa al arte muy por encima de las posibilidades discursivas de la crítica. En «Las fronteras de la crítica» [1956] declara en contra la crítica histórico-biográfica como forma de reducir la obra de arte a lo contextual. Tiene que ver con el «misterio» o el «enigma» de la obra de arte, pero Eliot radicaliza su postura: «Cuando se ha escrito un poema, ha sucedido algo nuevo, algo que *nada de lo sucedido antes* puede explicar. Creo que eso es lo que queremos decir al hablar de ‘creación’» (1959: 114, cva. org.). Eliot considera que se crea desde la nada, o al menos así lo aparente, por lo que el acto creador del poeta siempre será un acto trascendental, divino, y para la crítica la única función social es la de «promover la comprensión y goce de la literatura» (1959: 117). En la línea de Hume, distingue el gusto como goce/fruición y como sensibilidad, y excluye al intelecto o, en todo caso, lo reduce a aparato técnico, a medida, sílabas,

cesuras, ritmo, etc. Al crítico y a la crítica realmente le deja poco espacio, porque realmente no la considera relevante dentro del arte, y menos todavía como disciplina autónoma. De hecho, en «Críticar al crítico» [1961] declara que «cuando estamos más cerca de la crítica literaria pura es con la crítica de los artistas que escriben acerca de su propio arte» (Eliot, 1967: 29). Habla de *su* crítica, en cierto sentido porque entiende que en su tarea como teórico no ha tenido tanto éxito que como artista, y se esfuerza en legitimar su posición. Por eso expone cuatro tipos de crítica (Eliot, 1967: 10-13) que pasan por la del crítico profesional, que identifica con el «escritor fracasado»; el crítico fervoroso, abogado de autores; el crítico académico y teórico (distintos e iguales), que es el *especialista*, con lo peyorativo que conlleva; y el crítico cuya crítica es subproducto de la actividad creadora, el crítico poeta, el cual es el único que valora de forma claramente positiva.

La crítica es un acto tensional que aboga por superar las contradicciones desde la incapacidad consciente de conseguirlo por su constitución formal. A pesar de la vorágine de argumentos ridículos, siendo sinceros con el acto crítico hay que tener en cuenta las palabras de Eliot (aunque Frye considera que los «textos críticos» de los artistas tienen que ser tomados como documentos artísticos, no de crítica). Eliot, inconscientemente, representa a un crítico que en su altanería y su lejanía aristocrática es un militante de un modelo de arte, un modelo de crítica, un modelo de cultura. Es el agente de tráfico espiritual de Adorno. Establece de una vez por todas el arte admisible como «gran arte» y reduce al crítico a «promotor del buen gusto». El resto de autores no descartan este último punto, especialmente Frye, que lo relaciona con todo el sistema de la cultura liberal occidental; pero no es algo principal. Por lo general, la perspectiva sobre la crítica es que esta es la voz de la cultura, pero de una cultura que se mueve, que está en constante relación y diálogo con el presente, un presente con contradicciones, y que necesita de la cultura y de la crítica para reconocerse, reconciliarse consigo misma y avanzar. Esto también se puede encontrar en otros autores como Paul de Man o Manuel Vázquez Montalbán. Lo que varía en cada uno es el modo en que se sitúa como críticos en la

crítica, el ángulo de visión que diría Steiner. Adorno, Frye y Steiner coinciden en cierta erudición tradicional europea, pero donde Frye y Steiner se centran en el apuntalamiento de la civilización y la cultura occidental, Adorno —sin acompañarlo de una praxis radical— va directo a la desmitologización y la crítica ideológica de todo elementos cultural y social apoyado en el arte que pretende un significado fijo. En esto coincide con el también marxista Della Volpe, aunque difieran en el desarrollo teórico. Della Volpe parte de fragmento del prólogo de Marx sobre el arte griego para establecer el punto común de toda la discusión en el marxismo, pero su exceso técnico, lingüístico y científico, hacen que su texto sea abstruso y que se pierda en cuestiones teóricas que el resto de autores no necesitan para justificar la *objetividad* cognoscitiva de la crítica. Su aporte principal, como Adorno, es la toma de partido de la crítica sobre el sentido entendido como verdad, y no como mera opinión (aunque en Adorno sea una postura menos políticamente fuerte). Es algo en lo que está de acuerdo Steiner, al menos en el ámbito del diálogo, y en lo que Frye se encuentra más alejado, pero no porque lo niegue sino porque, como Steiner, entiende que primero hay que encargarse de la literatura y lo demás está fuera. Cada uno pone un grado diferente de cercanía de lo político en la crítica, pero se encuentra ahí para todos. El abordaje es a la postre lo determinante. En un espectro de análisis muy amplio, que abarque de la crítica ideológica de Adorno a la teoría de los símbolos de Frye desde la perspectiva de la responsabilidad del crítico de Steiner, la política *aparece*. Los problemas sociales no son reducibles a la estética del relato, y la forma responde a condicionamientos histórico-sociales, ese humus histórico de Della Volpe, que la crítica tiene que hacer brotar para manifestar las mediaciones que afectan a la conciencia y a la construcción del presente social a través de la cultura. El crítico es un militante de las ideas, sea más consciente de sus condicionantes o no. Eliot era agente de una forma de entender la cultura, como lo era Adorno o cualquier otro. Como humano, además, el crítico es limitado, a su tiempo, a sus conocimientos, a sus lecturas, y dado que la obra de arte es enigmática, y eso lleva a que el presente no sea siempre justo con ella, porque el despliegue de su verdad no se realiza, y tenga que esperar.

10.3. Crítica ideológica IV: El caso del realismo soviético vs. Ayn Rand.

La literatura soviética es uno de esos casos en los que la crítica no ha estado a la altura de la propuesta (salvo honrosas excepciones, como la de Vázquez Montalbán en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*). Es importante aplicar ese ejemplo de militancia crítica, tanto como muestra como para abrir un espacio diferente de discusión política en el arte con inclinaciones emancipadoras. En el país de la revolución el arte tuvo su salvación universal. La cultura soviética se veía a sí misma como una cultura después del fin de la historia, la supervivencia de la cultura después de la debacle capitalista en Occidente. No andaban demasiados errados: la cultura soviética fue una cultura después del fin de su historia. Aunque los escombros y las ruinas siguen ahí, el interior de la Unión Soviética salió de la historia y no volvió a entrar hasta que la debacle capitalista derribó sus muros. Fue un universo separado, que corría independiente del resto del mundo, y que una vez desaparecido no ha tenido continuidad —a pesar de que muchos autores *soviéticos* siguen vivos—. Mirar a la cultura soviética —a su literatura, en lo que aquí concierne— es mirar a un universo de ciencia ficción que se veía a sí mismo como la finalidad de la humanidad, con la particularidad que estuvo habitado por personas de carne y hueso, que vivieron entre una realidad material y una ficción ideológica alejada diametralmente de la Occidental —y del Tercer mundo, otro olvidado, pero permanentemente súbdito del Primero. La literatura rusa pre-soviética ya resultaba alienígena para el lector *uropeo*, y aun así el s.XIX conllevó un diálogo muy fructífero que se reflejó especialmente en la literatura francesa del s.XX. Sin embargo, entonces todavía había intenciones *uropeizantes* en el Imperio ruso frente a la reacción eslavizadora que mantenían los canales de comunicación abiertos —y, con ellos, formas estéticas o ideológicas parejas—; la autosuficiencia revolucionaria vendría a volar esos puentes. Es esta pretensión, y no la particularidad de la cultura rusa, la que produce un espacio cultural diferente con un interés especial por su configuración *fáctica* en condiciones materiales similares a Occidente pero radicalmente diferentes.

No es sencillo introducirse en la conciencia soviética. No por esa imagen kafkiana que se ha transmitido de burocratismo y GULAG, sino porque se habla de toda una época con sus transformaciones, con sus diferentes periodos, que van sedimentándose y configurando dinámicas inintencionales en la sociedad, y que aparecen codificados a la *conciencia occidental* (así fue necesario crear la *sovietología* o *kremlinología* para descifrar lo que llegaba de más allá del Telón). En materia de arte es igual: poco tiene que ver el periodo directamente posterior a la Revolución con la *reacción* estaliniana, aunque sea esta la que articula el global de la producción artística y especialmente literaria de la Unión Soviética. La *particularidad rusa* unido a la presión ideológica de la revolución y la dictadura de la «proleklatura» da lugar, dentro y fuera de la Unión Soviética a un movimiento global literario singular. En el centro se encuentra Stalin. Aunque suene a tópico, hay un antes y un después que marca y fija el carácter de la vida soviética con él. De las muchas configuraciones posibles que mostraban los diez primeros años de la Unión Soviética, Stalin fijó su voluntad como *realidad*. La lógica institucional que explica esto es sencilla: Stalin controlaba el Partido, y el Partido lo controlaba todo. El Estado, poseedor de los medios de impresión y distribución, ejercía de censor universal: desde el final de la guerra civil cada vez aparecieron menos obras filosóficas o literarias que no se enmarcaran en el marxismo-leninismo (teórico o práctico) hasta la década de 1930, cuando el control fue prácticamente completo. En cualquier caso, podría importar poco la no disidencia del bloque mayoritario si la obra fuera de calidad, pero por lo general la necesidad de adecuación al canon para salvar la censura generaba obras mediocres. (En literatura, a pesar de la misma presión gubernamental, el impulso creativo dio salidas diferentes). De esta forma, sin mucha resistencia, se expandió la ideología estaliniana de vivir. Stalin dio, a su perversa manera, lo que prometía la Revolución: no sólo un mundo más justo, sino un mundo más bello. «La vida desordenada, caótica, de las épocas pasadas debía ser sustituida por una vida armónica, organizada con arreglo a un único plan artístico» (Groys, 2008: 27). En su propia lógica, fue *estetizar* la politización de la estética. En lugar de un proceso de crítica ideológica, de desmitificación propia del marxismo,

para construir una sociedad nueva, los conductores del país de los soviets tomaron esos principios destructivos como principios constructivos. La ideología burguesa decimonónica fue objeto de censura, pero sus formas se mantuvieron adecuándolas a la «moral comunista». Esto llevó, por una parte, a una mayor flexibilidad de los medios para la consecución de la sociedad emancipada —reflejado en una normalización de las relaciones internacionales, por ejemplo—, mientras que, por otra parte, las normas de conducta se volvían rígidas hasta el punto de resultar opresivas.

Para Stalin hay una especie de unidad entre mundo constituido y mundo transformado que se refleja en la reflexión teórica, como unidad de acción y potencia (o reacción) de un aristotelismo mal entendido, y no, como prescribía el marxismo, una teoría y praxis transformadora que se sigue de un análisis del mundo concreto. A pesar de esto hay praxis emancipadora en el pensamiento estalinista en un sentido demiúrgico, donde simplemente hay que configurar lo que *ya hay* para que cumpla los objetivos deseados. La ideología estaliniana se convierte así en un explícito sistema ordenador con una pretensión de verdad total. El arte no está excluido de dicha organización. La literatura se ve sometida a una presión que, en lugar de dirigirse a la tradición rusa como en la pintura representando escenas rurales y costumbristas, la tensión que se ejerce sobre el realismo impuesto busca con más ahínco ese movimiento demiúrgico, sosteniendo la forma literaria sobre el mundo constituido —la realidad nacional *rusa* (que no soviética)— con el añadido de la necesidad de ser hoja de ruta pedagógica de la conciencia y la moral comunista. Se suele decir que la literatura del realismo soviético (o socialista) manifiesta la pobre calidad de un producto de propaganda, y es cierto. Sin embargo, esto no lo diferencia de las novelas por entregas de los periódicos occidentales o los pastiches religiosos moralistas ni excluye que entre toda la paja haya grano significativo. La censura institucionalizada prescribe unos criterios de publicación, pero no necesariamente unos criterios de escritura. Las obras que se saltan la censura no son muchas; más son los disidentes cuyas obras circulan como *samizdat* (copias clandestinas) o directamente son publicadas en el extranjero. La norma prescribe pero no escribe. Sin embargo, el enfoque

en el contenido hace que ni disidentes ni voluntarios o conscriptos se alejen demasiado unos de otros, porque todos acaban en los brazos de la tradición. Mantienen las estructuras tradicionales de la literatura burguesa, independientemente de su calidad, aunque con finalidades expresivas diferentes. Mientras que la literatura de las democracias occidentales es *libre* en el sentido de que no manifiestan una finalidad externa a sí misma de forma explícita, la literatura soviética se tiene que dirigir *necesariamente* a los temas y objetivos de la revolución y la moral comunista. El elemento más destacado es el del héroe (o heroína) positivo. El héroe positivo ya no es el individuo adelantado que muestra el camino enfrentado a la sociedad reaccionaria y que resiste estoico y virtuoso a los acontecimiento y las circunstancias; el héroe positivo se convierte en héroe del colectivo el que, en una situación ya ideal, guarda el *mantenimiento*. El héroe no es quien lidera la vanguardia del cambio, sino quien lidera la utopía material: el sindicalista, el sargento del Ejército Rojo, la koljosiana, etc., quien evita el complot capitalista, del saboteador o del burgués, sobre la utopía comunista. El individuo boicoteador frente a la colectividad (en su representación) triunfante —frente al individuo solitario heroico contra la sociedad en la literatura occidental (Groys, 2008: 123 y ss.). Es una reproducción de ese Stalin demiúrgico como totalidad social que se enfrentaba a su negativo simbólico (¿Tal vez Trotsky?). Es un retorno al mito. Su objetivo no es representar la realidad, sino hacer visible la lucha *por* la realidad, a través de los medios comprensibles del realismo. Esto se refleja, aparte de en la literatura soviética *canónica*, también en la literatura *antisoviética*, porque, a pesar de que sus objetivos son diferentes, leen el mundo de una misma forma solo que desde una perspectiva anti-positiva (que no negativa), donde sus héroes representan la verdadera novedad política frente a un Estado comunista que consideran corrupto de base, como una extensión de la corrupción anterior.

Este héroe positivo es multiforme, y a veces, aunque aceptado, no normativo (como en la obra de Kataiev, Pasternak o Axionov). En el centro del periodo estalinista se pueden observar diversos modelos, que reflejan asimismo la calidad y la orientación de cada

literatura. La variedad es tan vasta como la cantidad de obras publicadas. El espectro es simple, pero en cada categoría se desarrolla cada obra en una especificidad concreta. Algunos ejemplos: un voluntario, Nikolai Ostrovski, con *Así se templó el acero* [1932-1934]; un conscripto, Mijail Sholójov, con *Lucharon por la patria* [1942]; un disidente, Arthur Koestler, con *El cero y el infinito* [1941]; y una blanca, Ayn Rand, con *Los que vivimos* [1936]. El marco temporal más elocuente es el del estalinismo más duro, pero eso no excluye obras anteriores, desde *La madre* [1906] de Maxim Gorki, que ya apuntaban en esa dirección, como de obras posteriores, como *Moscú 2042* [1986], de Vladimir Voinovich (aunque cada vez más, desde la muerte de Stalin, con un tono satírico —cuando no melancólico— debido al tímido deshielo). En cualquier caso, soviéticos (Ostrovski, Sholójov) como anti-soviéticos (Koestler, Rand), se mueven un espacio de realidad similar, sin caer en la vulgaridad panfletaria de otras obras de su tiempo —aunque esto no defina su calidad—. Es difícil encuadrar a estos autores bajo el mismo signo. Estilísticamente varían uno de otros, pero el horizonte estético es el mismo: la confianza en que la realidad desnuda muestre la verdad en su luminosidad —por supuesto, pasado en cada caso por el cristal ideológico pertinente, más grosero en Ostrovski y Rand, más sutil en Sholójov y Koestler. Pero también se puede juzgar que Koestler y Rand encarnan en sus novelas a individualismo derrotado, al héroe sacrificado por una causa mayor, un héroe que lo es sin saberlo, y esa es su tragedia. Ostrovski y Sholójov son positivos, porque van de la mano de la colectividad triunfante. Todo es una lucha simbólica, y «la lucha entre ambos [bien y mal, capitalismo y socialismo, obrero y saboteador] tampoco se produce en el campo de la realidad, sino fuera de sus límites, y la realidad misma interviene en esa lucha sólo como lo que se apuesta en ese juego» (Groys, 2008: 125).

Las condiciones del realismo soviético no se validan en unas condiciones de realidad concretas (fáctico-históricas), como puede ser el realismo francés decimonónico, de Balzac a Zola. Se valida en unas condiciones de verdad establecidas de antemano, sea ideológicamente por una versión perversa del comunismo soviético o sea institucionalmente por un Estado totalitario. Estas condiciones de verdad, una vez

establecidas, pueden ser asumidas por cualquier escritor, sea soviético o no. Por eso se puede hablar de un realismo soviético más amplio que su expresión institucionalizada. La mayoría de la producción propiamente soviética de calidad del «realismo soviético» se hizo fuera de sus márgenes espacio-temporales antes suscritos. Entre 1932 y 1956, la producción de literatura dentro de esta corriente fue escasa y de poca calidad, pero seguía los mismos patrones: héroes o heroínas positivos que en situaciones ideales impiden que la reacción sabotee el Estado soviético venciendo o sacrificándose; o héroes o heroínas positivos que luchan por conseguir ese estado ideal de cosas que finalmente llega porque están en el momento justo de la resolución positiva. Se sitúa directamente en una situación ideal, especialmente para los lectores soviético, que hace de la literatura una expresión completa de alienación —donde cada caso se articula de forma diferente. Sucede lo mismo con los autores no soviéticos: al querer describir de forma radicalmente crítica lo que consideran una realidad concreta, lo que hacen es construir una realidad alternativa que se valida en el propio discurso soviético impostado —y que, en cierto sentido, valida el discurso soviético institucional. Todos hacen inintencionalmente una magnífica obra dentro del realismo socialista. Todos ellos, tanto soviéticos como no soviéticos, tienen un objetivo: enseñar qué es eso de la humanidad nueva y generar conciencia en los lectores.

Nikolai Ostrovski es el estereotipo de bolchevique prosélito que se incorpora a las filas del Partido durante la Revolución. No es el «nuevo hombre», no ha nacido en el comunismo; pertenece a los jóvenes que se unen en la victoria, una generación idealista alimentada por el pragmatismo de la vieja guardia que les muestra la tierra prometida como algo que depende de su trabajo. Los mayores mostraron el camino, los jóvenes tienen que transitarlo. Es uno de los acólitos más fieles y fieros en la defensa de los valores que la Unión Soviética pone en juego en el ámbito ideológico, dado que la enfermedad le impidió unirse a los soldados del trabajo. Para Ostrovski la literatura era otra forma de trabajar para el Partido, y su obra *Así se templó el acero* se puede calificar de producto panfletario, aunque aspire a más que eso. Esta obra pertenece al periodo de la educación heroica de la

juventud soviética, la construcción de una épica casi mitológica que cimente los principios de la nueva sociedad. Sigue los pasos de *La madre* de Gorki, el estilo del esfuerzo y la abnegación obrera. El protagonista, Pavel Korchanguin, trasunto del propio Ostrovski, pasa por todos los momentos de la educación revolucionaria: un joven campesino inculto que se acerca a los comunistas durante la Revolución de febrero y se va formando en las células, se une al Ejército rojo y lucha en la Guerra civil. Cada capítulo es un retablo educativo: la escena donde descubren a los burgueses acaparadores, cuando descubren a los saboteadores, el enfrentamiento contra los arribistas dentro del Partido, etc. Hasta que se considera que ha llegado el triunfo, la derrota de los enemigos, cuando Lenin agotado muere, y el joven protagonista sólo quiere dejar constancia para las generaciones futuras de su gesta, que no es más que la gesta de la colectividad. Pavel no actúa como héroe del proletariado: lo es, pero no como individuo, sino como insignia de la colectividad luchadora. Lo que le ocurre es lo que le ocurre a cada campesino, campesina, obrero y obrera en toda Rusia en aquella época. Su historia es la historia de todos. Por eso tiene, a pesar de su estilo pedestre, entre realista y romántico, una gran acogida (censura mediante) en la población soviética. Les habla directamente, en su lenguaje, a sus compatriotas, y, aparte del obvio interés del Estado por tener una cultura que suscribiese al pie de la letra su programa, su éxito se basa en la reproducción de la experiencia llana de la esperanza revolucionaria por la construcción de un país justo y abundante para todos.

Si Ostrovski parte de la tradición de Gorki, Mijail Sholójov proviene de la tradición de Isaak Babel (*Caballería roja*, 1920). Con la misma sequedad del realismo ruso de Ostrovski, tiende más al expresionismo, a una sucesión de escenas a través de los silencios, los nervios, la tensión que se construye. A pesar de que su obra más importante es la voluminosa *El Don apacible* [1928-1932], que entronca con la gran novela rusa al estilo de *Guerra y paz* de Tolstoi, resulta más significativa para caracterizar otro tipo de literatura de este periodo su obra *Lucharon por la patria*, publicada en plena Segunda Guerra Mundial. No existen dudas con el compromiso comunista soviético de Sholójov, aunque su postura

sí que es diferente de la de Ostrovski. Tal vez debido a su éxito como literato, gozó de una mayor libertad que sus compañeros escritores, y esto le llevó a cultivar un estilo en el marco del realismo soviético que relaja las directrices. Sholojov actúa como el obrero enlistado en los ejércitos de trabajo pero que por su productividad ha sido retirado de la línea de ensamblado y ahora es agasajado como héroe del trabajo lejos de la fábrica (por eso también se tomó ciertas licencias que no siempre gustaron a las autoridades). Resulta más interesante referirse a *Lucharon por la patria* que, frente a *El Don apacible*, suele ser juzgada como una obra pobre debido a las exigencias patrióticas que destila. Pero es esa tensión entre lo censor y lo literario lo que le da valor a la novela. Es una obra patriótica con el objetivo de insuflar valor a las masas en plena Gran Guerra Patria. Se enmarca temporalmente en la Guerra civil rusa, durante el avance por las estepas pónicas hacia Crimea sobre el ejército blanco, y sigue a un pequeño grupo de soldados que, entre penurias, falta de equipo, soporte, alimentos, etc., no deja de avanzar. Es una historia de trincheras, de soldados roñosos, en muchos casos gente *simple*, que no está pensando en la guerra, sino en sus campos, sus aperos, en comida, en su mujer y sus hijos,... Pretende figurar e incluso forzar una carga humana que no tiene, pero que carece de ella no porque el autor no sepa reflejarlo (como sí hace en *El Don apacible* o *Campos roturados*), sino porque no quiere. En lugar del retablo educativo de Ostrovski aquí aparece otro retablo, un retablo que habla de los desastres de la guerra desde un tratamiento indiferente, casi indolente, porque supedita el deber propagandístico de la guerra patriótica a la labor literaria autónoma. A pesar de todo, bajo esas piedras esconde la misma crítica que pasara desapercibida en la obra de Babel —aunque no por mucho tiempo, lo que le llevó al GULAG: no hay honor en la guerra. Las imágenes toscas, vulgares y silenciosas de Sholojov chocan con la épica narrativa, con el discurso glorioso de Ostrovski, y al mismo tiempo hablan de los mismos personajes, de la misma gente con las mismas esperanzas y el mismo denuedo en conseguir una sociedad más justa.

La diferencia la marca, desde fuera del ámbito geopolítico soviético, la autocrítica explícita de un autor como Arthur Koestler. Éste era comunista, o al menos mantuvo sus

simpatías con el socialismo marxista toda su vida. Lo que variaron fueron sus simpatías hacia la Unión Soviética. Fue un activo colaborador del Comintern durante los años 30, informador en la Guerra civil española, propagandista del Partido; pero tal vez fuera por su conocimiento de la Unión Soviética desde la distancia (a diferencia de los autores anteriores), junto con su pasado afín al sionismo, lo que le lleva a separarse del discurso soviético hegemónico. Es un disidente que roza la traición, al menos en los momentos cercanos a la redacción y publicación de *El cero y el infinito* —sobre todo teniendo en cuenta su colaboración (tibia) con Reino Unido y los Estados Unidos. No era un autor *soviético* —de hecho se le puede considerar *anti-soviético*—, pero le movía el mismo espíritu que a estos. En *El cero y el infinito* se refleja la disidencia crítica que se vivía en el comunismo de los años 30, fuertemente polarizado entre la ortodoxia soviética y el trotskismo. Lo que se muestra es un *proceso* posible similar a los que se sucedieron de 1927 a 1938. El protagonista, Rubachov, pertenece a la vieja guardia de aquellos que llevaron y realizaron en su país la revolución —país en ningún momento nombrado, tan solo *señalado*. El estilo de Koestler es más intelectual, pero mantiene un tono sobrio y silencioso; sus descripciones son más evocadoras, no son frías como en Ostrovski o crudas como en Sholajov. Mientras que estos describen una realidad más o menos fáctica, Koestler *construye* realidad. Las reflexiones de Rubachov sobre su papel en la edificación del Estado y en la expansión de la revolución a otros países son determinantes para establecer el marco teórico de un problema y una crítica del totalitarismo —con la imagen de ese Número Uno, trasunto poco trabajado de Stalin—, en plena cruzada mundial de la democracia contra la tiranía. Pero no es lo determinante para el centro de la novela, que es la crítica de la construcción de un nuevo sujeto: la mediación la realiza lo que Rubachov llama «ficción gramatical», el yo. Rubachov es apresado y juzgado como contrarrevolucionario, por personalista, por un individualismo que, al seguir sus propias directrices y no las del Partido en misiones por la revolución mundial, ha traicionado a la revolución. Rubachov, en un acto de encarnación de la causa, se encuentra a sí mismo falso, un traidor al haber recuperado para sí la ficción gramatical del individuo (de forma

similar a como se da en la distopía *Nosotros*, de Zamiatin). Rubachov despierta al demonio egoísta, al saboteador individual, dentro del gran *Nosotros* revolucionario. El elíptico Número Uno lo sabe, ese es su enemigo; el Número Uno que es la totalidad de la maquinaria social-burocrática de igualdad radical. El individuo no es más que un millón partido por un millón, y en el país del Nosotros un «uno» fuera del millón es un peligro (el Número Uno sólo es el primero del millón).

Estas tres obras ponen sobre la mesa un tríptico interesante para abordar a la *blanca* Ayn Rand, que se sitúa frente a ellos desde la más rabiosa reacción. La reacción se define no tanto desde una oposición al progreso como desde una posición de vanguardia —las más veces una vanguardia de izquierda revolucionaria—, que es la que tradicionalmente ha definido a la reacción. La reacción puede ser tanto conservadora como progresista, pero siempre en relación a una ruptura del «orden histórico» como orden natural (Bobbio, 1995: 78). Ayn Rand es reacción porque su libertarianismo exacerbado, que va de la mano del progreso, se sitúa en frente de la vanguardia de izquierdas, representada para ella por el comunismo, como una ruptura del orden natural. En su caso configura una situación de una mayor explotación social por la defensa a ultranza del individualismo basada en una lectura centrada en el egoísmo de la naturaleza humana y del progreso histórico enfocado en ese aspecto. Hace de la perversión algo *natural*, en el sentido de que quien lee no se extraña cuando una conclusión terrible se sigue de una situación cotidiana sin ruptura. Su obra, *Los que vivimos* (1963), es su primera novela, y todavía es imperfecta en la exposición de las ideas. Esto lleva a que, tanto entonces como ahora, pueda ser confusa su lectura. Se debe en parte a que tiene un componente autobiográfico muy fuerte, pero lo fundamental gira en torno a su crítica del autoritarismo. Rand presenta un panorama que se acerca más a un rechazo anarca del presente que a una crítica bien dirigida al comunismo. En términos generales, la historia es la de un grupo de gente que tiene que adaptarse y cómo se adapta a un nuevo estado de cosas (un nuevo orden natural), ni siquiera a un nuevo régimen político. Como dijera Romanones, lo único que hay que hacer es estar de parte del que gane y esperar que tenga poca memoria. Pero Rand se dio cuenta (y así era en

ciertos aspectos), de que el régimen soviético fue, al menos al principio, algo más que un mero trasvase de poder. A pesar de que se mantuviera el estado policial y el burocratismo, elementos típicos en la literatura rusa y muy presentes en la novela, había algo genuinamente nuevo en la toma del poder de los soviets. Es a esto nuevo inesperado e indefinido que todavía está gestándose a lo que los protagonistas se tienen que ir acomodando sobre la marcha, con mejor o peor suerte. Es una historia dramática bien contada y bien construida, preñada de injusticias que la autora lanza contra el comunismo soviético. Pero va más allá. Las pequeñas historias que presenta Rand funcionan a nivel emocional, pero falla al querer manifestar su teoría filosófica de fondo. Todo ello con una historia central de triángulo amoroso típicamente rusa entre la protagonista Kira Argunova, hija de burgueses, Leo Kovalensky, aristócrata hijo de un almirante zarista, y Andrei Taganov, obrero héroe de la Revolución.

Hay otras historias, otros personajes. Se pueden señalar un puñado de situaciones que da pie primero al buen hacer de Rand como caracteróloga, que incluso en su parcialidad salvaje, es capaz de modular la personalidad de sus personajes con delicadeza. Existe una fuerte dicotomía entre lo viejo y lo nuevo, con el pasado que es arrollado por la revolución y esa nueva situación post-revolucionaria que para Rand es y no es lo mismo que el Antiguo Régimen. Destaca, por ejemplo, la situación de Victor Dunaev, primo de Kira, e hijo de burgueses que en el nuevo contexto ha sabido hacerse un hueco sin renunciar a la altanería anti-proletaria. Sin embargo, por conveniencia, finalmente entra en el Partido y se casa con una militante más o menos distinguida para medrar: vuelta a la «tradición», al matrimonio por conveniencia, por razones de Estado —tal vez la única aportación interesante de Leo (Rand, 1963: 334). El padre de Victor, antiguo burgués, se decepciona con cada una de las acciones de su hijo, porque se rinde a la nueva situación, no hace por luchar y mantener sus privilegios pre-revolucionarios. En un momento dado, dice «acepta este consejo de un anciano, Kira. No mires nunca atrás. El pasado murió, pero siempre hay un porvenir. Y ahí está el mío. Una buena idea ésta de recoger dinero, ¿no te parece,

Kira?» (1963: 75). El hombre ha estado reuniendo dinero zarista de contrabando, en el cual confía sus esperanzas para cuando vuelva el Zar. Una terrible contradicción para todos los burgueses que son retratados en la novela: asumen que los tiempos han cambiado de forma esencial, pero no pierden la esperanza de que su tiempo vuelva. El límite de esta situación la representa la propia familia de Kira. Al comienzo, como todos los burgueses, furibundos anticomunistas. Por ejemplo, rechazan la idea de Kira de que quiera convertirse en ingeniera y construir edificios, porque eso no es propio de las señoritas de su clase, como le dice su madre Galina:

¡Una mujer ingeniero! ¡Vaya profesión para una hija mía! ¿Es esta una manera de vivir una joven? Sin un muchacho que la corteje, ni un pretendiente que la visite... dura como una suela de zapato... no tiene ninguna delicadeza, nada de poesía. Ningún sentimiento refinado. ¡Una hija mía! (Rand, 1963: 49)

A pesar de la resistencia inicial, la familia de Kira se *integra*, sobre todo después del fiasco del padre al intentar montar una empresa de jabones. Aceptan *plenamente* la forma de vida soviética. Es decir, están alienados. La necesidad obliga, y del discurso anterior, la madre de Kira pasa al siguiente no sin cierto tono estrambótico de quien se aprende la lección y la suelta automáticamente:

¡Un campo de actividades tan vasto...! No sucede como en las decrepitas ciudades europeas, en las que los pueblos viven toda su vida en la esclavitud a cambio de míseros salarios y de una existencia triste y llena de estrecheces. Aquí cada uno de nosotros puede ser un miembro creador de una sociedad organizada y magnífica. Aquí el trabajo no es únicamente el vano esfuerzo para satisfacer una mezquina necesidad, sino una contribución al gigantesco edificio del porvenir de la humanidad. (Rand, 1963: 298)

También está presente la concepción de la «nueva mujer», el nuevo papel de la mujer bajo el comunismo. Se da una situación paradójica, una vez más, de síntesis entre lo viejo y lo nuevo. El elemento genuinamente nuevo es Sonia, la estudiante-militante que participa en todas las actividades partidistas y las fomenta. Es la perfecta mujer militante:

¡Ah, pero yo conozco a las muchachas! ¡Conozco a las mujeres! Nosotras las mujeres nuevas que deseamos vivir una vida útil, tener una carrera y ocupar el puesto que nos corresponde junto a los hombres en el trabajo positivo de este mundo, en lugar de las antiguas ocupaciones culinarias, tenemos que unirnos. La camarada Sonia será siempre tu amiga. La camarada Sonia es amiga de todos. (Rand, 1963: 65)

Frente a Sonia está Tonia, que también pertenece al grupo de las nuevas mujeres, pero derivada de la antigua clase acomodada a la nueva que está surgiendo, a la Nomenklatura. Leo la conoce en el sanatorio de Crimea, es una joven casada con un alto cargo soviético, que simplemente ha sabido moverse entre los diferentes hombres poderosos para tener la posición que quiere tener:

Ustedes, los hombres, son unas criaturas muy raras. El comprenderles es una verdadera ciencia y constituye el primer deber de una mujer. Por mi parte la he aprendido en la más amarga escuela de la experiencia —y suspiró profundamente, encogiéndose de hombros—. He conocido a heroicos oficiales del Ejército Blanco, he conocido a feroces y brutales comisarios... —y rió con una risa estridente—. Lo confieso abiertamente. Y ¿por qué no? Todos nosotros somos modernos. He conocido a muchas personas que no me han comprendido. Pero no me importa: se lo perdono. Ya saben ustedes: *Noblesse oblige*. (Rand, 1963: 293, cva. org.)

El panorama que presenta Rand es un panorama lampedusiano. Pero hay algo sustancial en el régimen comunista que da la vuelta a todo. El privilegiado ya no lo es por propiedad, natural o material, lo es por acciones, dentro del Partido, y por su historia en la Revolución. Tonia y Victor muestran que nada ha cambiado, mientras que Sonia y la familia de Kira muestran que todo es diferente. Esa es la síntesis irregular en la que se da el triángulo amoroso Kira-Leo-Andrei. Kira es diferente. En Kira se dan estas contradicciones de forma viva. Tal vez no del todo consciente, no puede verbalizar con exactitud esa alienación, pero sabe que ocurre algo, con ella y con la gente *como ella*. Está confusa. Por eso su primera reacción es un anticomunismo que se manifiesta a través de

una fuerte individualidad, reflejado en su interés personal de estudiar ingeniería y en la forma en que conoce y se relaciona con Leo. La primera conversación entre ellos, y la actitud de Leo sobre todo, es la de un joven romántico, un nihilista de clase alta al más puro estilo Turgeniev (Rand, 1963: 58). Esto es algo que el propio Leo manifiesta en una conversación con Kira, llegando a decir «no quiero creer nada, no quiero ver nada»:

— ¿Vale la pena, Kira?

— ¿De qué?

— Del esfuerzo de la creación. ¡Tu rascacielos de cristal! Tal vez valía la pena hace cien años. Es posible que dentro de cien años pueda valer otra vez, aunque lo dudo. Pero, si pudiera escoger entre los siglos pasados, yo no elegiría, tenlo por cierto, la maldición de haber nacido en éste en que vivimos. Y tal vez, si no fuese la curiosidad, no quisiera ni haber nacido. (Rand, 1963: 80)

Kira se enamora de Leo por su rebeldía anticomunista, por su nobleza *natural*, por estar por encima de la masa que simplemente sobrevive. Leo quiere algo más porque él ha tenido algo más, y sabe lo que es ese *más*. Es entonces cuando se encuentra y habla por primera vez con Andrei Taganov, un *verdadero comunista*, de los que formaban parte del Partido desde antes de la Revolución, un héroe de Febrero y de la Guerra civil (Rand, 1963: 105 y ss.). Andrei Taganov es el verdadero revolucionario, el héroe, al contrario que su amigo Pavel Syerov, también un comunista de antes de la Revolución, pero éste un arribista, un burócrata, que se va haciendo su carrera a base de influir y manipular. Cuando le pregunta Kira por su «deber revolucionario», él responde:

No hay deber. Si se sabe que una cosa es justa se siente el deseo de hacerla. Si no se siente este deseo que porque no es justa. Y si es justa y no suscita en nosotros ningún interés, ello significa que no sabemos qué es la justicia. Y entonces uno no es un hombre. (Rand, 1963: 86)

Es entonces, en esta conversación con Taganov, cuando Kira lanza su diatriba contra el «comunismo» —realmente aplicable a cualquier otro régimen— a favor de la vida:

No lo sabéis —y la voz de Kira se estremeció súbitamente en un súplica apasionada, imposible de ocultar—. ¿Ignoráis que en los mejores de nosotros hay cosas que ninguna mano extraña puede atreverse a tocar? ¿Cosa sagradas, por la misma razón —y no por otra — que de ellas puede decirse: "esto es mío"? ¿No sabés que los mejores de nosotros, los que merecen vivir, viven únicamente para sí mismos? ¿Ignora usted que en cada uno de nosotros hay algo que no puede tocar ningún Estado, ninguna colectividad, ningún número de millones de hombres? (Rand, 1963: 87)

Ante la respuesta dubitativa de Taganov, Kira lo trata con desdén, como si ella conociera una verdad superior. Odia los ideales comunistas porque siente que está siendo oprimida por una mayoría de mediocres que no merecen vivir, que son sacrificables, por aquellos que *viven genuinamente*. Sólo *los que viven* merecen una vida plena. Ahora bien, aquello que sea «la vida» no lo define en ningún momento. Kira termina su diatriba diciendo: «Odio vuestros ideales porque no conozco peor justicia que la justicia para todos. Porque los hombres no han nacido iguales, y no sé por qué hay que querer que lo sean. Y porque odio a la mayor parte de ellos» (Rand, 1963: 88). Aquí está el desencuentro y el desequilibrio en este triángulo amoroso. Kira siente una atracción *natural* por Leo, por ser de su misma *clase*, pero Leo es un aristócrata soberbio, hijo de un almirante zarista, que mantiene la compostura por tradición, pero ya se ha rendido. Leo es un personaje sin fondo. En su reluctancia de orgullo aristócrata rechaza incluso la supervivencia, rechaza trabajos porque no se reconoce su posición, y en esa situación termina alcoholizado. Cuando Kira se lo inculpa y le dice que debe cuidarse para seguir viviendo, él responde al grito de «¿Para qué?» (Rand, 1963: 232). Al final Kira le rechaza porque, a pesar de pertenecer a la casta *de los que viven*, ha renunciado a vivir. Kira se siente *fastidiada* por haber invertido tiempo y haber sentido compasión de él, de alguien que a pesar de sus aires ha demostrado ser *débil*, uno de los que no viven. Leo es un aristócrata petrificado por la Revolución, un decadente. Por el contrario, Andrei Taganov es todo lo que Kira odia, pero es diferente. Taganov dice que piensa igual que Kira, pero que él en lugar de odiar prefiere dignificar a todos los hombres. Parece que Taganov nunca se ha planteado

lo que dice Kira porque simplemente ha hecho lo que ha sentido correcto, dentro de lo que se podría llamar un *amor universal*, lo cual está bastante en sintonía con los principios generales del comunismo. Es un militante completo. Para cuando Taganov está plenamente enamorado de Kira, esto le hace que se aparte, al menos pasivamente, de las directrices del Partido, porque siente *la individualidad*. Al contrario que Kira, que desde el inicio hasta el final no parece haber superado realmente sus dudas y ser capaz de poner en pie un discurso coherente, Taganov, en su silencio y sus limitadas capacidades sociales, sí es capaz de dar fe de su cambio en su conciencia:

¿No te acuerdas? Una vez me dijiste que creías en la vida, como yo, y que por esto los dos teníamos unas mismas raíces. Es una suerte rara. Y no puede explicarse a aquellos para quienes esta palabra, la vida, no evoca un género de sensación parecida al evocado por una marcha militar, la vista de un templo o del cuerpo perfecto de una estatua. Por este sentimiento es por lo que me hice de un Partido, que, en aquel tiempo, sólo podía llevarme a Siberia. Por este sentimiento es por lo que he querido luchar contra los monstruos más arrogantes, más absurdos y más inútiles que obstaculizan la vida humana. Y en mi vida no hubo más que lucha y porvenir, hasta que tú viniste a enseñarme lo que es el presente.
(Rand, 1963: 307)

Al final Taganov se ve absorbido por el discurso de Kira, pero no es más que una parodia, porque él no es como Kira, es un *comunista*, no un *apparátchik* o un *nomenklator*; es un revolucionario comunista convencido de sus principios, pero que ante la nueva situación soviética que había pervertido esos principios se siente alienado, y es el discurso de Kira, con sus huecos, el que más se acerca a solucionar esas contradicciones (Rand, 1963: 454 y ss.). Sin embargo, el discurso de Kira tampoco ofrece una salida clara. La *vida* a la que se refiere Kira/Rand es una abstracción de la voluntad propia. *Los que viven* son, muy vagamente, los que hacen lo que quieren, para ellos mismos, los que no tienen que hacer cosas ni para otro ni para sobrevivir, es decir, los que están por encima de las condiciones materiales. El problema es que las condiciones materiales son las que determinan qué

puedes hacer, con lo que el discurso queda cojo. Kira lo intenta poner en pie en oposición a otras ideas:

— ¿Cree usted en Dios, Andrei?

— No.

— Yo tampoco. Pero ésta es una de mis preguntas favoritas. Una pregunta al revés, ¿comprende?

— ¿Qué quiere usted decir?

— Si le pregunto a la gente si cree en la vida, no entienden lo que les pregunto. Es una pregunta equivocada; puede tener tanta significación que acaba por no querer decir nada. Por eso les pregunto si creen en Dios. Y si me contestan que sí, entonces sé que no creen en la vida.

— ¿Por qué?

— Porque, ¿ve usted? Dios, sea el Dios que fuere y de la gente que fuere, es la concepción individual más alta que se puede imaginar. Y todo aquel que pone su más alta concepción por encima de sí mismo y de sus propias posibilidades, se estima poco y no da importancia a su vida. No es un don frecuente, ¿sabe usted?, este de mirar con reverencia la vida propia de uno y desear cuanto hay de más alto, más grande y mejor... para sí mismo. Imaginar un cielo, no soñarlo, sino pedirlo. (Rand, 1963: 119)

Tomar el cielo por petición, porque se lo merece, porque no está como los demás subordinada a un ente superior —no se siente así—. Esta se supone que es la posición de de Leo, pero éste sigue representando a la antigua clase porque entiende que lo que se merece se lo merece por su clase, por nacimiento pero en el orden natural; Kira, al contrario, ve superado este estadio y considera que se lo merece simplemente porque lo desea, porque es su voluntad, y en su imaginario eso la coloca por encima de la masa que no «cree en la vida». Taganov, en principio, ya se lo ha ganado, pero lo mira desde el prisma equivocado, el del comunismo. Y todos, en esa contradicción que son las condiciones materiales que les impiden desarrollarse adecuadamente, por la constricción de la sociedad soviética (Leo, Kira) o por la ruptura de los ideales (Andrei), son los que les llevan al desastre. En primer lugar porque cada uno está en un punto diferente, y no se

produce ningún entendimiento. Taganov, a pesar de sus dudas, seguirá siendo fiel al Partido, con lo que la relación con Kira será imposible; Leo no será capaz de superar su situación y adaptarse, lo que le llevará, a parte de al alcoholismo, a la delincuencia, haciendo que Kira, a pesar de amarlo hasta el final, termine dejándolo. Hacia el final, en pleno climax dramático, Kira lleva hasta último término su discurso cuando se enfrenta a Taganov, después de que encerrara a Leo por sus actos delictivos, por haber seguido las órdenes de quien odia la vida a seguir su propio dictado:

Ahora, mírame, mírame bien —gritó ella—. He nacido para vivir, y podía vivir, y sabía lo que quería. ¿Qué es lo que crees tú que vive en mí? ¿Por qué crees que vivo yo? ¿Porque tengo un estómago, y como y digiero? ¿Porque respiro y trabajo y soy capaz de ganar con qué comer? ¿O bien porque sé lo que quiero y cómo lo quiero? ¿No es eso la vida? ¿Y quién hay, en todo este universo maldito, que sea capaz de decirme por qué tengo que vivir, si no es por lo que yo quiero? ¿Quién es capaz de contestar con palabras humanas que hablen a la razón humana? Nadie, ni tú. Pero vosotros habéis venido con un solemne ejército a traer a los hombres una vida nueva. Les habéis arrancado de las entrañas aquella otra vida de la que no sabíais nada, aquella vida palpitante que no os interesaba, y les habéis dicho qué debían pensar y qué debían sentir. Les habéis arrebatado todas las horas, todos los minutos, todos los nervios, todos los pensamientos, todos los sentimientos hasta lo más profundo de su alma, y luego les habéis dictado lo que debían pensar y sentir. Habéis venido a negar la vida a los vivientes. Nos habéis encerrado a todos en una jaula de hierro y luego habéis sellado las puertas; nos habéis dejado sin aire, hasta que las arterias de nuestro espíritu han estallado. Entonces habéis abierto los ojos y os habéis asombrado al ver lo que sucedía. Y bien, ¡mírame! Todos vosotros, si todavía os quedan ojos, ¡miradme bien! (Rand, 1963: 451-452)

La crítica de Rand es consistente en el contexto interno de la novela, pero ofrece pocos puntos de apoyo para un discurso coherente. Rand es perspicaz, reconoce lo que está viendo y hasta cierto punto sabe diagnosticarlo, pero no es capaz de pensar más allá de ella misma. A pesar de hablar en plural, de hablar de *los que vivimos*, su idea de vida parece quedar muy restringida. No parece existir realmente ese *nosotros* que quiere hacer

ver, porque al final, ninguno con sus condiciones materiales *vive*. Eso sin contar a todos aquellos que Rand/Kira simplemente expulsa de su concepción por ser masa. Un título más correcto podría haber sido *La que vive*. A pesar de esto, representa el nacimiento de una nueva sociedad como reacción a la «nueva sociedad» comunista a través de sus personajes. Es el espíritu conservador en ebullición pergeñando su propia revolución contrarrevolucionaria, todavía buscando los principios que quiere poner en práctica. Principios que en su vertiente literaria Rand expondrá en *El manantial* de 1943 y en *La rebelión de Atlas* de 1957. Si la mentalidad socialista/comunista ya estaba desarrollada más o menos plenamente para los años treinta del s.XX, la nueva mentalidad burguesa que se volvería hegemónica en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial estaba en pañales. A pesar de eso ya formaba parte del entramado ideológico de aquellos lugares que participaban de la economía de mercado y la democracia burguesa. Pero el reto que supuso el movimiento obrero en el periodo de entreguerras aceleró el proceso, y lo aceleró hacia una nueva síntesis inclinada a la derecha de la dicotomía lukacsiana, expuesta en el prólogo de 1962 a su juvenil *Teoría de la Novela*, cuando dice al escribir esa obra su ética era de izquierdas y su epistemología de derechas (2016: 50). Este tal vez se puede considerar el *motto* social-intelectual progresista del s.XIX —la democracia burguesa a fin de cuentas. Lukács da por hecho que él ya ha superado esa dicotomía —al introducirse plenamente en el marxismo—, y que precisamente esa obra suya de juventud representa la transición a una forma de conocimiento de izquierdas. Tal vez para Lukács la lectura de Rand fuera imposible, mientras que para aquellos están en esa contradicción, conscientes o no de ella, es bastante disfrutable. Lukács consideraba que rompió con la contradicción entre ser éticamente de izquierdas y epistemológicamente de derechas al abandonar su pensamiento romántico-conservador de juventud por el marxismo. Que Lukács lo consiguiera no es relevante, pero sí lo es que esa contradicción que señalaba sobre sí mismo a través de su obra es una contradicción que operaba tanto entonces como actualmente en gran parte de la población que se considera dentro del espectro progresista de izquierdas pero cuyo pensamiento se ve constreñido por un fondo

conservador o de derechas *sin ser conscientes de ello*. Esto es algo que se ve en la novela de Rand y es algo que ha conquistado la derecha casi sin percibirlo. La confusión de Kira, su rebeldía, es la alienación de alguien que sabe que no pertenece al nuevo orden pero tampoco al viejo. Si la izquierda quiere que, como a Lukács, hacer perceptible la situación y e inclinar a la población a la izquierda, la «nueva derecha» —la de antes y la de ahora— quiere inclinarla hacia su lado sin que se perciba.

Tal vez lo más importante es el oficio fetiche de Rand: la ingeniería o la arquitectura. Es un tema recurrente en su obra. La construcción, la modificación del espacio, como centro del valor que se dan a sí mismas las personas. Rand valora ante todo la gestión y organización del espacio. De esta forma no hay pensamiento temporal en el sentido histórico. Esto es algo común a toda la derecha. Lo que prima es el pensamiento espacial, la organización espacial de la vida. La «vieja derecha», la reacción decimonónica, los que ahora pueden ser llamados conservadores, se caracteriza por estar enfocada en la tradición como algo eterno, con la familia patriarcal como núcleo central, y que valdría como imagen del resto de la organización social: la monarquía y la religión (cristiana) desde el padre al resto de miembros de la familia como cuerpo político. Ideas como «democracia», «modernización», «individualismo» o la propia industrialización eran vistas con recelo pues amenazaban el orden tradicional (Di Filippo, 2003: 124 y ss.). Mientras, en la izquierda destaca el pensamiento histórico por su inclinación al progreso, a la mejora, pero también a la memoria, porque la izquierda mira a través de lo derechos ganados, a través de una serie de luchas sobre las que se apoyan para seguir avanzando, y sobre todo, el tiempo como lugar donde se materializa esa lucha, en el tiempo del trabajo, en el tiempo libre. El tiempo concreto como el propio espacio donde se lucha y se construye. La derecha destaca el pensamiento espacial —incluso el derecho es una forma de organización espacial. El tiempo siempre es contingente a sí mismo, el espacio no; al contrario, para la derecha, la vida —la biografía, el tiempo vital— es contingente al espacio. No existe el tiempo del trabajo, existe el lugar de trabajo donde el tiempo sólo

importa como capital. Lo que está fuera del espacio de trabajo no compete a menos que interfiera con el trabajo. La nueva derecha es una derecha que ha dejado a un lado su carácter sagrado: aprendieron del marxismo que la historia no viene dada de por sí como una tradición inamovible, sino que hay que conquistarla para conquistar globalmente el presente, y todos esos elementos de los que recelaban —individualismo, modernización, etc.— son herramientas útiles para ello.

No hay pensamiento temporal en *Los que vivimos* salvo en un caso: la distinción entre el tiempo normal, el orden —natural—, y el tiempo desbocado, el caos —de la revolución—, que está en el pensamiento burgués de los «tiempos mejores» del pasado. Pero no es una reflexión histórica, sólo queja burguesa frente al caos, que se articula más bien como un no-espacio. El burgués —la reacción— vive siempre en la Edad Dorada; la revolución no es más que un incordio en la vida normal. La revolución no representa un cambio esencial, más bien un anti-tiempo. De este modo, destacan las descripciones espaciales a las que sólo les afecta, en todo caso, el tiempo de las estaciones. La descripción de San Petersburgo al principio de la segunda parte de la novela es brillante. Es una descripción de la ciudad como siempre la misma, a pesar de todos los cambios de nombres de la ciudad, se hace notar que los cambios soviéticos son poco menos que vandalismo: una inscripción en la base de una estatua, los nombres de las calles, etc. La vida es contingente con respecto a la ciudad, la mole de roca esculpida sobre fango y cadáveres:

Petrogrado no tiene prisa. No es una ciudad perezosa, pero sí lenta y graciosa como conviene al abierto horizonte de sus anchas calles. Es como una ciudad que se tendiese voluptuosamente, con los brazos abiertos, por entre pantanos y pinares. Sus calles son campos empedrados; sus calles son anchas como los afluentes del Neva, el río más ancho que jamás haya atravesado una gran ciudad. (Rand, 1963:261)

Dentro de este modelo de orden/caos, se desarrolla esa tímida reflexión biográfica sobre lo que ha sido el burgués y sobre lo que es y debe ser. Porque para el proletario todo es esfuerzo, y eso se ve, sea con un régimen o con otro, el proletario siempre trabaja. Otra

cosa son los arribistas que se aprovechan del Partido para medrar, pero el proletariado siempre está ahí. El burgués antes vivía en el eterno presente, viajaba mirando el paisaje, y de repente lo ponen a empujar el carro. Es entonces cuando comienza su proceso de reflexión, de su identidad, pero es una reflexión extorsionada. Mientras, el proletario siempre está en el proceso de reflexión. El burgués dice «yo estaba antes aquí», «esto no es natural», aluden a un estado natural de cosas siempre el mismo. Es curioso el movimiento de Rand porque, al mismo tiempo que critica a los comunistas en favor de una cierta nobleza o superioridad de sus congéneres de clase media o alta en la «sociedad anterior», a estos últimos los retrata o como trepas oportunistas o como decadentes y alienados integrados. La «nueva propuesta» de Rand, que es una propuesta neoconservadora, pasa necesariamente por esa burguesía, pero que ha sido deslumbrada y confundida en la nueva situación. En el centro de esta historia está Kira, esa «nueva mujer» que busca restaurar lo anterior pero de forma nueva. Esta afirmación es tramposa. Kira es el embrión neoconservador de «persona nueva» dentro del gran proyecto emancipador de la «nueva humanidad» comunista. Esa es la *reacción*. Lo que es irónico es que ese dechado de individualismo, superación personal y de la situación global que es Kira realmente no hace nada en toda la novela. No hace nada en el sentido de que no es una heroína, no es la que lleva la acción. Es una post-burguesa altanera en medio del caos moviéndose *como si*, pero son en realidad el resto de personajes, los cuales sí actúan inmersos en el tiempo en el que viven, los que hacen que la historia avance. Kira sobrevive como todos los demás, y tiene ideas e impulsos, pero todo lo que hace lo hace a través de otro o con otro personaje. La historia de Kira es la de alguien que vivía bien que dejó de vivir bien, y no le gusta. La única acción genuina de Kira, su intento de huida, que sí es un acto heroico por sí mismo, lo único que enseña es que uno es responsable de sus decisiones, incluso —o sobre todo— cuando son malas.

Al final, estos elementos —la organización del espacio, el rechazo (tramposo) a todo lo anterior y la nueva personalidad— son los básicos del pensamiento randiano intentando

enunciar una «nueva relación con el entorno» basada en individualismo y egoísmo. El problema está en que *ellos* lo saben: han sabido reconocer el problema de tiempo histórico, del tiempo concreto, de la memoria —el espacio es el espacio del derecho y el tiempo es el tiempo de la memoria—, y ahora lo controlan. Ayn Rand cuando escribe *Los que vivimos* todavía no ve, o tal vez lo intuye, las contradicciones de su pensamiento. Pero la mujer nueva, la mujer neoconservadora ya estaba ahí, y ha sabido habitar su espacio natural desplazando al viejo conservador. De esas contradicciones es de dónde surge tras la Segunda Guerra Mundial la conquista del tiempo por parte de la derecha. El espacio siempre ha sido suyo porque precisamente la izquierda no fue capaz de quitárselo. El último intento serio fue el de los situacionistas y Mayo del 68 (Lichtheim: 1968: 59 y ss.). Fue un fracaso que derivó en que se capitalizara —aun más— el ocio, haciendo que el tiempo libre y por ende el espacio donde se lleva a cabo el tiempo libre fuera absorbido por la lógica del consumo. No sólo el trabajo depende del capital y está constreñido por él sino que esos espacios libres de opresión también han sido alcanzados bajos una forma menos dolorosa de monetización del placer. Es la privatización del espacio público. De esta forma, el tiempo no es conquistado en el sentido del tiempo histórico: para este ya tienen la idea de tradición como reguladora del pasado. Tal vez por esto el desarrollo del realismo socialista surge como solución lógica al arte en la Unión Soviética y es defendida por teóricos como Lukács o Boris Groys. La revolución vanguardista en la forma no llevó a la revolución política, social, o moral. Al contrario, supieron integrarla y supieron bien integrarse. En ese sentido, la forma *estaba bien*, porque la gente seguía siendo la misma. Podía haber más en común entre un campesino español y uno ruso que entre un intelectual de ambos lugares; pero no en su cabeza, sino en su vida. Por eso apostaron por el contenido; apostaron porque no era necesario cambiar cómo se piensan las cosas si las cosas que se piensan son «correctas». La novela *Los que vivimos* de Ayn Rand tiene más en común con el realismo soviético de lo que la autora esperaría precisamente porque toma como realidad la verdad extorsionada de la facticidad soviética. Es realista en la forma, en las descripciones y el estilo, pero se rinde a la ortodoxia soviética (casi como precursora)

al desarrollar a sus personajes en torno a tópicos y modelo casi satíricos. Al final, la crítica se vuelve contra ella: el individualismo saboteador pierde frente al colectivo heroico; ir contra el nuevo orden es imposible, y lo menos que puede costar es la vida. Ayn Rand construye la retórica neoconservadora sobre la asunción de las condiciones de verdad soviéticas. Tal vez por eso, cuando desaparece la Unión Soviética, a los neoconservadores sólo les queda la rabia sin objeto, obligados a ver comunismo por todas partes, atacando como un cáncer su propio cuerpo social hasta agotarlo.

11. Emancipación.

*De todas las palabras triste dichas o escritas
las más tristes son «pudo haber sido».*

John Greenleaf Whittier

*¿Qué es la poesía? Aquello que los asalariados del marketing leen e intentan vampirizar.
¿Qué es la poesía? Letra a letra y silencio a silencio, lo contrario del marketing.*

Jorge Riechmann

*La verdad no debe sus progresos al frenesí del entusiasmo,
sino al tranquilo, sagaz y reflexivo esfuerzo de la razón.*

William Godwin

La postura de la crítica es la postura de Adorno: la distancia, que le permite tener control del sí mismo y de lo que hace y dice, para ser preciso y justo. Cabe preguntarse si eso es posible en mitad de la acción. Esta ha sido siempre la apuesta revolucionaria, pero la obra de arte no es el Palacio de Invierno. El contexto viciado de la industria cultural hace que toda lucha sea más confusa, ambivalente, y en el presente, sin un proyecto político sólido para Occidente desde la caída del telón de acero, la obra de arte se deja llevar en la cultura de masas. La distinción entre alta y baja cultura se ha mezclado, más como homogenización y aspiración económica que conceptual; sigue habiendo distinciones, pero la ideología capitalista ha generado un espacio sin horizonte donde las fuerzas productivas ejercen su presión sin objeto. La cultura de masas es hoy la materia prima, y poco queda fuera de ahí en un mundo globalizado. Adorno desdibujó las líneas de lo que es significativo en el arte para dar cabida a otras reflexiones; hoy se hace necesario plantear nuevas estrategias sobre la práctica concreta para recuperar el impulso emancipatorio de la conciencia dirigida al arte que cuarenta años de neoliberalismo han domesticado. La cuestión no es que Adorno no tuviera razón, sino si es posible hacer más

de lo que él hizo. Porque el problema sigue siendo el mismo: qué hacer con la obra de arte.

11.1. Caballo de Troya.

La literatura es un caballo de Troya. Lo dice Monique Wittig en un texto homónimo de 1984: «Toda obra literaria importante es, en el momento de su producción, como el caballo de Troya. Toda obra con una nueva forma funciona como una máquina de guerra, pues su intención y su objetivo son destruir las viejas formas y las reglas convencionales» (2006: 95). Wittig no habla de la literatura comprometida, o de literatura que se produce intencionalmente para ser *transgresora*. Habla de la forma, del estilo, del despliegue de nuevos modos de escritura que rompen con la *tradición*; de obras que son vistas como hostiles a la cultura en el momento en que se producen, pero que, cuando son *aceptadas* (ignoradas, toleradas), funcionan como bombas escondidas que transforman las formas literarias. El caballo de Troya era un sacrificio a Poseidón que los troyanos despreciaron por su tosquedad, pero por ego o avaricia introdujeron en su ciudad sin saber que sería su perdición, y que transformaría el mundo conocido hasta entonces. Eso es lo que significa para Wittig el lenguaje, y el uso de la palabra literaria, en lo que respecta a su relación con los fenómenos sociales, a los que le son heterogéneos. Wittig hace saltar el lenguaje literario por encima de la historia y la política y, al modo Frye, lo hace depender en un primer momento exclusivamente de su propia historia interna, que es historia de las formas literarias (constituidas por obras concretas). La peculiaridad de Wittig frente a Frye es que éste último es un conservador: ve en la literatura testimonios de civilización que hay que preservar; Wittig, por su parte, ve en la literatura hitos formales que hay que ir superando. Las formas literarias se reproducen o se crean otras nuevas. Para Wittig esto depende exclusivamente del lenguaje, el cual trata como «un fenómeno heterogéneo a la vez con la realidad y con sus propias producciones» (2006: 97): en su materialidad, la forma literaria novedosa supone el hacer con palabras entregadas al mismo acto del decir

algo que nunca antes había sido configurado, transformando el mismo pensar. Contenido y forma se encuentran unidas porque la forma ya es un modo de materialidad del contenido. Esta forma de conmocionar a través del lenguaje para transformar, en lugar de pretender hacerlo a través de las ideas que se quieren insertar como contenido. La transformación reside en el trabajo literario específico, el trabajo sobre la forma, que es lo que determina que la obra literaria se transforme o no en una máquina de guerra.

La propuesta de Wittig, en el contexto concreto de su producción literaria y filosófica, tiene sentido. Este texto pertenece a la antología *El pensamiento heterosexual*, donde, para ella, su innovación en el lenguaje es innovación contra el heteropatriarcado, porque el lenguaje presupone la sociedad existente, y con él la opresión existente. Fuera de este reclamo concreto pierde fuerza porque parece hacer depender la transformación de la literatura —que al final para ella es transformación social— del formalismo y el esteticismo. El caballo de Troya de Wittig es la máquina de guerra de la vanguardia, aunque no necesariamente al modo de las vanguardias artísticas: todo arte que trabaje sobre nuevas propuestas diferentes a las tradicionalmente establecidas es vanguardia. Wittig se centra en la forma, en la producción de nuevas formas literarias, lo cual impide en parte (en teoría, al menos) que una forma literaria desarrolle todo su potencial. Una forma asentada, después que haya hecho su trabajo como máquina de guerra, se queda obsoleta, e incidir más sobre una forma literaria obsoleta es una forma de mantener lo establecido. Del mismo modo que una nueva forma literaria puede ser conmocionante y que en el momento de su producción —o nunca— ocurra el efecto que esa novedad se supone que debería causar. Esta propuesta corre en sentido opuesto a la del realismo socialista (la revolución en el contenido), y sin embargo el objetivo es el mismo: el contenido revolucionario no cambia la forma de pensar, pero cambia los tópicos del pensar. Hay que añadir la idea de que la crítica es Cassandra. Ésta es una figura confusa: Cassandra *sabía* lo que ocultaba el caballo, pero sobre ella pesaba la maldición de que nadie la creía, y no podía hacer nada. Sin embargo, ella nunca dejó de advertir a la gente

de los peligros: lo hizo antes de la guerra, lo hizo con el caballo, y lo hizo con Agamenón. Su actitud fue siempre urgente, pero estoica, porque sabía que lo único que podía hacer con lo que auguraba era contarle, y esperar que la experiencia hiciera el resto. La crítica tiene una responsabilidad con la obra de arte, con el conocimiento, y con el hecho de encontrarse en una posición privilegiada entre la obra de arte y la audiencia, aunque en el ámbito de la praxis no haga nada porque *no puede hacerlo*, o incluso porque no le dejen constricciones internas o externas. No tiene que impedir ni puede impedir que la obra, ese caballo de Troya, entre en las conciencias y las cambie; pero puede levantar acta del futuro posible, un futuro que lee en las obras de arte, que habla al mismo tiempo del pasado de la sociedad, de sus errores y aciertos. La crítica es un aviso de incendio. Adorno estaría de acuerdo en que la obra de arte es un caballo de Troya, una máquina de guerra confusa, disfrazada de regalo; y estaría de acuerdo con verse a sí mismo como Cassandra, desde su retiro teórico (aunque en ocasiones pudiera asemejarse más a Laocoonte, augur que reconoce el peligro y no pierde momento en intentar darle fuego). Cassandra no sólo veía en el futuro oscuro, la destrucción y la barbarie, sino *todo* el futuro, pero tuvo la mala suerte de vivir en época de barbarie. La pregunta es, si Cassandra qué habría hecho si hubiera podido hacer en lugar de sólo decir. Suponiendo que sus palabras de advertencia fueran creídas, es razonable preguntarse si hubieran sido suficientes y se hubiera contentado con ello, o al saber —o por lo menos intuir— el futuro posible, habría actuado.

11.2. Ilustración de la cultura de masas.

La cultura de masas es la tierra del remordimiento. En su libro de 1961, *La terra del rimorso*, Ernesto de Martino describe el fenómeno del *tarantismo* en el sur de Italia, especialmente en la región de Apulia. Este fenómeno, por completo irracional y *mágico*, ocurría cuando a alguien le picaba una tarántula (*taranta*), cosa que pasaba especialmente en la época de cosecha, y la única forma de sacar el veneno del cuerpo era bailando, en

una danza especialmente frenética. Para ello había violinistas itinerantes que durante la cosecha vagaban por los campos como sanitarios ante una inminente emergencia —así surge el baile conocido como *tarantella*—. Este fenómeno para De Martino explica desde la conformación del pensamiento mágico a la articulación de la cultura popular como expresión liberada en un contexto de opresión material. El «re-mordimiento» configura una constelación particular: el remordimiento es la culpa por los actos que intranquilizan, tal vez por inconfesables, y el «muerdo» de la tarántula despierta y desata esa represión en forma de frenesí. La tarántula representa el pasado que es vedado a la memoria que en el presente se manifiesta con el tarantismo como instrumento de resistencia popular frente a la miseria global. La cura (o el paliativo) se esconde como enfermedad. La cultura de masas actual funciona a través del mismo remordimiento, al cual se le pueden añadir nuevas figuras. La burguesía quiso desde sus propios medios emular a la aristocracia y producir una cultura genuina que los *ennobleciera*, para acto seguido despreciarla y colocarla como objeto de consumo manipulado para las clases bajas, que ven sustituida su cultura popular por la manufactura burguesa. Se mantiene la duplicidad: la clase baja consume lo que *tiene* pero del mismo modo que la burguesía aspira a la *cultura noble* e imposita su comportamiento, la clase baja consume desde el remordimiento aspiracional a lo *clásico*, la *alta cultura*. La clase baja vive en el remordimiento de *saberse inferior* al mismo tiempo que la cultura de consumo de las masas actúa como *placer culpable* para una burguesía que no sabe ser lo que quiere ser (incluso es dudoso que la propia aristocracia haya sido nunca *noble*). En medio de todo ese mecanismo represivo, la cultura de masas es capaz de desarrollar o incluso reconvertir los productos ya manipulados y procesados, las manufacturas de la industria cultural, en expresiones genuinas de un sentimiento propio y de unas condiciones materiales propias. Se manifiestan en toda su crudeza bajo el velo del orden, la ley y la democracia occidental, como un frenesí sin sentido que no nace de la mano de la homogenización ideológica dominante, del *trap* a los memes de internet (aunque en realidad no sean expresiones genuinamente *libres*). Sus mecanismos son diversos y particulares pero, al igual que para la obra de arte moderno en Adorno no todo

depende de la obra a pesar de estar todo en ella, la obra de la cultura de masas contiene una verdad inintencional que ataca con igual fuerza a la dominación ideológica.

Hay que recordar que Adorno nunca excluyó a la obra de arte de la cultura de masas del compromiso político posible en cuanto arte. El problema siempre estuvo en la reproducción por parte de la industria cultural. Esto lleva al contexto de la «reproductibilidad técnica», partiendo del conocido artículo de Walter Benjamin de 1935 (2003). En este trabajo, Benjamin discute el supuesto, original entonces, de si el cine es arte, por la pérdida de lo que llama «aura» en el arte, la «autenticidad» y unicidad de la obra que la técnica rompe (como ya ocurriera mucho antes con la fotografía). En el contexto de la reproductibilidad técnica, como productos culturales tienen consecuencias importantes por su nueva estructura social, como Benjamin veía en el cine. La reproductibilidad es un modo de práctica y relación del ser humano con la técnica que hace que cada vez ocupe más espacio en nuestras vidas (2003: 56). La relación con la tecnología se ha vuelto íntima desde la época de Benjamin, especialmente en la relación entre el usuario y el soporte material, técnico-tecnológico, que ahora está en *manos* del consumidor, y no en un lejano pedestal como en el arte *aurático*, que distanciaba a la audiencia de la obra. En el caso del cine, la tecnología que permite la reproducción de imágenes se ha generalizado tanto que ya conforma un mueble —la televisión— prácticamente indispensable en cada casa de Occidente, llevado más lejos con las nuevas posibilidades de *streaming*. La tecnología permite la reproducción personal de las obras pero incluso la *producción individual*, desde el momento en que la obra funciona porque el usuario es quien lo hace posible, tanto al componer la máquina como al componer el propio contenido. Más allá de su factura previa por parte de los desarrolladores, la obra de arte sólo es importante en función de la ejecución intencional del usuario: la *Gioconda* sigue existiendo en su unicidad material cuando el Louvre cierra, el cine, la música, el videojuego, requieren ser ejecutados para ser *algo más que código*. Para Benjamin, la capacidad de mejora es una «*renuncia radical a perseguir un valor eterno*» (2003: 62, cva.

org.), lo que baja a la obra de un pedestal para acercarla al usuario. La película se *monta*, hay muchas posibilidades en el mismo producto bruto, a diferencia de una pintura o una escultura, que es *única*. Así, «*al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido*» (Benjamin, 2003: 44-45, cva. org.), o dicho de otro modo, la obra se encuentra siempre en evolución sin que esto la desvirtúe, más bien al contrario. Para Benjamin, el cine da acceso a la cultura a las masas a través de la reproductibilidad y lo cultiva, lo cual implica además una democratización del arte. No sólo cualquier individuo acceso al arte y el arte se ha vuelto más accesible, sino que por su forma este arte, estos productos culturales, generan dinámicas sociales y culturales nuevas distintas a la subordinación de la audiencia a la obra en el arte *tradicional*. Sin embargo, aparejadas a estas posibilidades aparece lo que Benjamin llama «tensiones de la tecnificación» (2003: 87): el irracionalismo provocado por el cine, o por la *masificación* en general producida por la reproductibilidad técnica. La relación con el soporte y sus condiciones materiales es algo democratizador porque permite la manipulación de lo material pero al mismo tiempo sigue las reglas tiránicas del progreso consumista del capitalismo: si no se poseen los últimos lanzamientos tecnológicos no podrás acceder al contenido más reciente, al menos no de la forma en que ha sido diseñada para la última tecnología. Y, al contrario, la lógica del mercado que prescribe que las últimas innovaciones tecnológicas son las que tienen que ser consumidas cancela el acceso (al menos de forma directa) por parte del usuario a productos con cierta antigüedad al no estar adecuados a la tecnología del momento —y no ser admitidos por la tecnología. A fin de cuentas, la Industria lo que quiere es producir para el consumo. La libertad suele ser contraproducente, por ello crea cuellos de botella de diversos tipos (algo que Benjamin también reconocía en los productores de cine de su tiempo: dejaron de hacer cine para «enseñar» a las masas por un cine que las «esclavizara»).

Para Adorno la praxis emancipatoria del arte no se encontraba sólo en las vanguardias y el modernismo; cualquier obra de arte era susceptible de, en el despliegue de su verdad,

desarrollar una praxis emancipatoria. El peligro estaba en la economía, en el mercado, en la manipulación externa de la obra de arte. La crítica debe reconocer estas constricciones y, en la medida de lo posible, salvarlas. Por lo tanto, aunque decide sobre el arte, tiene que abrir más libros de los que cierra, y cualquier terreno puede ser fértil para que el arte muestre una verdad emancipadora. La cultura de masas es un terreno tradicionalmente tratado como poco productivo, incluso como baldío, especialmente para las clases altas, *ociosas*. Esto es lo que aparece en la crítica de Adorno a Veblen, el cual ve en la cultura inutilidad improductiva, especialmente en términos cognoscitivos —relegando gran parte de la cultura a la figura del *kitsch*. Veblen ve la cultura como despilfarro, pero porque la mira como economista, no como sociólogo. Lo ve sobre todo en el lujo, ese *consumo conspicuo*, pero querría salvarlo como simple ocio, que te devuelve fresco al trabajo: «Ocio y despilfarro tienen sus derechos, pero sólo ‘estéticos’. Como economista no desea aceptarlos» (Adorno, 1962: 85). Al contrario, en esa trivialidad de lo inútil cultural aparecen más que valores estético, formando un espectro cultural con valor propio. Son las que se han llamado «subliteraturas», esos textos artísticos y culturales que no entran en el espectro de la «alta cultura» pero comparten ciertas características con ella, y que suelen ser olvidados por la crítica por su «escasa calidad». Es carne de crónica y amarillismo que no supera la inmediatez, pero que resulta «la literatura que realmente se lee, y que generalmente se opone a la otra, la enseñada en las escuelas» (Suvin, 1984: 9). Andrés Amorós, en su libro *Subliteraturas*, trata esto: en lugar de despreciar las subliteraturas propone leerlas con atención porque son una fuente importante de información y conocimiento sobre la sociedad en la que surgieron, «y la subliteratura puede hacerlo con mucha nitidez, ofreciéndonos la escala de valores de una sociedad o de sus grupos sociales» (Amorós, 1974: 8). Pone especial atención al «alcance», que es lo que sugiere que suele diferenciar en la industria cultural al arte elevado de la subliteratura — una forma de accesibilidad relativa a la reproductibilidad benjaminiana. El alcance se establece a través de las ventas, del éxito comercial, que es un buen medidor de a cuánta gente ha llegado el producto. El arte elevado o la alta cultura se vanagloria de ser algo para

pocos, para *elegidos* o *iniciados* en los secretos del arte. Sin embargo, dada su constitución interna y el objetivo por el cual es producido —ser consumido mientras más, mejor—, el arte ligero se define a través de su alcance. Por esto mismo Amorós se fija más en el proceso productivo ideológico, y no económico, de la obra de éxito, *masiva* —en lugar de masificada—, que es una obra planeada con el objetivo de ser un éxito. Esto se debe a que «refleja creencias colectivas a la vez que influye sobre ellas» (Amorós, 1974: 15). La capacidad política es intrínseca al arte, pero no se lo parecen a Amorós así en las sublitteraturas, que son híbridos entre el mero goce y el efectismo. Ahí está la capacidad del arte de masas. Las posibilidades políticas de las sublitteraturas radican en la potencia que se despliega en la producción, en el ingenio y el artificio, en el alcance inmediato.

Una de las defensas netamente teóricas —con sus vectores políticos y, especialmente, morales— más importantes de la cultura de masas, en concreto de las artes narrativas, es la de Noël Carroll, especialmente en su obra *Una filosofía del arte de masas* y el artículo «Moderate Moralism». En su momento, supuso una encrucijada que disparó la discusión sobre la evaluación moral de las obras de arte, y delimitó una postura que seguiría desarrollando en sucesivos trabajos. A pesar de que Carroll escribió con anterioridad sobre la evaluación moral del arte, en «Moderate Moralism» es donde da nombre y cuerpo a su postura con respecto a la evaluación moral de obras de arte narrativas. Antes de eso, Carroll hace un repaso en diferentes trabajos de las distintas tendencias sobre la evaluación del contenido moral de las obras de arte, como por ejemplo en «Art, narrative and moral understandig» (Carroll, 2001: 270-293). Se pueden resumir en dos: por un lado las «moralistas» —el arte *contiene* moral—, sean negativas, como la platónica o la puritana, o positivas, como el «utopismo» que asocia a Marcuse. Junto a ellas situaría el «eticismo» que refiere a Hume, donde un defecto moral se traduce en un defecto estético. Por otro lado, están los «autonomistas» de todo rango, que en mayor o menor medida disocian toda moral del arte. Con este repaso, Carroll añade tres intuiciones sobre la evaluación moral de las obras de arte:

1. *No toda obra de arte tiene dimensión moral y por eso es ininteligible intentar evaluar todo arte desde un punto de vista moral.*
2. *El arte no es un instrumento de moralidad, por lo que no debe ser evaluado según sus consecuencias morales (conocidas como conductuales).*
3. *No es la función del arte proporcionar educación moral.* (2001: 276, trad. propia, cva. org.)

Carroll defiende que es evidente por sí mismo que el arte tiene un contenido moral evaluable según el caso. El problema para él está en que no se ha dado todavía un criterio para llevar a cabo tales evaluaciones. Estas intuiciones generales sobre la evaluación moral de las obras de arte Carroll las centra en las artes narrativas frente al resto de artes porque considera que «la naturaleza de la narración hace apropiada su discusión y valoración en términos morales» (2002: 271). Carroll entiende esta naturaleza, en primer lugar, a través de la «conexión narrativa», que desarrolla en un artículo homónimo. La conexión narrativa se da cuando se cumplen una serie de requisitos: 1) el discurso representa al menos dos acontecimientos y/o situaciones, 2) de forma globalmente progresiva, 3) en relación al desarrollo de al menos un sujeto unificado, 4) donde las relaciones temporales entre los acontecimientos y/o situaciones están lúcidamente ordenadas, y 5) donde los primeros acontecimientos de la secuencia son al menos condiciones causalmente necesarias para la causalidad de posteriores acontecimientos y/o situaciones (o son contribuciones a ello) (Carroll, 2001: 126). La segunda parte de la naturaleza de la narración atañe a su contenido y a la recepción por parte de la audiencia de la obra de arte. En concreto trata sobre la reconstrucción —*moral*— de la narración que hace el receptor de las conexiones narrativas que dan cuerpo a la estructura del relato. En la composición de esas conexiones que aportan ya cierto contenido para hacerlas comprensibles, el lector tiene que poner en movimiento «mecanismos de rellenado» de los huecos, de todo lo que no es explicitado en el texto. Se considera que no es necesario explicitar porque a) se presuponen ciertos conocimientos al lector (como el consabido ejemplo de que *Crimen y castigo* no tiene por qué dar una explicación de por qué Raskólnikov ha cometido un crimen y es moralmente reprobable) y b) el escritor

presupone que no es necesario explicar toda la secuencia de acontecimientos (si no estaríamos hablando de una «crónica», no de una narración) y que el lector es lo suficientemente perspicaz como para rellenar los huecos. Aquí se activa la comprensión narrativa de la audiencia y, usualmente esa comprensión implica contenidos morales, no porque la esencia de las obras de arte sea moral, sino porque su propósito es, como dice en *Una filosofía del arte de masas*, «interesar al público, e interesar al entendimiento moral del público puede ser, y a menudo es, un medio para tal fin» (Carroll, 2002: 287). Con su definición del moralismo moderado, esa posibilidad de evaluar moralmente las obras de arte sin que ellos comprometa su valor estético, Carroll quiere dar cuenta de la dimensión moral que ciertas obras de arte contienen y que no sea desdeñado en virtud de una teoría del arte que lo clausure sin crítica.

En *Una filosofía del arte de masas* Carroll introduce el «clarificacionismo» como un refinamiento crítico del moralismo moderado. Mientras que el moralismo moderado da cuenta del fenómeno moral en las obras de arte, el clarificacionismo lo que pretende es profundizar en el fenómeno en relación a la crítica al arte narrativo, en concreto en relación con obras de arte narrativo de masas. Establece una relación entre arte y moralidad, enfrentada al consecuencialismo y al proposicionalismo, que tienden a un moralismo fuerte (2002: 271 y ss.). En el contexto del arte narrativo de masas entra en conflicto la tradicional devaluación estética con un potencial moral y político tercamente mediado por esa fijación en lo inmediato emocional. Para el consecuencialismo se activaría la «hipótesis del espejo»: aquello que se ve se imita, por lo tanto, las conductas morales que se muestran en la obra de arte tienen consecuencias conductuales en los espectadores, lo que sería una educación moral directa. El proposicionalismo, en una línea similar, habla más bien de que el arte de masas es propositivo en términos más cercanos a una educación moral que actúa con cierta distancia con respecto al espectador. Con el clarificacionismo, Carroll da vueltas sobre las mismas premisas que el moralismo moderado pero centrado en el arte narrativo de masas: «una buena historia se construye

de tal modo que el público pueda entenderla y, para comprender una historia adecuadamente, el público habrá de movilizar su conocimiento y emociones, morales y de otro tipo, en el proceso de completar el relato» (2002: 275). Es algo que no sólo atañe a la moral, también a las creencias culturales, o a las emociones, y se mueven en el mismo ámbito: el espectador es el encargado de reconstruir la narración de tal manera que la comprenda y la interprete desde su posición. La narración activa un conocimiento que ya se tiene. Por lo tanto, en la narración de masas no hay educación moral como abogan otros, pero permite profundizar en la comprensión de lo que ya se sabe. Esto sería el *clarificacionismo*, un modelo de conexión global entre la audiencia con el contenido moral de la obra de arte y el contexto general en el que se insertan una y otra. La narración (de masas) ayuda a revisar los paradigmas morales, culturales, emocionales, etc. Al revisar las creencias morales que se poseen pueden ampliarse, como una forma de «entender la relación entre piezas de conocimiento ya poseídas» (Carroll, 2002: 277). Puede parecer que esta idea de que una obra narrativa sea capaz de profundizar y aumentar la comprensión moral del espectador sea una modalidad de educación moral. Para Carroll no habría tal educación, sino que «entender la obra, aumentar el entendimiento moral y aprender de la historia, son en esencia el mismo proceso, que podría llamarse comprender o seguir la narración» (2002: 280). La narración afecta a la moral en el proceso de reconstrucción de la misma, y puede ayudar a la reforma de la moral, de la comprensión moral, «al poner en juego lo que ya sentimos y creemos en referencia a casos particulares» (Carroll, 2002: 283). Esto lo acerca a Hume, para quien «la misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra, se adquiere también por idénticos medios para juzgarla» (2008: 50). Para Hume, una obra burda agrada a quien tiene una educación burda, pero hay en ella un «germen de belleza», un *algo* que remite a una sensibilidad mayor, más compleja. El gusto se educa a través de su práctica (ese ejercicio de reconstrucción de Carroll) y se adquiere una mayor complejidad en la recepción. La discusión, entonces, puede situarse en el valor del contenido moral de la obra, que también puede traducirse al valor del contenido político o social. Este es el objetivo final de Carroll: establecer una

forma de leer el arte de masas que sea capaz de ver que los valores de la *alta cultura* son los mismo para la subliteratura (*subcultura* si se quiere ser más global), y que ahí se esconde para la sociedad Occidental actual, donde todo está mediado por la industria cultural y aparece bajo la égida de la cultura de masas, el lugar donde ahora hay que buscar el momento de la praxis emancipatoria de la obra de arte.

11.3. Utopía e historia.

Carroll frente a Adorno es un templado, porque su estrategia no pasa por la desmitologización ideológica explícita, sino que da un rodeo de crítica positiva para aprovechar la ilustración perdida en la cultura de masas. Parece que para la cultura de masas este rodeo positivo es necesario. Las oportunidades y fortalezas que presenta la cultura de masas actual no implica una fe ciega para en el contexto de la praxis emancipadora precisamente por sus debilidades concentradas en el marco de la amenaza constante del capitalismo. Sin embargo, en la actualidad es la herramienta más adecuada para la difusión del discurso del arte con visos de desplegar una verdad emancipatoria que llegase a donde hace cien años los versos de Valery o la música de Schönberg no llegaban. Es la misma apuesta del realismo soviético, incluso aprendiendo de sus errores. En «Aldous Huxley y la utopía», Adorno enfrenta la distopía hedonista crítica con el presente de *Un mundo feliz* desde sus propios términos. Huxley vuelve a la imagen de los lotófagos: una sociedad educada en el placer individual y el hedonismo es una sociedad domesticada hasta la esclavitud; el placer es un olvido de la miseria, pero no el sustituto emancipatorio de la miseria. Desde aquí es desde donde hace su crítica Adorno a través de una extensa cita de Horkheimer:

No criticamos la cultura de masas porque dé demasiado al hombre o porque le haga la vida demasiado segura —quede esto para la teología luterana—, sino porque hace que los hombres reciban demasiado poco y demasiado malo, que capas sociales enteras —de dentro y de afuera— permanezcan en espantosa miseria, que los hombres se adapten a la injusticia y que el mundo se fije como cristalizado en una situación en la cual hay que

temerse, por una parte, gigantescas catástrofes y, por otra, la conjuración de astutas élites para mantener una paz muy dudosa. (1962: 114)

El problema está donde siempre ha estado: en la ideología, en la manipulación, y en las consecuencias (y fundamentos) económicos de esta situación. Para Adorno lo que hace Huxley es casi una crítica *austericida* de la sociedad capitalista de su momento: la perdición no está en el control, como supusiera Orwell, sino en la comodidad. Para Huxley una sociedad «acomodada» es una sociedad desmovilizada y, por lo tanto, sierva. Al ver la maldad intrínseca a ciertos elementos de la sociedad de consumo que engloba la cultura de masas, Huxley descarta todo como sospechoso; Adorno percibe en esta sospecha una falta de visión de la totalidad, porque no hay un *afuera* susceptible de ser benéfico que pueda sustituir a los elementos internos. La separación en alternativas plenamente distinguidas y rígidas es falsa. Por esto Adorno sugiere que no hay una necesidad (al menos directa) entre la reproducción de las condiciones de producción de la sociedad capitalista y el arte producido *para* dicha reproducción; que la comodidad y la falta de miseria no son un adormecedor sino una reclamación necesaria: «Cuando desaparezca la escasez se transformará la relación existente entre la necesidad y su satisfacción» (Adorno, 1962: 115). El problema, como siempre, se sitúa en la manipulación subyacente, no al hecho mismo, lo cual cambia las condiciones de las relaciones con el arte. La crítica ideológica de las relaciones de producción es necesaria a la par que la crítica ideológica del arte, y la visión distópica del presente de Huxley es potencialmente una visión utópica, porque donde se conquista el pan, también se conquista el arte.

Uno de los polos de acción más provechosos en la línea de la desmitologización y crítica ideológica a favor de una visión de la literatura y especialmente la subliteratura en dirección a la praxis emancipadora es la defensa de la «ciencia ficción» (CF) que hace Darko Suvin en su obra *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1984). La CF es tradicionalmente tratada como subliteratura, por su carácter *irreal, radicalmente distinto* al mundo que

conocido en el presente o en su historia. Sin embargo, Suvin ve un punto de apoyo para tomar en consideración la CF a diferencia, por ejemplo, del género «fantástico»: la lógica empírica de sus proposiciones. Esto, más la *irrealidad* de la CF, lo que presenta es «un espacio de *extrañamiento* poderoso, validado por el *pathos* y el prestigio de las normas cognitivas fundamentales de nuestro tiempo» (Suvin, 1984: 11, *cva. org.*). La CF ejerce una suerte de efecto de distanciamiento, que va de la tendencia cognoscitiva potencial o fuerte, que es subversiva, a la tendencia al escapismo mistificador, pero que en cualquier caso ejerce una función social como «*literatura del extrañamiento cognoscitivo*», es decir, como curiosidad por todo lo desconocido *conocible*, como exploración de posibilidades reales. Para Suvin es un género que está unido a la esperanza de encontrar en lo existente lo bueno posible: «El resultado de esa presentación fáctica de hechos ficticios es el enfrentamiento de un sistema normativo fijo [...] con su punto de vista o perspectiva que conlleva un conjunto de normas nuevo» (1984: 28). Esto sitúa a la CF en una posición relativa diferente a la de la subliteratura en general pero también en relación a la fantasía o el mito y la considerada «alta» literatura de la tradición naturalista-realista occidental. Para echar un poco de luz en esta selva genológica, Suvin propone el siguiente cuadro modo de modelo heurístico (1984: 44-45):

	Naturalista (+ Histórico)	De extrañamiento
Cognoscitivo	Literatura “realista”	Ciencia Ficción, Utopía, Pastoral
No cognoscitivo	Subliteratura (del “realismo”)	Mito, cuento folklórico, fantasía

En la columna de la derecha, Suvin divide la literatura entre aquella que «aporta algo» al conocimiento y la que no: el autor define «cognoscitivo» como aquello que es, «aparte de un reflejo *de* la realidad, un reflejo *en* ella» (Suvin, 1984: 33, *cva. org.*). Apela a lo expuesto como parte de una transformación dinámica de la realidad y la conciencia, no mera reproducción estética. Por otro lado, en la fila superior las categorías se refieren a la relación que se tiene con la realidad fáctica. De este modo, la literatura «realista» (cognoscitiva o no) es aquella que siempre tiene de alguna forma, física o histórica, que tenga se referencia en la realidad que conocemos. La literatura «de extrañamiento» no

comparte esta referencia, pero donde radica la novedad de Suvin es en la forma de entender el carácter cognoscitivo dentro de ese extrañamiento. La relación que se da es negativa, es decir, parte de la idea de que una literatura de extrañamiento no aporta nada al conocimiento cuando la física se desarrolla en función de la ética. En general lo que manifiesta es que no se puede tomar para el conocimiento una literatura en la que aparezcan reglas que no podamos explicar a través de nuestro propio conocimiento de la realidad física (como la magia) o esa realidad física dependa del arbitrio o el destino de los personajes literarios (la tormenta que se desata en el momento trágico, el rayo de luz que ilumina al héroe en el momento de gloria). La fantasía es anticognoscitiva por ser indiferente a lo empírico; el cuento folclórico escapa de la realidad material a algo cerrado (es decir, no problematiza la realidad). Por el contrario, en una literatura de extrañamiento que sí aporte algo al conocimiento será aquella en la que las reglas del mundo sean independiente de la ética, de las acciones de los agentes del mundo, y se expliquen en relación al conocimiento fáctico de la realidad. En estos términos, siempre y cuando se justifique a través del conocimiento científico una nueva norma para la realidad y sea comprensible en ese sentido para los lectores, habrá conocimiento. Esto no quiere decir que la CF tiene que ir necesariamente de la mano de la vulgarización científica, lo cual es de hecho una limitación (Suvin, 1984: 32-33); sino que para que la realidad de la obra literaria de CF sea cognoscitivamente válida tiene que poder entenderse desde la perspectiva de realidad del presente. Es lo que para la ciencia ficción Suvin llama *novum*.

El concepto de *novum* lo toma de Ernst Bloch, y se refiere a la hegemonía narrativa en el CF de la novedad o la innovación en términos de lógica cognoscitiva: «es un fenómeno o una relación totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o del factor implícito» (Suvin, 1984: 95). El *novum* es una categoría mediadora entre lo literario —lo estético— y lo extra-literario, que Suvin identifica con lo empírico en tanto que constitución física de la realidad como lo ideológico y las condiciones materiales de vida —lo social— de la obra en relación con la época de producción, lo que Suvin llama su

«historicidad inalienable». Sin embargo el *novum* tiene un mayor alcance: es condición necesaria de la CF, pero no exclusiva de esta. Para la CF es condición suficiente la validación de la novedad en la ciencia moderna, por eso el campo que abre a la reflexión el *novum* es bastante más amplio. La ciencia ficción no está obligada a contener ciencia, pero sí una «cognición metódicamente sistemática», que se deriva de la ciencia moderna (que no es más que la expresión concreta de la racionalidad moderna). Según Suvin, la narrativa naturalista no requiere explicación científica, la fantasía no la permite, y la CF la permite y la requiere: la ciencia es el horizonte limitador de la CF, así como su causa iniciadora y motivadora; no es narrativa científica —puede ser anticientífica, como en el caso de *Cántico por Leibowitz*, de Walter Miller—, pero para Suvin el horizonte cognitivo equivale a ideología, es decir, a realidad extra-literaria. En esto se diferencia de otra literatura cognoscitiva como la narrativa naturalista en que mientras que ésta es icónica e isomórfica, lo que significa que transgrede la norma cultural *desde* la propia norma, la CF es alomórfica, transgrede algo más que la cultura en un salto hacia fuera de la sociedad (Suvin, 1984: 103). Pero esto se refiere sólo a la constitución interna del fenómeno literario, una forma de la CF que tiene que estar validada en la racionalidad científica. El *novum* como categoría mediadora lo que le permite a Suvin es poner en relación un modo literario de entender el presente sin el presente, o en todo caso con un presente mediado por elementos que supongan un cambio substancial que se articule como crítica al mismo. Esa es la relevancia de *lo nuevo*, es para Suvin una categoría histórica, que es lo que le diferencia de la literatura no cognoscitiva, «pues se encuentra determinada siempre por fuerzas históricas que la producen en la práctica social» (1984: 113). Es lo que le permite a Suvin hablar desde el *novum* a algo más que la CF, y entroncarla en forma global de la literatura utópica, cuya forma define como «una localidad alterna, radicalmente diferente, en lo que toca a las condiciones sociopolíticas, del ambiente histórico del autor» (1984: 69, cva. org.). Es otro mundo inmanente al mundo humano, que representa un *lucha en el mundo*; es necesario que manifieste un aspecto humanista y terrenal, a pesar de las diferencias, porque su objetivo es mostrarse como un «imposible posible». El

espacio utópico como lugar de asiento de una sociedad imaginaria es el lugar donde las relaciones humanas están organizadas de forma *más perfecta* que en la sociedad de quien escribe (elemento que permite diferenciar utopías de *robinsonadas*). Por lo tanto, siempre hay una relación material con la realidad, aunque esta sea una relación invertida, «teniendo como base dicha estructura un extrañamiento surgido de una hipótesis histórica alterna» (Suvin, 1984: 78). La inversión es formal con respecto a la realidad: al mostrar un mundo axiológicamente invertido se genera la duda de dónde se sitúa esa inversión, si en el mundo real o en el ficticio. La utopía funciona como extrañamiento histórico, una «negación positiva». El extrañamiento es la estrategia dramática que se usa como distanciamiento crítico que invita —cuando no empuja— a la reflexión de la audiencia. El *como si* de la utopía funciona metodológicamente, cuyas aspiraciones no son ontológicas (como sí sucede en la fantasía) sino que es un «recurso heurístico para conseguir la perfección» (Suvin, 1984: 82), pero como entidad epistemológica (lo que corresponde al *novum*).

Las utopías son creadas en momentos de suspensión política, como crítica velada a un presente asfixiante. En un artículo titulado «El río del tiempo», Perry Anderson hace un recorrido histórico breve de todos los momentos de la literatura utópica situados por lo general antes de grandes convulsiones políticas —la calma que precede a la tempestad— o como expresiones de un conflicto latente no abierto. El objetivo es ver qué ha pasado hoy, en un momento en que, en la estela de Jameson, presuntamente la humanidad se encuentra en esa misma situación de tensión (al borde de la debacle ecológica) y no hay aparición alguna de literatura utópica. Al contrario, la literatura que abunda es «distópica», utopías negativas que muestran una humanidad esclavizada en el futuro por un capitalismo salvaje o destruída por los mismos mecanismos en una suerte de mezcla apocalíptica de desastre humano y natural. El abandono de la utopía actual queda reflejada en aquella frase de Felipe González a su vuelta de una visita a la Unión Soviética en 1982: «Prefiero el riesgo de morir apuñalado en el *metro* de Nueva York que tener que

vivir en Moscú»²¹. El riesgo frente a la seguridad, elogio de la imperfección frente a la posibilidad de una sociedad *perfecta*. (Lo cual también dice bastante de la evolución de la socialdemocracia finisecular). Para Anderson un programa político utópico hoy debería buscar «aquella condición en la que nadie, en cualquier parte del mundo, careciera de trabajo; una exigencia capaz, en su modestia, de derribar toda institución social, económica y moral conocida» (2004: 36). Lo cual no dista mucho del fin de la escasez de Adorno. A pesar del absurdo de la afirmación, cada vez más en desde la superioridad material y moral de Occidente, la gente de baja condición se ve en una situación que los asemeja más a sus congéneres de clase del Tercer Mundo que a sus compatriotas de renta alta. La idea del trabajo asegurado funciona como *novum* para nuestra sociedad, que no mueve la imaginación ontológica hacia un mundo de fantasía, sino que se mueve en la realidad material de la carestía en el contexto globalizado, donde «la primera condición para el renacimiento de la imaginación utópica consistiría en volver a poner el pie en el terreno social, de las instituciones y las ideologías, los sistemas y los Estados» (Anderson, 2004: 43-44). La propuesta teórica de Suvin es la misma que la de Anderson pero desde la perspectiva de la historia literaria: para la literatura premoderna los obstáculos del héroe eran metafísicos (Dioses, Destino); el humanismo moderno enfrenta al individuo contra cosas humanas, pero desde la misma cualidad del uno minúsculo contra grandes obstáculos supra-individuales. Para una literatura utópica adecuada al presente, un presente que para Suvin se caracteriza por el retorno de la trágica como ceguera, y no como lucidez, imagina un tercer momento de la dialéctica que se sigue de «ese colectivismo fatalista [premoderno] y ese individualismo humanista [moderno]»: «Los obstáculos son sobreindividuales, mas no inhumanos; tiene la grandeza del antiguo Destino, pero pueden vencerlo otros hombres que se unan con tal propósito. Los hombres son el destino histórico del hombre; y la síntesis de esa triada histórica es el *colectivismo humanista*» (Suvin, 1984: 107-108, *cva. org.*). Como (representación de la) sociedad emancipada, el mundo del realismo socialista se presentaba en su momento a Occidente como distopía, pero funcionaba como *utopía real* en la sociedad soviética, porque hablaba

21 https://elpais.com/diario/1982/11/01/espana/404953216_850215.html

de una sociedad parada que teóricamente (incluso en términos ideológico-materiales) estaba en marcha hacia la utopía. La literatura del realismo socialista era CF como *realidad en marcha* al futuro posible, ahí donde se cruzan lo ideológico con lo literario en el bullir de la historia.

Para Adorno, la sociedad emancipada será la realización de las posibilidades negadas de la historia a la humanidad en el pasado. Por eso habla de utopía como recuerdo: recuerdo de lo que no ha sido (Schwarzböck, 2008: 260). Esto se traduce en melancolía. Para Adorno la utopía no es la realización de un programa utópico, sino la negación de todo programa, y, con ello, la separación crítica de toda esperanza. El programa tiende a la facticidad, mientras que lo que no ha sido *ya ha no sido*: no es un futuro, es una realidad potencial inserta en la totalidad de la realidad que, para que se realice, debe dejar de haber intención práctica (*wu wei, nicht mitmachen*, no participar). Esto es la contingencia de la historia. Juego entre la historia real y la historia posible en literatura, que no es más que un conflicto entre ideologías en medio de la acción histórica, del acontecimiento. Es tal y como lo expresa Žižek cuando dice aquello de que «para un marxista radical, *la historia real que vivimos es en sí misma una cierta clase de historia alternativa realizada*, es la realidad en la que tenemos que vivir porque en el pasado fracasamos en aprovechar el momento y actuar» (2012: 100, cva. org.). La literatura utópica, y en el caso actual la considerada subliteratura CF, es un campo de batalla ideológico en el presente que se ensancha al resto de literatura y arte si se tiene presente el modelo de Suvin, para discernir dónde hay conocimiento y dónde no, y, sobre todo, donde se sitúa potencialmente el acontecimiento histórico, sea este emancipador o no (aunque el interés bascule hacia el acontecimiento proyectado como emancipatorio). Este es un giro que hay que plantear en la comprensión de la obra de arte: la obra de arte es la refracción de una tensión de esa totalidad falsa que quiere ser algo que no es, esa confrontación entre la ideología que busca establecerse de una vez por todas y las mediaciones históricas que construyen el presente sedimentariamente, pero que se da al mismo tiempo como mito de sí misma. La obra de

arte es la desveladora silenciosa en el campo de fuerzas social, ejerciendo la resistencia que frente a la manipulación ideológica otros objetos (y sujetos) no saben o no pueden ejercer. José Luis Rodríguez habla de «radical historicidad»; Darko Suvin de «historicidad inalienable». En un momento en que la historia se ha vuelto hacia la narración literaria como forma de narración histórica, es crucial que la literatura tome su lugar como elemento significativamente histórico.

La narratividad es la cualidad de algo de *contar*, una elocuencia de los objetos de narrar significativamente. Para la historia, y la filosofía de la historia, la noción de «narración» es introducida por la filosofía analítica: se concibe «el carácter explicativo de la estructura narrativa como alternativa a la explicación causal, derivada de la concepción científica» (Roldán, 1997: 176). Al homologar la estructura de un conocimiento «seguro» al modelo de la ciencia, la imposibilidad de verificación o contrastación desde su lógica de la historia deja de permitir que sea concebida como un espacio *científico*, como sí pretendían los marxistas o la escuela de los *Annales*, y por ello se ven obligados a buscar un modelo significativo pero que en la jerarquía del conocimiento separe lo científico de lo a-científico. Se deja de plantear si la historia tiene *sentido*, si existen leyes históricas o, al menos, una verdad histórica que pueda ser calificada de objetiva; se reduce todo al relato contextualizado de quien escribe la historia, como un *relato*, con un principio y un final, que no manifiesta los procesos históricos, pero que por su carácter cerrado, por su coherencia global, puede ser tratado como algo significativo en tanto que es internamente consistente. Esto surge precisamente de la forma de la novela moderna, donde progresivamente se fusiona la *realidad* con la biografía: la tendencia al naturalismo en literatura como forma de expresión distinta a la científica de la esencia humana hace que la historia quede en tierra de nadie; no termina de ser *ciencia* porque sus leyes son diferentes, pero tampoco poesía. Sin embargo, parece que, del mismo modo que poesía e historia son escisiones de un mismo origen, en la Modernidad tienden a converger, y para el s.XIX, con los aportes de la *Bildungsroman* de Rousseau a Goethe, se hace de la biografía

historia, del relato individual relato universal, porque se identifica experiencia con historia. Para Arthur C. Danto, la narración es histórica no porque transmita algo histórico, sino porque, por su misma constitución, produce un significado histórico: «El relato es histórico por la narración misma y no por lo narrado. Y por ello (y esto es decisivo) tiene un carácter contextual» (Molinuevo, 2002: 198). Pero esto es problemático, porque lo que se hace es historia de la biografía, no biografía de la historia; se hace relato de la historia, no historia de (desde) el relato. Para Žižek, «el problema fundamental del ‘derecho a narrar’ es que se refiere a la experiencia particular única como argumento político» (2012: 20). La experiencia individual se absolutiza pero no universaliza, porque cancela otras categorías que, pudiendo ser complementarias, se expulsan por no coincidir con la cosmovisión particular. Esto hace del narrar un gesto conservador: la acción se valida en la experiencia, pero en una experiencia restringida al individuo. El discurso histórico acaba en un funcionalismo de izquierda que lo único que produce son discursos positivos de *storytelling* que pueden ser revolucionarios pero que al carecer de horizonte quedan reducidas a *grandes hechos de otros* imposible de extrapolar a la praxis global. El resultado es una literatura y una historia que se parecen demasiado en el contexto capitalista: ambas describen una realidad problemática e incluso potencialmente revolucionaria pero vacía de principios y valores para la acción, con una estética diversa.

La historia es susceptible de parecerse a la literatura, pero no al modo de este «*kitsch* historiográfico» (Molinuevo, 2002: 199). La historia representada como narración literaria se parece bastante a esa «historicidad» heideggeriana contra la que carga Adorno, contra la ontologización de la historia: «la historicidad paraliza la historia, la deshistoriza, sin preocuparse de las condiciones históricas, que son precisamente los que determinan constitución interna y constelación de sujeto y objeto» (1975: 133). Esta es en realidad la historia mitologizada, ideológica por ser susceptible de ser contada en un discurso cerrado. La historicidad de Heidegger es la narratividad de la filosofía analítica de la historia. Sin embargo, la historicidad de la literatura —que no excluye al resto de artes—,

no difiere tanto como pudiera parecer de la lectura narrativa. Ya se ha citado a Jameson comentado que las diferencias entre las «soluciones» de Adorno y Žižek al problema de la historia era la antinarrativa modernista frente a pluralidad narrativa no figurativa, respectivamente. La solución de Žižek se acerca más a la postura narrativa a pesar de sus crítica al «derecho de narrar», porque él concibe la narración no como un acto intencional —que es lo que lo hace caer en el gesto político inútil—, sino como parte de un *collage* caleidoscópico que se modifica a medida que se forma. En esto se parece mucho a Adorno, con la diferencia de que Adorno mantiene el remordimiento burgués que le empuja en un acto liberal a querer mejorar la situación. En Žižek queda diluido por un hegelianismo que le mueve como analista pero no como propositor. La antinarrativa adorniana tiene el no-programa utópico: su horizonte está impreso en cada enunciado de cada crítica cultural, pero de forma negativa. La historicidad tiene la misma causa que la narratividad de la historia para Adorno: buscar el camino del conocimiento para la historia de forma diferente a la ciencia. El mecanismo concreto es el mismo. La narración histórica se da únicamente como posible, en la distinción entre lo fáctico y lo real, validando la historia en su contingencia, no en lo necesario. Pero, a diferencia del resto, no convierte la historia en relato histórico-literario, no quiere asemejar la historia a la literatura; al contrario, lo que pretende es sacar de la literatura (de todo arte) la potencialidad real del relato como relato histórico, como muestra de las posibilidades negadas, como discurso político, social, moral, etc., de la historia misma que ha tenido que buscar otros medios para materializarse. El *novum* utópico, la radical historicidad de la obra de arte, de la literatura, es la capacidad de la obra de *hacer historia*, de hacerse historia, y de representar la historia. Es la justicia de la historia consigo misma, en abierta rebelión contra el discurso que trata de devorarla; la literatura es el mecanismo donde la historia guarda esa rebelión, modificando su centro a cada tanto, y hoy su contenido utópico se sitúa en las subliteraturas que se atreven a imaginar otros mundos posibles.

11.4. Espacio de resistencia.

Que la historia guarde en el arte su posibilidad emancipatoria, su contingencia potencial utópico, no implica que la obra de arte no sufra injusticias en su bregar contra las corrientes de la propia historia y las manipulaciones de la ideología y el mercado. Existen muchos casos de esta injusticia, que puede ser definida de diversas formas: los cuadros que se pierden, se roban o se esconden; los textos que son modificados por copistas o censores interesados; las catedrales que arden,... o simplemente el mercado que apunta donde ve el dinero, y el dinero no siempre está en el mismo lugar a pesar de las apariencias. De todos los casos, un modelo de olvido: el discurso político de *El gatopardo*, de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, y *Los virreyes*, de Federico de Roberto. El primero es hartamente conocido; el segundo no tanto. Sin embargo, ambos corrieron una suerte similar en vida de sus autores. De Roberto y Lampedusa nacen y mueren con una diferencia de treinta años; Lampedusa nace dos años después de la publicación en 1894 de *Los virreyes*. De Roberto fue un escritor prolífico con apenas éxito, su gran obra pasó desapercibida frente a otros grandes del verismo como Luigi Capuana o Giovanni Verga; Lampedusa apenas produce unos cuentos, unos ensayos, y la novela, y muere antes de verla publicada en 1959, tras el rechazo de varias editoriales en 1957, año de su fallecimiento. En su caso, el éxito fue inmediato, de crítica y público, lo cual se puede decir que culmina con la producción de la película de Luchino Visconti en 1963. De Roberto sigue escondido al éxito, y hasta 2007 no se ha producido una película de su novela a cargo de Roberto Faenza. El tiempo —la historia—, no actúa en justicia, sobre todo cuando el propio príncipe de Lampedusa se había inspirado en la obra de De Roberto, dando lugar a dos obras estéticamente distintas pero argumental y discursivamente muy similares. Sin embargo, ha sido *El gatopardo* la que ha creado *escuela política* del pensamiento del príncipe de Salina, don Fabrizio. En una conversación este éste y Chevalley (enviado de Turín para ofrecerle el cargo de senador), después de la toma y referéndum en las Dos

Sicilias por la unificación italiana, don Fabrizio se muestra reluctante ante el nuevo régimen y sus promesas de avance y progreso, al menos para su isla:

Nosotros los sicilianos estamos acostumbrados a través de una larga, larguísima hegemonía de gobernantes que no eran de nuestra religión, que no hablaban nuestra lengua, a andar con pies de plomo. [...] Ahora ya nos hemos habituado: estamos hechos así. He dicho 'adhesión', no 'participación'. [...] En Sicilia no importa hacer mal o bien: el pecado que nosotros los sicilianos no perdonamos nunca es simplemente el de 'hacer'. [...] desde hace dos mil quinientos años somos colonia. No lo digo lamentándome: la culpa es nuestra. Pero estamos cansados y también vacíos. (Lampedusa, 1984: 179-180)

Fabrizio habla de la población de Sicilia pero es algo que aplica a toda la población meridional, lo que achaca no sólo a una historia de opresión sino también al clima, a la escasez, a la miseria: quien no tiene nada y no espera nada no quiere tampoco que se le den esperanzas ni que se le obligue a tenerlas. De ahí la fascinación religiosa que va de lo místico a lo mágico de la población. Es algo que no sólo atañe a sicilianos o meridionales; es algo que abarca a todos aquellos que viven y mueren bajo la opresión de otros. Lo expresa también Emil Cioran al comparar el espíritu del *pueblo* ruso con el *pueblo* español, su estoicismo, su astenia espiritual (1980: 38 y ss.). Los mitos actuales son siniestras tentativas de encerrarse en un pasado que atrae solamente porque está muerto, y con ello no obliga a moverse, ha *hacer*: «El sueño, querido Chevalley, el sueño es lo que los sicilianos quiere; ellos odiarán siempre a quien los quiera despertar, aunque sea para ofrecerles los más hermosos regalos» (Lampedusa, 1984: 181). Fabrizio representa la condición de los que, siendo opresores, se han confundido tanto con la plebe que no pueden escapar de su naturaleza por puro agostamiento. Fabrizio es un mito muerto, que no pertenece a la languidez de la aldea campesina pero tampoco a la nobleza diputada de las nuevas cortes y parlamentos europeos. Ambos siempre han existido, el impulso de lo joven frente a la pereza de lo viejo; es algo que por edad simplemente va rotando. En esto se basa el lampedusianismo: «Todo esto no tendría que durar, pero durará siempre. El siempre de los hombres, naturalmente, un siglo, dos siglos... Y luego será distinto, pero

peor. Nosotros fuimos los Gatopardos, los Leones. Quienes nos sustituyan serán chacalitos y hienas, y todos, gatopardos, chacales y ovejas, continuaremos creyéndonos la sal de la tierra» (Lampedusa, 1984: 188). Un eterno retorno, para el cual no hay estrellas fijas. Fabrizio comenta que las camisas rojas volverán; Lampedusa tal vez fue testigo pero con camisas negras a su vez.

De Roberto en *Los virreyes* es mucho más expansivo. Temporalmente se sitúa en los mismos eventos que *El gatopardo*: la caída del Reino de las Dos Sicilias, la unificación de Italia, la inauguración de una nueva política nacional, de una nueva forma de Estado. Consalvo Uzeda, príncipe de Francalanza, es el más joven de una dinastía que ha tenido una larga saga de virreyes bajo el gobierno de la monarquía hispánica. Consalvo es el *joven*, el que cree en los cambios —al menos aparentemente—, el que ve una oportunidad en las nuevas formas, frente a su contemporáneo el *viejo* príncipe de Salina, ambos grandes del reino. Hacia el final de la novela, Consalvo quiere ser elegido en las elecciones para el parlamento del nuevo Estado que se embarca en una reforma democrática donde ya la nobleza no gobierna sino el pueblo a través de sus representantes. Él, príncipe de Francalanza, quiere ser representante del pueblo. Para ello da un discurso ante el colegio electoral:

Una vez disueltos los antiguos partidos parlamentarios, no se perfilan aún otros nuevos. Mi deseo es, por tanto, que se formen, y seguiré la suerte de aquel que nos proporcione libertad con orden en el interior y paz con respeto en el exterior (*Muy bien, aplausos*), de aquel partido que lleve a cabo todas las reformas legítimas conservando todas las tradiciones (*¡Bravo! ¡Bien!*), de aquel partido que restrinja los gastos locos y se muestre pródigo en los productivos (*Acaloradísimos aplausos*), de aquel partido que no se proponga llenar las arcas del Estado vaciando los bolsillos de los ciudadanos particulares (*Hilaridad general, aplausos*), de aquel partido que proteja a la Iglesia en cuanto poder espiritual y le ponga freno en cuanto elemento de discordias civiles (*Aprobaciones*); de aquel partido, en suma, que asegure del modo más equitativo, por el camino más rápido y en el más breve

plazo, la prosperidad, la grandeza, la fuerza de la gran patria común (*Aplausos generales*).
(De Roberto, 1994: 627)

Como dice en otro momento, «es imposible tener llena la cuba y ebria a la mujer al mismo tiempo»: Consalvo, a diferencia de Fabrizio, quiere formar parte de la *nueva sociedad*, y lo será a cualquier precio. Si tener un discurso político ambiguo, de un populismo barato, aristotelismo como sentido común de lo justo en lo mediocre, le ayuda a conseguirlo, le dirá a los monárquicos que hace falta la mano dura del rey, o que con los borbones se vivía mejor; le dirá a los socialistas que los obreros son los que llevan a sus espaldas el peso económico de la nación, y que hay que legislar para ellos; o le dirá los industriales que las oportunidades de inversión con él serán muchas, porque se abren al progreso y a Europa. Diferente es su *monólogo* con su tía Ferdinanda, una solterona rica chapada a la antigua que desaprueba las tendencias democráticas de su sobrino. En un alarde de sinceridad ante el silencio acusador de su vieja tía, Consalvo dice:

La historia es una monótona repetición; los hombres han sido, son y serán siempre los mismos. Las condiciones exteriores cambian; no puede negarse que entre la Sicilia de antes del 60, aún casi feudal, y la de hoy parece que medie un abismo; sin embargo, la diferencia es nada más que aparente. El primer elegido mediante el sufragio casi universal no es ni un hombre del pueblo ni un burgués, ni siquiera un demócrata: soy yo, porque me llamo príncipe de Francalanza. (De Roberto, 1994: 640)

Para Consalvo el cambio es estético: «el cambio es más aparente que real» (De Roberto, 1994: 639). Si antes el monarca gobernaba tiránicamente en autonomía y autarquía, ahora para ello hay que pasar por el trámite de ganarse a la grey, pero no es más que eso, un *trámite*, fácil de pasar por la naturaleza servil de la plebe. El presunto dogma político expresado en *El gatopardo* se ve modificado aquí a lo que parece su verdadera esencia, un *verdadero lampedusianismo*: no es que todo cambie para que nada cambie, es que *nada cambia*. La cosmética que se presupone en los pensamientos de don Fabrizio es falsa. Él la marca porque *se ve diferente* a lo que viene, pero el hecho viene mediado por un

mecanismo de rejuvenecimiento por sustitución, no un verdadero cambio aparente que manipule para mantener siempre iguales las dinámicas de poder. Para el sistema nada cambia, para los individuos lo que cambian son ellos mismos porque se corrompen (física y moralmente). Los que parecen incólumes ante el paso del tiempo son los siervos involuntarios: los que quedan debajo de los fuertes y las terceras personas que no se comprometen contra la siempre misma identidad del poder. Es la imagen ya citada que la tradición literaria viene reflejando desde Homero, especialmente la literatura meridional, que tan sugerente le resultara a Adorno: los lotófagos. Sean los sicilianos, sea la grey, aparece en esa languidez del bochorno veraniego, las persianas bajadas para la siesta, la escasez de agua para apagar la sed, ese olvido voluntario, esa dejadez vital, que para otros aparece como pereza o vagancia, es supervivencia, el denudado esfuerzo por seguir existiendo, porque no hay capacidad para más. Está en *Conversación en Sicilia*, de Elio Vitorini; en *El compromiso*, de Mario Pomilio; en *Agnese va a la muerte* de Renata Viganò, o en *La piel*, de Curzio Malaparte. Todas novelas con el mismo telón de fondo: después hacer el esfuerzo máximo para seguir viviendo y superar al fascismo (la expresión total del poder tiránico), la renuncia y cesión de la fuerza a otros, los de siempre, porque la resistencia está para seguir viviendo, no para medrar.

Se da una modificación adorniana a Hegel: la astucia de la razón es la astucia del arte. La razón no es la marcha del mundo a través de los humanos hacia la emancipación; la razón es el reducto de civilización siempre amenazado que guarda la obra de arte de formas inéditas a la espera de su momento, o como simple relevo de significado a la espera de otra obra que la sustituya. Por eso es tan importante la concepción del arte como memoria. Un pueblo domeñado, el pueblo de los lotófagos, sea el del campesinado siciliano de espaldas rotas o el de la Europa moderna con el placer inmediato proporcionado por la industria cultural, es un pueblo sin historia, lo cual significa lo mismo que un pueblo sin futuro. El arte, la expresión oral, la cultura, son el cofre donde toda civilización sobrevive, así el baile frenético del *tarantismo* es muestra de resistencia

ante las miserias y la opresión como la quema de efigies de políticos en las fallas. La tradición se suele ver como conservadora o reaccionaria porque tiende a lo mítico: lo muerto es seguro, se ajusta a las exigencias de la supervivencia (y «calavera no chilla»). Pero eso no excluye la memoria guardada en la obra y la refracción de una realidad que, por imperfecta —imperfecta en su mimesis—, cabe ser criticada y distanciada del presente. El loto es olvido, pero el proceso que lleva a una persona ser devoradora de loto y el acto mismo ya dicen mucho de su presente. Para Suvin, una historia perfecta de la cultura «debiera ser una geología interesada por igual en los vacíos producidos por la ausencia de datos como en la abundancia creada por su presencia» (1984: 123). Hoy ya la *tradición* en Occidente es difícil de centrar, y está más relacionada con expresiones premodernas que las que se encuadran bajo el marco del capitalismo y la industria cultural, lo cual hace que ese *espacio de resistencia* frente a la ideología dominante, donde el compromiso de la obra de arte, su praxis objetiva, su verdad inintencional, se despliega, se encuentre en una situación más precaria. Hasta la crítica ideológica más distanciada puede caer en el proceso tiránico de la ideología. Pero el arte resiste: el arte popular es memoria sin palabras, y el arte de la cultura de masas que se entrega a la memoria es capaz de salvar los dilemas de la mercantilización dentro de los sistemas de consumo de la industria cultural. Gerhard Schweppenhäuser propone tres posibilidades sobre las que trabajar: «[primero] puede aceptar estos hábitos de recepción e intentar trabajar con ellos. [...] puede cuestionar estos hábitos de recepción y provocar. Ésa es la segunda posibilidad. [...] O, la tercera posibilidad: puede usar los hábitos de recepción modelados por la industria la cultural para ampliarlos» (2015: 81). Concuerta con el clarificacionismo de Carroll: usar la realidad y sus contradicciones para trabajar con ella y empujarla en una u otra dirección. Si el olvido es una forma de memoria, siempre ha posibilidad de transformación, porque el arte no deja de recordar.

Una historia apócrifa cuenta que Miguel Ángel, cuando terminó el *Moisés* para el mausoleo de Julio II, se plantó ante su obra y, admirado por su perfección, por su viveza,

su *terribilità*, comenzó a pegarle martillazos contra las rodillas gritando «¿por qué no me hablas?». Tal vez el gran problema es el del «momento» del arte. El arte espera, es paciente, pero las vidas humanas son cortas. El espacio de resistencia que articula la obra de arte (y la teoría, diría además Adorno) es vital no ya para imaginar una sociedad emancipada, sino para mantener la civilización y sus lentos avances hacia el fin de la miseria. La obra de arte ilumina la sociedad emancipada, pero eso no asegura ni siquiera un horario de iluminación para que la humanidad pueda seguir aprendiendo a ser *mejores*. Y, como Miguel Ángel, no se deja de martillar los lomos de los libros y los marcos de los cuadros pidiendo palabras. Es terrible concebir que, si en la obra de arte se realiza la utopía, el sujeto de la obra de arte sea el sujeto emancipado, porque esto dice a la humanidad que todo está por hacer. La praxis emancipadora de la obra de arte se encuentra *ahí*, en ese intersticio entre lo que se realiza dentro de la obra de arte y la falsa totalidad social, en las contradicciones de una sociedad que quiere realizarse como emancipada o es manipulada ideológicamente con el objetivo de aparentarse realizada. Toda obra de arte, en su historicidad, es política, porque en lo que dice o calla se encuentra el momento de su verdad, de la civilización, y de un futuro al menos sin escasez. Que el sujeto emancipado aparezca en el arte no es porque el arte sea el lugar privilegiado ni esté hecho para eso, sino porque la sociedad se configuró de tal manera que hizo que al arte le quedara esa función, retirándole todas las demás: «Si el arte se ha quedado con ese privilegio es porque la sociedad no se ha emancipado, y la promesa de felicidad que debía cumplir la praxis permanece cifrada en el lenguaje negativo de la obra de arte moderna» (Schwarzböck, 2008: 263). Sólo una sociedad no emancipada tiene un arte donde la emancipación es posible. Existe una escisión de la praxis emancipadora con la propia emancipación; la praxis emancipadora no encuentra un sujeto que la lleve adelante, y la emancipación y su lenguaje sólo se expresa negativamente, sobre un sujeto que no existe. Eso aporta al menos una cosa: que de la caja de Pandora también salió la esperanza, un mal para los griegos, pero que para la sociedad moderna occidental articula toda una praxis política material que señala hacia ese mundo sin escasez.

«La teoría marxista de la historia niega que el arte pueda *por sí mismo* cambiar el curso de la historia; pero insiste que el arte puede ser un elemento de tal cambio» (Eagleton, 1978: 29, cva. org.). La cuestión está en cómo articular la posible apertura de espacios de resistencia por medio de la obra de arte y si incluso es posible generar intencionalmente esos espacios de resistencia. Marcuse, en *La dimensión estética*, no está muy lejos de la interpretación de Adorno del arte, al menos en sus bases, con una diferencia crucial que los distancia radicalmente: Marcuse tiene la convicción positiva de que la belleza es emancipadora, y esto es algo con lo que Adorno nunca podría haber estado de acuerdo. La apuesta de Marcuse es la proliferación de lo bello artístico, en sintonía con esa revolución jovial que destensara las rígidas garras del poder institucional; en lugar de un espacio de resistencia clama por un espacio de liberación de la represión a través de la belleza: «Pertenece al dominio de Eros, la belleza representa el principio del placer. En consecuencia, pues, se alza contra el principio de dominación que prevalece en la realidad. La obra de arte habla un lenguaje liberador, evoca imágenes liberadoras de la subordinación de la muerte y la destrucción a la voluntad de vivir. Éste es el elemento emancipatorio en la afirmación estética» (2007: 103). Para el situacionismo y el izquierdismo urbano surgido en torno a Mayo del 68 el objetivo es similar al de Marcuse, pero buscan su objeto en la cultura preexistente: integrar lo maravilloso en lo cotidiano, volver a la vida común. «Para que la vida llegue a ser arte de vivir es preciso que el arte invada la vida. [...] El individuo no puede liberarse más que si el arte deja de ser una actividad especializada y si deja de ser una actividad cosificada en forma de mercancía» (Gombin, 1973: 73). Decía Marx que en la sociedad emancipada no habría pintores o poetas sino, a lo sumo, personas que pintan y escriben poesía. Para el situacionismo el ser humano se liberará cuando cada individuo sea un artista; para Marcuse cuando la belleza doblegue a la muerte. Las estrategias son plurales, y eso es en realidad lo que le da valor a las diferentes concepciones de la praxis emancipatoria del arte. Esto es lo que enseña Adorno. Cada modelo que busca *hacer que el arte haga algo*, más allá de la crítica (pero

incluyéndola), sin manipular ni tiranizar el significado de la obra de arte, es ya un modelo satisfactorio de praxis emancipadora del arte. Sin embargo, esta victoria siempre es temporal, porque la verdad del arte es dialéctica, y la sociedad cambia, y mientras sea necesario seguir pensando nuevos modelos será porque la emancipación de la sociedad sigue lejos, desplegada en la obra de arte, pero vedada a los mortales.

11.5. Fracasar mejor.

La obra *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*, representados por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor de Sade, conocida comúnmente como *Marat/Sade*, de Peter Weiss (1969), es una de esas obras que en pleno siglo de la deconstrucción y la fluidificación de la conciencia y la personalidad, es capaz de trazar arquetipos contemporáneos desde fuera del presente, como también lo hace, por ejemplo, *Los justos*, de Albert Camus. Marat y Sade son el mismo personaje, sólo que con diferente respuesta a sus circunstancias: Sade eligió abandonar la Revolución para dejar de infligir a los demás un daño que se hacía a sí mismo; Marat ve en el sufrimiento un tránsito necesario para alcanzar la emancipación. Ambos jacobinos y sufridores perpetuos, Sade en la conciencia, Marat en la piel. Tal vez esa sea su mayor diferencia, la *calidad* del sufrimiento. Ese el peor pecado del que Sade acusa a Marat: de infligir dolor a los franceses cuando él es el primer sufridor del Estado. Por eso ahora sufre persecución: «Tú quisiste mezclarte con la realidad / y ella te ha arrinconado. / Mientras, yo he renunciado a ocuparme de ella. / Mi vida consiste en mis fantasmas. / La Revolución / no me interesa ya» (Weiss, 1969: 81); esto le dice Sade a Marat cuando cuestiona su forma de actuar. Marat quiere arrancar todo lo corrupto de la antigua sociedad para que la nueva sea pura desde el origen; Sade ve en esto una carga de sufrimiento enorme, porque toda la sociedad es *antigua*, y la única forma de renovarla es aniquilándola. Sus fantasmas son sus pasiones, que son las mismas que las de Marat: él también quisiera una sociedad nueva, pero sabe que eso sólo se consigue a través del sufrimiento, por eso prefiere imaginarlo y

reproducirlo en la ficción, a modo de exorcismo, antes que llevarlo a cabo realmente. Sus obras muestran los resultados de la Revolución sin necesidad de realizarla. Marat observa en Sade cobardía. Él, que fue insigne juez de la Revolución, ahora es un *reaccionario*, por no querer hacer todo lo posible por ella, especialmente en un momento en que la burguesía está complotando para hacerse con el poder, algo que a Marat molesta especialmente, porque no se ha hecho la Revolución para que lo único libre sea el dinero. Dice Marat: «Hemos inventado la Revolución y no sabemos todavía / cómo servirnos de ella» (Weiss, 1969: 82). Reconoce la limitación que tiene hacia lo desconocido, hacia lo nuevo, hacia la gran promesa de libertad de su tiempo, pero su moral jacobina le impide frenar. Sade tampoco es capaz de parar, pero sí pone su empeño en redirigir sus empeños hacia lugares donde, al menos, no dañe a nadie. La gran pregunta es la misma que lleva golpeando a la política emancipadora desde la revolución francesa: *¿Qué hacer?* Sade y Marat son dos arquetipos de la política revolucionaria, emancipatoria. Cabe preguntarse si hay más. El Sade de Weiss apuesta por la palabra, por la imaginación (como el Sade de Geoffrey Rush en *Quills*), porque todo el daño que se haga en la ficción no se haga en la realidad, porque la violencia de la ficción aleccione a la política real para evitarla de cualquier forma. Es cosa de los individuos decidir cuál es la mejor forma de acabar con la miseria.

El arte es central en este dilema. No hay que equivocarse: la praxis destinada a cambiar la sociedad es la política, no el arte. Todo vuelve al gran divorcio entre arte y praxis política, que no es más que la división del trabajo. La política no deja de ser trabajo intelectual, pero actúa de forma visible sobre las cosas visibles; *hace* leyes, actúa mediante las instituciones, que son papeles, burocracia, impuestos, cosas *reales* en su facticidad. Pero el arte *no hace nada* con lo fáctico. Una obra de arte no construye un edificio, un libro no promulga un decreto-ley, una sonata no «sale a devolver» en la declaración del IRPF. La acción política sí hace esto. Es posible concebir una situación armónica hipotética previa a la división especializada del trabajo, donde la compleja trama de opresores y oprimidos

no existía y todo el mundo era igual, y donde es presumible que el arte no existía, o si existía era en otra forma, porque no era *necesario* en el sentido adorniano: como válvula de escape de las injusticias de la historia que quieren existir cuando no se les ha permitido. La obra de arte no desfallece en su empeño de hacer visible lo que no se deja/permite ver. Su objetivo es el objetivo de la humanidad: acabar con el sufrimiento, con la sociedad falsa. Pero hasta ahora la humanidad ha sido incapaz de conseguirlo. Tampoco ha dejado de intentarlo. Ese es el gran momento de esperanza para Adorno, que toma de Samuel Beckett: «fracasar mejor». La victoria siempre será imposible ante el triunfo de la muerte. Pero se puede hacer *mejor* cada vez. Como reza una consigna últimamente muy repetida, «porque fueron, somos; porque somos, serán». En política es *fácil* aprender de los errores, aprender del pasado, aunque se siga repitiendo siempre lo mismo. Para el arte es diferente: su dialéctica es la del fracaso perpetuo, porque el arte es síntoma de una sociedad fracasada, de un proceso de liberación fracasado, y del propio fracaso del arte de ser faro de utopía en las tinieblas de la ideología tiránica. Si la felicidad son las páginas vacías de la historia, el arte son las referencias al final de la *gran obra humana*. Pero que estén al final no quiere decir que no se pueda echar un vistazo eventual para anotar una referencia interesante o resolver una duda. Ahí está la gran cuestión, el hacer visible en el texto lo que está oculto para ilustrar mejor el hilo de los pensamientos. Eso es lo que hace la crítica. La cuestión está en si se puede hacer un ejercicio intencional sobre la obra de arte sin instrumentalizarla e incluso sin hacer un ejercicio de significación crítica: es decir, hacer (intencionalidad) que el arte sea por sí *siendo* efectivamente; crear un marco intencional donde la inintencionalidad del arte se dé a existir por sí misma.

No se puede *hacer* nada con el arte, pero sí se pueden fomentar espacios y territorios donde el arte pueda hacer por sí mismo. No se sugiere una compulsión pedagógica, de *usar* el arte para educar, porque eso es dirigir el arte con un objeto ideológico concreto. No es una compulsión galerista, de estar constantemente sacando arte nuevo. Tampoco

educar *sobre* el arte: esto es una cuestión de gusto, de desarrollo individual (y colectivo, cada vez más) de la sensibilidad. Aunque este es un punto de arranque que no parte del arte pero sí de la mirada que se ejerce sobre la obra de arte. Sin embargo, esto requiere de la intencionalidad del sujeto que mira, no de la inintencionalidad del objeto que simplemente despliega su verdad. Una iniciativa interesante en la intención de crear espacios de resistencia es lo que está haciendo la editorial Fondo de Cultura Económica bajo la dirección de Paco Ignacio Taibo II: libros baratos, a ocho y cincuenta pesos (unos treinta céntimos y dos euros y medio respectivamente al cambio)²². Teniendo en cuenta que el SMI en México es de entre cien y ciento setenta pesos al mes (entre cinco y ocho euros al cambio) y que los libros suelen costar lo mismo que en Europa —lo habitual de salida entre diez y veinte euros, al cambio, entre doscientos y cuatrocientos pesos—, la iniciativa tiene la clara vocación de hacer más accesible la cultura. Del mismo modo actuaban las iniciativas obreras como la «casa del pueblo», la «casa de la cultura» o la «universidad popular»: crear espacios donde la cultura se *dé a sí misma*; donde, a pesar de la mediación humana, no haya una dirección ideológica más que el afán de *ilustrar*. Más allá de la formación, la creación de espacios (públicos) *para* el arte actúa de la misma forma sobre la conciencia. O al menos *debería* ser así si se hace caso a Adorno, en la duda constante de la ocurrencia del *momento* del arte. Es algo que va más allá de los museos, y que se acerca más a las perspectivas de Marcuse o el situacionismo: tiene que ver con la vida *en* la cultura, y con la cultura *de* la vida cotidiana, de cómo afecta a las disposiciones individuales y colectivas, de los modelos de recepción y lectura, incluso de las modas y la forma en que se ajustan a una determinada moral o ideología. Carroll se fija en la cultura de masas en su afán por señalar dónde las afinidades electivas pueden moldearse; Suvin acierta al ver en la ciencia ficción un modelo literario que aúna el discurso utópico con las características y extensión de la subliteratura en el mundo actual. Adorno se distanció del arte de masas porque la mediación de la industria cultural hacia que fuera más visible la ideología que la historia, pero eso no excluye la historia. La intención subjetiva artística tiene sus modelos de acción, sus estrategias para activar la conciencia. Así Brecht o

22 Cfr. https://www.fondodeculturaeconomica.com/DetallePrensa.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=96793

Haneke, Zamiatin o Ursula K. Le Guin, Schönberg o Cage, Davey Wreden o el equipo Deconstructeam. Pero después la obra de arte será *lo que quiera ser*, o lo que la sociedad en la historia le deje ser. El papel de la crítica (y de la filosofía) es abrir vías de comunicación, pero también, en el espíritu democratizador de la revolución política moderna con soporte de la revolución industrial, abrir espacios sin peaje, donde el arte pueda resistir *en y con* el colectivo humano, en lugar de guardar a la espera como testigo de una sociedad falsa y testimonio de un pasado/presente/futuro posible.

Para William Godwin, «la única resistencia que estamos obligados a ejercer consiste en la difusión de la verdad, en el repudio más claro y explícito de todo proceder que a nuestro juicio sea contrario al verdadero interés de la humanidad» (1985: 120). El ser humano puede *elegir*, pero la obra de arte no, y esa resistencia es el compromiso político de la obra de arte, el cual siempre carga y siempre expone a la obra al dictado de otros (que la ocultan o la manipulan). La concepción dialéctica de la sociedad de Adorno hace que cualquier tipo de hegemonía sea potencialmente —casi *imperativamente*— una tiranía, tenga esta el sesgo que tenga, pero hay algo que en cualquier caso no tolera: el sufrimiento de la humanidad. El espacio del arte no es un espacio libre de sufrimiento; al contrario, es el espacio de la herida abierta, de la memoria que duele. Pero también es el espacio donde es imposible toda tiranía. Tal vez en la sociedad, por su movimiento, por su falsedad, o por la imposibilidad manifiesta de acabar con *todo* sufrimiento, no llegue nunca a reconciliarse y construir la utopía terrenal —aunque tal vez sí sea posible acabar con la miseria. O tal vez sí sea posible, pero que sea sólo un *momento*, el momento del arte, y la obra que se contempla se abra como compendio de toda la historia humana reconciliada consigo misma en un trance de lucidez, como le dice el tribunal a Marat a punto de ser enjuiciado: «Marat, ya llegó tu momento. / Marat, muéstrate al pueblo. / Es a ti a quien esperan, / pues la Revolución / sólo dura un instante / como el rayo que cae / y lo consume todo / en una luz deslumbradora» (Weiss, 1969: 101-102).

V. Discusión

*Hay mucha manteca de cerdo a nuestro alrededor, pero es un cebo.
Deberíamos realiza pacientemente nuestras tareas socialistas,
como la gente corriente y punto.*

Platonov

12. Con el texto

Uno de los grandes problemas de la filosofía es que hay que explicar demasiado para llegar a algo sencillo. Lo importante no son los enunciados, sino el proceso racional. Para quien observa la filosofía desde la distancia como un objeto alienígena en el cuerpo social esto resulta como poco enervante. Y cuando el que escribe se enfrenta a su propio texto en aras de integrarlo, o al menos comunicarlo, en la vida social, en el mejor de los casos será objeto de un consumo conspicuo; en el peor simplemente será obviado. Para el mercado, cosas como el lento pensamiento no suelen ser rentables. Pero esto no habla de la calidad del texto, sino de la actitud vagamente derrotista de quien piensa que lo que ha escrito no alcanza los límites de la relevancia, que no ha hecho nada significativo.

No se ha *solucionado* nada. Se sigue en el punto de partida —o incluso se ha vuelto. La propuesta inicial era que el arte es político y tiene un papel importante en el proceso emancipador. Al parecer, lo único que se ha hecho es constatar argumentativamente desde Adorno —principalmente— esta propuesta. En el camino se ha añadido contenido, más que nada en lo que se refiere a la desambiguación política del frankfurtiano desde el interior de su pensamiento filosófico. La apariencia de la expresión hace de Adorno un autor no sólo difícil de leer, sino en ocasiones bastante árido en cuanto a temas. Adorno se mueve en unas coordenadas muy concretas, tanto en su presente cultural como en sus referencias históricas. Dado su carácter incompleto, estas repeticiones y recursividad son

muy obvias en *Teoría estética*, pero es un carácter que afecta a toda su obra (con la excepción de la obra musicológica, que aparece más compartimentada dentro de esas mismas coordenadas). Adorno *se repite* constantemente. Hay modificaciones en la expresión, en las palabras, usa sinónimos, pero *siempre dice lo mismo*. Esto es importante y grave. Por un lado, lo que Adorno hace patente es que todo se *mueve* dentro de lo mismo pero diferente. Adorno sabe que no puede escapar de las coordenadas a las que ha sido amoldado por cultura y educación, que no hay un *afuera* de lo que sabe y puede decir. Lo que intenta es, a través de la expresión, modificar las posibles configuraciones de lo *siempre igual* posibilitando que esto pueda manifestarse de forma no tiránica sobre sí mismo. Es una práctica dialéctica sobre aquello que quiere ser siempre igual porque, *en un contexto ideológico*, es *efectivamente* siempre igual. Esta ha sido una de las grandes dificultades de Adorno, sobre todo a la hora de crear escuela: se puede seguir la intención, pero no la expresión, porque lo que hace es dialectizarse a sí mismo como idea, no como sujeto, sino como nodo de convergencia de toda una *realidad* (que no facticidad). Por otro lado —y esto es lo grave—, la posición concreta que lleva a Adorno a esa expresión particular hace de la misma algo oscuro y a veces excesivamente retorcido en el acto de evitar proposiciones sencillas que corran el riesgo de formar afirmaciones totales definitivas. Adorno quiere hacer filosofía salvando el riesgo de, al hacerla, se convierta en ideología. La oscuridad de Adorno es la misma que se achaca a Hegel y que Lukács, como hegeliano, superó desde la autoconciencia crítica que le permitió sin tacha refutarse a sí mismo en progresivos trabajos. Adorno no podía hacer esto, no podía negar *desde afuera* la expresión, era algo que tenía que ir desde dentro de la propia filosofía, lo que le lleva a cierto *complejo dialéctico*, que le hace incapaz de concebir una distinción entre el yo-filósofo del yo-viviente. O tal vez, simplemente, no quiso concebirlo, y lleva la actitud no tiránica hasta el absurdo (como en el caso de su enfrentamiento a los estudiantes). La gravedad de la actitud adorniana pone a quien lee en una posición delicada. No se puede tomar a Adorno, a su obra, como un todo monolítico en ese afán dialéctico donde todo está conectado paratácticamente. En un aspecto global, su obra *no tiene lógica*, porque no

parece desarrollarse en torno a un programa de estudios concreto, un proyecto global que se ve evolucionar con el tiempo. Los conceptos aparecen y desaparecen a lo largo del tiempo como el Guadiana: aquí es importante la idea de «segunda naturaleza», no se tienen noticias en veinte años, y aparece de nuevo en *Dialéctica negativa* como central, por ejemplo. Sus ejemplos, excepto en música, son dispersos, y no se centra en ellos más que como punto focal del desarrollo de una contra-idea, y por más que su pensamiento se dirija al objeto concreto, a la particularidad, Adorno no *necesita* al objeto concreto para justificarse. Es por esta construcción de modelos por lo que sí que se requiere una lectura completa de Adorno para entender la inextricable relación de los elementos, el sentido de la aparente arbitrariedad en los temas y la argumentación de la crítica cultural, las digresiones y cierta inconsistencia a la hora de cerrar los escritos. No hay epicidad literaria en la obra concreta de Adorno, únicamente cabos sueltos, vectores abiertos, finales insatisfactorios porque no hay *fin* radical, sólo un innombrado «continuará». Esto es algo que se presenta con elocuencia en los trabajos preparatorios no publicados, en las lecciones del Instituto donde *vaga* a través de las ideas, con seriedad y convicción, pero con espíritu exploratorio, peripatético.

Una investigación *adorniana* requiere ser consciente de todo esto, y de la delicadeza de andar sobre la frontera entre la falsa enunciación afirmativa y el abigarrado complejo dialéctico incomprensible. No se puede escribir como Adorno, pero se puede *intentar* decir claramente y con rigor aquello que él no pudo por conciencia. Eso es lo que he intentado. En ese aspecto, los *déficits* de la escritura son claros. La expresión es tensional, sujeta a la respiración de las contradicciones, a la relajación de las exposiciones frente a la adrenalina de la rabia por el deseo de lo indecible o el riesgo de la traición al padre. La condicionalidad y escasez de los ejemplos generan aridez, pero un exceso condicionaría aún más dentro del espectro del espíritu verificador de la sociedad Occidental. Como lector pido aclaraciones; como escritor no puedo hacer concesiones que ayuden al asesinato de la dialéctica. No se puede escribir como Adorno, como no se puede escribir

como Hegel ni como Lukács. Las exigencias formales condicionan la expresión, pero el carácter y la configuración propia de los caminos del pensar son inimitables. Querer o pretender escribir como Adorno (o como cualquier otro) es traicionar tanto al autor como a uno mismo. Sería incurrir en una falsedad total de la expresión muestra de la impostura de un academicismo extorsionador o de una castración crítica. Se ha intentado aquí, a tenor de los condicionantes, una expresión propia que hiciera a Adorno elocuente fuera de sus propios términos, como se suele decir coloquialmente «sacarlo de su zona de confort» pero con el objetivo de enfrentarlo a sí mismo, casi como en un ejercicio terapéutico donde el objetivo no es solucionar los problemas sino disolver en forma de clarificación los problemas en la complejidad propia de una vida dañada. La labor realizada es casi la de un informe que quiere levantar acta de ese complejo, no tanto para ayudar al usuario como para que sirva de configuración posible de un complejo mucho más grande; que su lectura no dictamine diagnóstico y tratamiento, sino que acerque el problema a cuantas más conciencias críticas mejor, para trabajar desde el reconocimiento mutuo y la urgencia colectiva. Adorno no supo hacerlo por sí mismo; tal vez los demás podamos ayudarlo. Si de algo adolece esta investigación es del intento desesperado de querer ayudar, lo cual no siempre es signo de éxito. El intento es ensayo; el ensayo, preparación; la preparación conciencia del «fracasar mejor».

Se suele decir que la mejor forma de poner a prueba una teoría es enfrentarla a diferentes hechos. Eso, al menos en las humanidades, no es prescriptible. La ciencia presume que el futuro será igual que el pasado en relación a las leyes inalterables del universo —cosa, por otro lado, de la que se empieza a dudar. La humanidad tiene un recorrido demasiado escaso como para pensar eso. La recursividad de los hechos humanos, —primero como tragedia, luego como farsa—, parece atender en sus esquemas a una indefinida «naturaleza humana», pero siempre hay algo nuevo, por el hecho de que, a diferencia de la naturaleza, la humanidad tiene *historia* (y la naturaleza no, al menos aparentemente). La propuesta de Adorno, en la que un modelo finalmente puede no resultar explicativo en

un momento dado, no queda invalidada por su imposibilidad predictiva. Sólo ejecuta su propia lógica interna: contingente, histórica, dialéctica. No es una forma de decir que si todo lo enunciado en la investigación es *falso* no importa por la propia naturaleza de la investigación. La falsedad viene definida por un proceso racional que ha sido superado o enmendado. Si resulta que los argumentos son falsos, lo serán en virtud de una inadecuación, no por un desarrollo fraudulento del pensamiento. La honestidad —para con el texto, para con uno mismo— es importante, así como la confianza en las palabras precisamente porque se atienen a la contingencia de las misma. Por eso también, después de incontables páginas que hablan de memoria, de reconciliación, de fracaso, de culpa, de olvido, de recuerdo, etc., sería una traición horrenda no hablar de todo lo que se ha dejado atrás o al lado. Por eso el enfrentamiento a la práctica, la *aplicabilidad* a la que tanto rehusaba Adorno, es un mal a evitar. Eso deja a la investigación, y tal vez cualquier investigación de estas características (incluidas las del propio Adorno), en un impás dialéctico: la provisionalidad es pecado en el conocimiento. En las angosturas y estrecheces materiales y temporales de la vida humana dejar la seguridad de la verdad al albur de condicionantes que escapan al control intencional es un peligro, tanto para quien pretende provisionalidad como para quien no se deja convencer por esta. Se hace necesaria la amplitud de miras: hablar de arte no es sólo hablar de arte; hablar de economía no es sólo hablar de economía; hablar de política no es —nunca será— sólo hablar de política. Esto irrita a la ultra-especialización (pos)moderna, y corre siempre el riesgo de caer en el diletantismo intelectual, en la erudición desarraigada. Se pueden hacer concesiones, como Adorno hizo en su crítica musical y cultural, y hablar de elementos concretos en su concreción fáctica. Pero eso no excluye que siempre esté presente *todo lo demás*. Adorno trata realmente poco a Marx en sus textos, pero es una presencia constante, ineludible, que pone en contraste las tendencias más hegelianas y las salidas de tono burguesas. Los compromisos son particulares y quien puede articular todo su discurso en torno a modulaciones progresivas de un mismo tema, va a hacer, como se dice, aquello de escribir sólo *un libro* en todo su vida (como leer sólo se lee *un libro*). La

oportunidad dicta otra táctica: si, como marxista, al hablar de arte no se puede hablar sólo de arte, es necesario hacerlo explícito. Ese es el pecado original del marxismo, que es el pecado de esta investigación: cuando se hace necesario hablar de todo para *decir* mínimamente, siempre quedan cabos sueltos. Lo justo, lo honesto, para una investigación que quisiera ser reconciliación del arte con la política, de la historia con la ideología, de la memoria con la vida, es recordar.

13. Con los vivos y con los muertos.

Quedan muchas cuestiones sin tratar. A Adorno se le trata de forma monográfica a modo casi de manual introductorio, porque su obra es inmensa y llena de matices y de líneas de fuga. Y porque es difícil estructurar una investigación sobre el arte en Adorno que mantenga siempre presente el carácter marxista. Se han tocado por ello otros muchos autores. Sobre todo es imposible tratar a Adorno si apoyarse en Benjamin. Pero eso no obsta que no se les haya tratado con justicia y, sobre todo, que no se hayan desdeñado multitud de autores. (Aunque la sensación constante, incluso desde —tiempos de— Adorno, es que no se dice nada nuevo, sólo configuraciones actualizadas de una intuición antigua). En estos casos, las decisiones sumarias de dejar a un lado ciertos temas y autores son acicate de cohesión y consistencia de los argumentos, porque siempre alguien ha sido más preciso en tal o cual detalle. Es especialmente doloroso por todas las propuestas actuales, propuestas vivas, producidas en los últimos años por autores vivos, que tienen que ser apartadas. Propuestas relevantes en su mayoría en la dirección que aquí se ha marcado: la del arte como engranaje de la praxis emancipadora de la humanidad. Uno de los últimos aportes, cercano por su tono adorniano a la investigación, es el de Georg W. Bertram en *El arte como praxis humana* (2016). Bertram destaca la autonomía de la experiencia estética frente a la «praxis ordinaria», por lo que su propuesta se centra en determinar el valor y la contribución de la praxis del arte como praxis humana desde su autonomía particular. Para Bertram toda praxis humana tiene una orientación

teleológica, y la finalidad del arte se dirige a la constitución de la libertad humana como mediador entre su autonomía y el resto de praxis humanas, de forma que «brinda nuevas determinaciones de las prácticas humanas» (2016: 89). Por su parte, Christoph Menke sería más radical para Bertram. En *La soberanía del arte* (1997) Menke describe el arte como «soberano», porque va más allá del concepto tradicional (kantiano) de autonomía, por su potencial crítico y transgresivo. El arte ha superado la autonomía hacia algo diferente. Es algo que desarrolla posteriormente como «la fuerza del arte» (Menke, 2013): el arte (y su experiencia) como una praxis radicalmente diferente a otras praxis humanas. No es política, ni crítica, ni conocimiento. Sin embargo también hace al arte lugar donde se pone en juego la libertad, que se relacionaría con el carácter no teleológico del arte (como de la humanidad). Se queda en el tintero profundizar en Wellmer, o explorar las propuestas redefinitorias de Juliane Rebentisch sobre Adorno (Juárez/Galfione, 2015). También se puede señalar la polémica entre Nicolas Bourriaud y Jacques Rancière en las propuestas de la «estética relacional» y la «estética del disenso», respectivamente (Bourriaud, 2006; Rancière, 2012; Massó Castilla, 2010). Otras propuestas dentro de la práctica es la de Frank Ruda, tal vez demasiado académica y lejos de la calle, pero en la línea más *política* de Badiou. Todas propuestas vivas, y, sin embargo, todas parecen haber renunciado a lo mismo: la utopía. Esta afirmación resulta polémica en Rancière y críticamente en Ruda. En general todas las propuestas se dirigen en mayor o menor medida a la emancipación, pero eso no las hace ir sujetas a un proyecto emancipador concreto, *político*. Sin embargo, eso es algo que tampoco Adorno dejó explicitado en ningún momento. La orfandad de proyecto, de *relato*, sigue adelante.

Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Parece que en Occidente se ha interiorizado este enunciado como mantra de toda producción intelectual no explícitamente comprometida, especialmente en el ámbito académico. Incluso esos movimientos de urgencia sobre el cambio climático como *Fridays for future* obvian la cuestión crítica sobre la esencia destructiva del modelo productivo. Badiou y Žižek hablan

de la *hipótesis comunista* como horizonte filosófico de ese «realizar lo imposible» que está en Adorno como en el Mayo del 68. En este contexto, la cuestión de la injusticia por el olvido de éste o áquel nombre en la investigación resulta frívola, y centrar el problema en vacíos bibliográficos deriva la discusión al bizantinismo. La discusión con los vivos es importante en tanto discusión con los muertos, o, como dice Jorge Riechmann, «el *ethos* del socialismo/comunismo: no abandonar a su suerte a los rezagados. (Lo aplicamos, también, a los animales y a las cosas)» (2013: 140, *cva. org.*). Es una enmienda a veinticinco siglos de pensamiento filosófico basado en la afirmación de Tales (también atribuída a Sócrates) recogida por Diógenes Laercio: daba gracias a la Fortuna por tres cosas, «primero por haber nacido hombre y no animal, luego varón y no mujer, y en tercer lugar griego y no bárbaro» (Laercio, 2007: I, 33). Hay que empezar a pensar como y desde los rezagados, a los que se impidió realizarse en la historia, animales, mujeres y bárbaros (todos flagrantes ausencias en esta investigación). Desde la intersección de los muertos con los olvidados. Esa es la verdad que el arte guarda, que resiste en el interior de la obra de arte a la bendición de la Fortuna. Una reflexión que alumbra la lucha de clases desde la obra de arte, en cuyo interior se dan de forma viva todos los momentos de esa lucha en espera del *verdadero* final de la historia, que no será más que el inicio de la historia *verdaderamente humana*. Una lucha que en este tiempo se ha vuelto (de nuevo) lucha viva contra el fascismo (aunque también es cierto que el *punk* tenía razón y los fascistas nunca se fueron).

El arte, como memoria, como realización del sujeto emancipado en la realidad, como realización de lo imposible negado a la facticidad, es la máquina de matar fascista de Woody Guthrie. El arte es reducto de resistencia frente a quienes quieren acabar con el pasado, o imponer su versión del pasado, para dominar tiránicamente el presente. Esto no elimina el riesgo del arte manipulado y dirigido, pero tampoco cancela su compromiso interno para con la sociedad y la realidad. Una historia —de las muchas de nuestra Guerra Civil—, cuenta cómo en un pueblo de Ávila todas las semanas llevaba un paisano o paisana

una flor a la fosa de un guerrillero gallego detrás de la tapia del cementerio. La persona que llevaba las flores no conocía a dicho guerrillero, pero el recuerdo de lo que fue y de lo que pudo haber sido espoleaba la resistencia silenciosa en ese gesto. La investigación pretende ser esa flor, que dé palabras, que dé forma a una configuración posible de la memoria guardada en el arte. De esta forma, como dice Leonard Cohen en «The partisan», la libertad llegará, y entonces todos los olvidados, todos los muertos injustos, volverán desde las sombras («freedom soon will come / then we'll come from the shadows»). Ahora como en tiempos de Adorno y Benjamin, la lucha es la misma: la lucha de clases ha pasado del conflicto contra la explotación por la dignidad de todo ser humano a la lucha por la supervivencia de la propia especie humana en la Tierra *junto a* la Tierra, frente al apocalipsis que representa un capitalismo neoliberal que ya no necesita de la democracia para reproducirse y se expresa radicalmente a través del fascismo. La disyuntiva entre socialismo o barbarie. Así en los años treinta como ahora (entonces como tragedia, hoy como farsa). La derrota del fascismo de las grandes potencias creó la ilusión de una derrota global del fascismo, y por eso el discurso adorniano parecía alienígena para la gran masa demócrata como lo fue el discurso radicalizado de los estudiantes o el contenido de la música *punk*: lo que no fue integrado en el mercado fue marginado y eventualmente olvidado. Pero el viejo topo revolucionario tiene un homólogo fascista, éste incluso escondido a plena vista en las instituciones, bajo la apariencia del «demócrata de toda la vida». La obra de Adorno es el esfuerzo permanente de no olvidar a los muertos, de no esconder las injusticias, y de señalar, al menos refractariamente, que el fascismo sigue *aquí*.

Una parábola, recogida por Jorge Riechmann, cuenta cómo en la selva se desata un incendio salvaje del cual todos los animales huyen. En medio del peligro, un pequeño colibrí se acerca a un arroyo y toma un poco de agua, se dirige a las llamas y lanza sobre ellas el agua. El resto de animales en huida le llaman la atención. Lo que hace el colibrí es una locura que además no vale de nada. Lo más sensato y seguro es huir. A esto, el colibrí

responde: «yo ya he hecho mi parte, y voy a seguir haciéndola». Sea esta investigación parte y principio de una labor que nunca va a terminar.

Villafranca de los Barros (Julio 2018) — Sevilla (Junio 2019)

Bibliografía.

Fuentes primarias:

Adorno, T. W. (1962): *Prismas* [1955], Barcelona, Ariel.

– (1970): *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* [1956], Caracas, Monte Ávila editores.

– (1971): *Teoría estética* [1970], Madrid, Taurus.

– (1973): *Consignas* [1969], Buenos Aires, Amorrortu.

– (1975): *Dialéctica negativa* [1966], Madrid, Taurus.

– (1976): *Terminología filosófica I* [1973], Madrid, Taurus.

– (1977): *Terminología filosófica II* [1973], Madrid, Taurus.

– (1987): *Minima moralia* [1951], Madrid, Taurus.

– (1994): *Actualidad en filosofía* [1931], Barcelona, Altaya.

– (2003a): *Filosofía de la nueva música* [1949], Madrid, Akal.

– (2003b): «Mensajes en una botella», en Žižek, S. (comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, pp. 43-54.

– (2003c): *Notas sobre literatura* [1958-1961-1965-1974], Madrid, Akal.

– (2004): *Teoría estética* [1970], Madrid, Akal.

– (2006): *History and Freedom: Lectures 1964–1965*, Cambridge, Polity Press.

– (2008): *Crítica de cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Madrid, Akal.

– (2016): «Theodor W. Adorno sobre Marx y los conceptos fundamentales de la teoría sociológica. A partir de los apuntes del seminario del semestre de verano de 1962», *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, nº 8/9 (2016-2017), pp. 419-430.

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1969): *La sociedad. Lecciones de sociología* [1966], Buenos Aires, Proteo.

— (1994): *Dialéctica de la Ilustración* [1947], Madrid, Trotta.

— (2007): *Dialéctica de la Ilustración* [1947], Madrid, Akal.

Fuentes Secundarias:

Acebes Jiménez, R. (1996): «Adorno y la fenomenología de Husserl», *Andes del seminario de metafísica*, n° 30 (1996), pp. 133-150

Althusser, L. (2003): «Ideología y aparatos ideológicos de Estado» [1970], en Žižek, S. (comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, pp. 115-156.

Amorós, A. (1974): *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel.

Anderson, P. (2004): «El río del tiempo», *New Left Review*, n° 26 (mayo-junio 2004), pp. 35-45.

Andrade, J. (2015): *El PCE y el PSOE en (la) transición*, Madrid, Siglo XXI.

Armendáriz, D. (2003): *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*, Pamplona, EUNSA.

Benjamin, W. (1998): *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.

— (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936], México D. F., Editorial Ítaca.

— (2012): *El origen del Trauerspiel alemán* [1928], Buenos Aires, Gorla.

Bertram, G. (2016): *El arte como praxis humana* [2014], Granada, Comares.

Bobbio, N. (1995): *Derecha e izquierda* [1994], Barcelona, Taurus.

Bourriaud, N. (2006): *Estética relacional* [2002], Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

- Brauer, D. (1993): «La filosofía idealista de la historia», en Mate, R. (ed.), *Filosofía de la historia*, Madrid, Trotta, pp. 85-118.
- Brecht, B. (1973): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- (1976): *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2004): «Teoría política de la distanciamiento», *Escritos sobre teatro*, Alba, Barcelona.
- Broch, H. (1970): *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets.
- Buck-Morss, S. (1981): *El origen de la dialéctica negativa* [1979], México D. F., Siglo XXI.
- (1995): *Dialéctica de la mirada* [1991], Madrid, Antonio Machado Libros.
- (2013): *Hegel, Haití y la Historia Universal* [2008], México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Calinescu, M. (2003): *Cinco caras de la modernidad* [1987], Madrid, Tecnos.
- Cappelletti, A. J. (1985): «La ideología como 'filosofía primera' y la clasificación de las ciencias en Destutt de Tracy», *Dianoia*, vol. 31, nº 31 (1985), pp. 37-48.
- Carroll, N. (2001): *Beyond aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2002): *Una filosofía del arte de masas* [1998], Madrid, Antonio Machado Libros.
- Chiang, T. (2015): *La historia de tu vida* [2002], Madrid, Alamut ediciones.
- Chentalinsky, V. (1994): *De los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Anaya.
- Ciezkowski, A. (2002): *Prolegómenos a la historiosofía* [1838], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cioran, E. (1980): *Adiós a la filosofía y otros textos*, Madrid, Alianza.
- Cohn-Bendit, D. Et al. (1969): *La rebelión estudiantil*, México D. F., Ediciones Era.
- Comte, A. (1982): *Catecismo positivista* [1852], Madrid, Editora Nacional.
- Cook, B. (1970): *La generación Beat* [1969], Barcelona, Barral.
- Craig, Ch. T. (1969): *La rebeldía estudiantil*, Barcelona, Plaza & Janés.

- Cruz, T. (2007): «*Urphänomen* y su transposición: Benjamin y el idealismo goetheano», *Ideas y valores*, nº 135 (diciembre 2007), pp. 51-76.
- Daudet, A. (1937): *Cuentos del lunes* [1873], Madrid, Espasa-Calpe.
- De L'Isle-Adam, V. (1984): *Cuentos crueles* [1883], Madrid, Cátedra.
- De Martino, E. (1961): *La terra del rimorso*, Milán, il Saggiatore.
- De Roberto, F. (1994): *Los virreyes* [1894], Madrid, Cátedra.
- Della Volpe, G. (1966): *Crítica del gusto* [1960], Barcelona, Seix Barral.
- (1970): *Crítica de la ideología contemporánea* [1967], Madrid, Alberto Corazón editor.
- Destutt de Tracy, A. (1830): *Elementos de ideología*, Caracas, s. ed.
- Di Filippo, J. (2003): *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del s.XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Drew Egbert, D. (1973): *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, Tusquets.
- (1981): *El arte y la izquierda en Europa* [1970], Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Durán Medraño, J. M. (2009): *Iconoclasia. Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Trama Editorial.
- Dutschke, R. (s.f.): *El capitalismo tardío y los estudiantes rebeldes*, s. l., Editorial Ceibe.
- Eagleton, T. (1978): *Literatura y crítica marxista* [1976], Madrid, Zero.
- (1997): *Ideología. Una introducción* [1991], Barcelona, Paidós.
- (2013): *El acontecimiento de la literatura* [2012], Madrid, Península.
- Eliot, T. S. (1959): *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur.
- (1967): *Crítica al crítico*, Madrid, Alianza.
- Engels, F. (2003): «Problemas del realismo y de lo típico», en Marx, K. & Engels, F.: *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue, pp. 231-234.

- Escuela Cruz, Ch. (2015): «La crítica adorniana a la fenomenología como preludio dialéctico de una lógica materialista», *Logos. Anales del seminario de metafísica*, vol. 48 (2015), pp. 83-97.
- Fernández Buey, F. (1984): «Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas», *Enrahonar*, nº 9 (1984), pp. 35-49.
- Frye, N. (1977): *Anatomía de la crítica* [1957], Caracas, Monte Ávila editores.
- (1986): *El camino crítico* [1971], Madrid, Taurus.
- García Pintado, A. (2011): *El cadáver del padre (Artes de vanguardia y revolución)*, Barcelona, Los libros de la frontera.
- Gimpel, J. (1979): *Contra el arte y los artistas* [1968], Barcelona, Gedisa.
- Godwin, W. (1985): *Investigación acerca de la justicia política* [1973], Barcelona, Ediciones Júcar.
- Goldmann, L. (1964): *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
- Gombin, R. (1973): *Orígenes del izquierdismo*, Bilbao, Zero.
- Greenberg, C. (2005): «La vanguardia y el kitsch», en Gómez, J. J.: *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Editorial Doble J.
- Greene, G. (1982): *El americano impasible* [1955], Barcelona, Bruguera.
- Groys, B. (2008): *Obra de arte total Stalin* [1988], Valencia, Pre-Textos.
- Guizot, F. (1968): *Historia de la civilización en Europa* [1828], Madrid, Alianza.
- Harnecker, M. (1969): *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, México D.F., Siglo XXI.
- Hegel, G. W. F. (2008): *Fenomenología del espíritu* [1807], México, Fondo de cultura económica.
- (2010): *Líneas fundamentales de la filosofía del derecho. Lecciones de la filosofía de la historia* [1821], Madrid, Gredos.
- Heller, A. (1982): *Teoría de la historia*, Barcelona, Fontamara.
- Hermann, K. (1968): *Los estudiantes en rebeldía*, Madrid, Rialp.

- Hierro-Pescador, J. (2005): *Filosofía de la mente y de la Ciencia cognitiva*. Madrid: Akal.
- Hobsbawm, E. (1997): *La era de la revolución. 1789-1848* [1962], Barcelona, Crítica.
- (2012): «Introducción: la invención de la tradición», en Hobsbawm, E. & Ranger, T.: *La invención de la tradición* [1983], Barcelona, Crítica.
- Hume, D. (2008): *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia, MuVIM.
- Jameson, F. (1989): *Documento de cultura, documento de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.
- (2010): *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* [1990], Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (2013): *Valencias de la dialéctica* [2009], Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Jay, M. (1974): *La imaginación dialéctica* [1973], Madrid, Taurus.
- (2003): *Campos de fuerza* [1993], Buenos Aires, Paidós.
- Juárez E. A. & Galfione m. V. (2015): «Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebenitsch», *Kriterion*, nº 132 (diciembre 2015), pp. 413-431.
- Kant, I. (2013): *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, Madrid, Alianza.
- Kaufman, R. (2006): «Poetry's ethics? Theodor W. Adorno and Robert Duncan on Aesthetic Illusion and Sociopolitical Delusion», *New German Critique*, nº 97 (2006), pp. 73-118.
- Koestler, A. (2017): *El cero y el infinito* [1941], Madrid, Debolsillo.
- Laercio, D. (2007): *Vidas de los filósofos ilustres* [s.III a.e.c.], Madrid, Alianza.
- Lakoff, G. (2006): *No pienses en un elefante* [2004], Madrid, Ed. Complutense.
- Lampedusa, G. T. (1984): *El gatopardo* [1959], Barcelona, Seix Barral.
- Lenin, V. I. I. (1976): *La literatura y el arte*, Moscú, Ed. Progreso.

- Lessing, G. E. (1985): *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía* [1766-1768], Buenos Aires, Orbis.
- Lichtheim, G. (1968): *Los orígenes del socialismo*, Barcelona, Anagrama.
- Lukács, G. (1969): *Prolegómenos a una estética marxista* [1954], Barcelona, Grijalbo.
- (1985): *Historia y consciencia de clase* [2 vol.] [1923], Barcelona, Orbis.
- (2016): *Teoría de la novela* [1920], Barcelona, Penguin Random House.
- Lunacharsky, A. (1974): *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma.
- Magris, C. (1998): *Ítaca y más allá*, Madrid, Huerga y Fierro editores.
- Marcuse, H. (1994): *Razón y Revolución* [1941], Barcelona, Altaya.
- (2007): *La dimensión estética* [1977], Madrid, Biblioteca Nueva.
- Marx, K. (1968): *El 18 de Brumario de Luís Bonaparte* [1852], Barcelona, Ariel.
- (1975): *El capital* [Tomo I, Vol. I] [1867], México D. F., Siglo XXI.
- (2008): *Contribución a la crítica de la economía política* [1859], México D.F., Siglo XXI.
- Marx, K. & Engels, F. (2018): *La ideología alemana* [1854], Madrid, Akal.
- Massó Castilla, J. (2010): «De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad del arte» [En línea]. XLVII Congreso de Filosofía Joven, 28-30 de abril de 2010, Universidad de Murcia, Murcia. En Memoria Académica.
- Mate, R. (2006): *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta.
- (2008): *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae.
- (2011): *Teoría de la injusticia*, Barcelona, Anthropos.

- Maya, M. (2015): «El verde vacila en pintar hojas, ¿el rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno», *Ideas y valores*, vol. LXIV, nº 158 (agosto 2015), pp. 41-59.
- Meinhof, U. (1976): *Pequeña antología*, Barcelona, Anagrama.
- Menke, Ch. (1997): *La soberanía del arte* [1988], Madrid, Antonio Machado Libros.
- (2013): *Die Kraft der Kunst*, Berlín, Suhrkamp.
- Molinuevo, J. L. (2002): *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.
- Moral de Eusebio, E. (2014): «¿Es el sexo al género lo que la naturaleza a la cultura? Una aproximación queer al análisis arqueológico», *ArqueoWeb*, nº 15 (2014), pp. 248-269.
- Moreno, C. (2000): *Fenomenología y filosofía existencial* [2 vol.], Madrid, Síntesis.
- Muñoz, J. (2010): *Filosofía de la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Nocera, P. (2009): «Discurso, escritura e historia en *L'idéologie* de Destutt de Tracy», *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, nº 21 (2009.1).
- North, D. C. (1981): *Structure and Change in Economic History*, New York, Norton.
- Ostrovsky, N. (2015): *Así se templó el acero* [1936], Madrid, Akal.
- Piemonte, V. A. (2012): «El realismo socialista, la Tercera Internacional y el giro político-cultural en el comunismo argentino» [En línea]. VII Jornadas de sociología de la UNPL, 5-7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica.
- Plejanov, G. (1975): *Cartas sin dirección. El arte y la vida social* [1912-1913], Madrid, Akal.
- Rancière, J. (2012): *El malestar en la estética* [2004], Madrid, Clave Intelectual.
- Rand, A. (1963): *Los que vivimos* [1936], Barcelona, Ediciones G. P.
- Riechmann, J. (2013): *Fracasar mejor. (Fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*, Madrid, Olifante.
- Rius, M. (1984): *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, Barcelona, Laia.

- (2007): «Adorno y Sartre: la estética del compromiso», *Daimon. Revista de filosofía*, nº 41 (2007), pp. 91-104.
- Rodríguez, J. C. (2013): *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal.
- Rohbeck, J. (2007): «Por una filosofía crítica de la historia», *Isegoría*, nº 36 (enero-junio 2007), pp. 63-79.
- Roldán, C. (1997): *Entre Casandra y Clío. Una historia de la filosofía de la historia*, Madrid, Akal.
- Rossanda, R. (1968): *L'anno degli studenti*, Bari, De Donato editore.
- Ruda, F. (2014): «Recordar lo imposible: para una anamnesis metacrítica del comunismo», en Žižek, S. (ed.): *La idea de comunismo*, Madrid, Akal.
- Rühle, J. (1963): *Literatura y revolución*, Barcelona, Luis de Caralt editor.
- Sánchez Vázquez, A. (2005): *Las ideas estéticas de Marx* [1965], México D.F., Siglo XXI editores.
- Sartre, J.-P. (2003): *¿Qué es literatura?* [1948], Buenos Aires, Losada.
- Schoolman, M. (1997): «Toward a politics of darkness: Individuality and its politics in Adorno's aesthetics», *Political Theory*, vol. 25, nº 1 (1997), pp. 57-92.
- Schwarzböck, S. (2008): *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- Schweppenhäuser, G. (2015): «Prohibición de imágenes y deber de memoria. Estrategias artísticas en la era de la industria cultural», *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, nº 7 (diciembre 2015), pp. 76-93.
- Serge, V. (1978): *Literatura y revolución* [1932], Madrid, Júcar.
- Sholoyov, M. (1983): *Lucharon por la patria* [1942], Barcelona, Orbis.
- Silvana Elías, G. (2015): «La haecitas como base de la solitudo en Duns Escoto», *Daimon*, nº 64 (2015), pp. 91-100.
- Slomin, M. (1974): *Escritores y problemas de la literatura soviética. 1917-1967*, Madrid, Alianza.

- Steiner, G. (1982): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* [1967], Barcelona, Gedisa.
- (1990): *Lecturas, obsesiones y otros ensayos* [1984], Madrid, Alianza.
- Suvin, D. (1984): *Metamorfosis de la ciencia ficción* [1977], México D. F., Fondo de cultura económica.
- Taylor, Ch. (1983): *Hegel y la sociedad moderna* [1979], México D. F., Fondo de cultura económica.
- Touchard, J. (2008): *Historia de las ideas políticas* [1966], Madrid, Tecnos.
- Trotsky, L. (1969): *Literatura y revolución* [1924], París, Ruedo Ibérico.
- Vázquez Montalbán, M. (1995): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori.
- Weiss, P. (1969): *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representados por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor de Sade* [1964], Barcelona, Grijalbo.
- Wellmer, A. (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* [1985], Madrid, Visor.
- Wittig, M. (2006): *El pensamiento heterosexual* [1992], Madrid, EGALES.
- Zdhanov, A. (2005): «La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo», en Gómez, J. J.: *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Editorial Doble J.
- Žižek, S. (2003): «El espectro de la ideología», en Žižek, S. (comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (2004): *Repetir Lenin* [2001], Madrid, Akal.
- (2010): *El sublime objeto de la ideología* [1989], Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2011): *En defensa de las causas perdidas* [2008], Madrid, Akal.
- (2012): *Viviendo en el final de los tiempos* [2010], Madrid, Akal.

Índice analítico.

I Manifiesto.	5
II Inintencionalidad: el arte.	
1. Eterno regreso a Marx.	15
2. <i>Tour de force</i> .	19
2.1. Dimensiones de la verdad.	
a. Verdad y conocimiento en Benjamin.	20
b. Contra Husserl.	23
c. Intención subjetiva, praxis objetiva.	27
d. Contenido de verdad de la obra de arte.	30
e. Verdad inintencional.	34
2.2. La retirada del arte.	37
2.3. Tensión.	41
2.4. Antinomias sociales del arte.	45
2.5. Realización de lo imposible.	50
3. Un arte difícil para una sociedad difícil.	53
3.1. Asociación de Amigos de la Pintura de Hotel.	54
3.2. Industria cultural. Arte radical y de masas.	59
3.3. <i>Kitsch</i> . Tras la redención de la obra de arte inferior.	68
4. <i>Engagement</i> .	77
4.1. El marxismo y el arte.	78
4.2. Los carneros de Sartre (y Brecht) y las ovejas de Valery.	84
4.3. <i>Ortodoxia</i> soviética.	92
4.4. Disidentes. Lukács y Trotsky.	104
4.5. <i>Engagement</i> . El compromiso en la obra de arte según Adorno.	111

III (In)Intencionalidad: la ideología, la historia	
5. El aherrojamiento intencional del arte.	119
6. Ideología.	124
6.1. El espinoso objeto de la ideología.	125
6.2. Grado 1: La máscara ideológica.	131
6.3. Grado 2: La conciencia y la mercancía.	137
6.4. Grado 3: La sociedad y la realidad ideológica.	143
6.5. Crítica ideológica I. Usos, abusos y fisuras.	152
7. Historia.	157
7.1. La conjura de los muertos.	158
7.2. Historia universal.	164
7.3. Historia natural.	169
7.4. Crítica ideológica II. Praxis objetiva de la intención subjetiva.	174
7.5. Filosofía arqueológica de la historia.	180
7.6. Progreso.	186
8. Modelos.	
8.1. Pensar contra el pensar.	194
8.2. Configuraciones materialistas.	198
8.3. Crítica ideológica III. Situaciones para/de la praxis.	202
8.4. Estética como filosofía de la historia.	208
IV Intencionalidad: La crítica y la emancipación	
9. Estado de la cuestión.	
9.1. Vida y pervivencia del arte.	215
9.2. Reluctancia. Dos hipótesis.	219
10. Crítica.	227
10.1. El modelo de la literatura. La fantasía y la historia.	228
10.2. La gran mediadora. Modelos críticos.	231
a. Adorno en el laberinto dialéctico de la cultura.	234
b. Frye o el academicismo sensato.	239
c. Galvano Della Volpe. Discurso científico para la crítica.	242

d. Steiner. La responsabilidad del crítico.	247
e. La crítica militante.	251
10.3. Crítica ideológica IV: El caso del realismo soviético vs. Ayn Rand.	254
11. Emancipación.	278
11.1. Caballo de Troya.	279
11.2. Ilustración de la cultura de masas.	281
11.3. Utopía e historia.	289
11.4. Espacio de resistencia.	301
11.5. Fracasar mejor.	308
V Discusión.	
12. Con el texto.	315
13. Con los vivos y los muertos.	320
Bibliografía.	325