

DEL ARTE COMO QUIEBRA: ADORNO Y BENJAMIN

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen/*Abstract*

Se propone aquí un acceso *estético* a la Teoría Crítica, que añade a su pretensión científica un componente ético o normativo. El diagnóstico que esta Teoría dirige a la Modernidad es negativo: la Ciencia y la Política están supeditadas al Capital. Ante la profanación indiscriminada del mundo, Adorno y Benjamin exploran la experiencia estética como redención y como resacralización en un sentido que sobrepuja los esquemas y aporías de la Ilustración. Sólo que al interior mismo de la Teoría Crítica se producen movimientos de ajuste con el Capital, lo cual deja pendiente o postergada la idea de redención.

Palabras clave: Teoría Crítica, Adorno, Benjamin, Estética.

On art as rupture: Adorno and Benjamin

This essay proposes an aesthetic approach to Critical Theory that adds an ethical or normative component to its claims to scientificity. This theory's diagnosis of modernity is negative for it finds that both science and politics have been subjected to capital. In the face of the indiscriminate desecration of the world, Adorno and Benjamin explore the aesthetic experience as redemption and re-sacralization, in a sense that supersedes the schemes and aporiae of the Enlightenment. However, Critical Theory itself contains adjustments with the capital, movements that postpone the idea of redemption or leave it pending.

Keywords: Critical Theory, Adorno, Benjamin, aesthetics.

Sergio Espinosa Proa

Es licenciado en Antropología Social (ENAH, 1977) y doctor en Filosofía (UCM, 1997). Profesor-investigador de la UAZ desde 1981. Ha publicado una veintena de libros de los que pueden mencionarse *La fuga de lo inmediato. La idea de lo sagrado en el fin de la modernidad* (Madrid, 1999), *El fin de la naturaleza. Estudios sobre Hegel* (México, 2004), *No hay nada escrito. Filosofía, antropología, estética* (2005), *De la pernoctancia del pensar. Ensayos sobre Nietzsche* (México, 2008), *Tragedia y paradoja del ser mortal* (México, 2009), *De la cordialidad del pensamiento. Ensayos sobre el sujeto* (México, 2012), *De una belleza casi ominosa. Retorno al arte del desierto* (México, 2013), y *Del saber de las Musas. La filosofía y el fenómeno-Arte* (México, 2015).

La pregunta que para leer a las máximas figuras de la Teoría Crítica nos servirá de guía es la siguiente: *¿de qué es signo la obra de arte?* Las respuestas varían, es evidente. Que lo que ocurre en el arte sea filosóficamente interesante no se admitirá sin reticencias. A propósito de la belleza y de la obra de arte se suceden desde el siglo XVIII teorías que chocan, se mezclan o se ignoran; de pronto dos líneas independientes se tocan y provocan chispazos. En Kant se trenzan empirismo inglés y racionalismo continental. En Schelling la Revelación se funde con la Mitología. Ya en el siglo XX, la línea analítica seguida por Wittgenstein se abre en dos y una de ellas está vuelta contra la otra. El horizonte de la facticidad explorado por Heidegger gira y se encuentra trabajando en un territorio común con tradiciones ajenas e incluso adversas. El formalismo ruso da origen a una semiótica que en Bajtin conectará con la hermenéutica y en Sklovski con el estructuralismo.¹ Etcétera.

La Teoría Crítica —a la que pertenece Adorno, si no es quien la ha inventado— se presenta en este escenario intelectual como un discurso que a sus pretensiones de cientificidad añade un componente normativo. Lo novedoso, o lo difícil, es que los criterios normativos —que establecen no el ser sino el deber ser— no se aplican, ni deben hacerlo, desde una moral externa, abstracta y heterónoma sino desde una crítica inmanente y concreta; en este respecto, la Teoría Crítica se remite directamente a Marx, si bien renunciando a las partes caducas de su doctrina, en particular el papel protagonista de la lucha de clases en la conformación de la historia y la caracterización del proletariado como el sujeto revolucionario por antonomasia. Algunos comentaristas califican su concepción, que se nutre de múltiples arroyos y se remonta a Schelling y a Schiller por detrás de Marx y Hegel, y a Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche por delante de ellos, como una “filosofía negativa o trágica de la historia”.² En ella se ha abandonado el optimismo ingenuo de la Ilustración concediendo un papel preponderante al conflicto, el desgarramiento y la alienación; en definitiva, la historia huma-

na no avanza, si es que avanza, por el lado “bueno”. Negativa o trágica (el rótulo me parece excesivo), pero una filosofía que con el Idealismo Alemán continúa cultivando una fe en la capacidad de la humanidad para plantear y resolver sus propios problemas.

Ahora bien, si la ciencia se ha puesto del lado del capital y la política se ha corrompido, ¿en qué esfera de la actividad humana es viable depositar nuestras esperanzas de transformación y crítica? ¿Existen ámbitos no alienados? Definitivamente: no. Nada —ni siquiera la nada— queda a salvo de la profanación. Con todo, hay por aquí y por allá brasas encendidas. Max Horkheimer se desplaza sin reparos de más al territorio ocupado tradicionalmente por la religión. Walter Benjamin y Theodor W. Adorno lo hacen por su cuenta y riesgo a la zona correspondiente al arte. ¿Qué sabe, qué piensa y qué puede el arte en un mundo en el que las promesas de felicidad individual y emancipación social han sido traicionadas o postergadas una tras otra? Porque con insistente evidencia se impone el hecho de que *tampoco el arte* ha sido respetado por el Capital o por el Estado, o de hacerlo ha sido en el particular provecho de estos últimos. Benjamin ha mostrado en plena época de las vanguardias que la experiencia estética se ha atrofiado y que las obras de arte pierden sus propiedades auráticas. El capitalismo desgasta las tradiciones sin ofrecer a cambio otra cosa que miseria (material y espiritual) y estupidez en cantidades más que industriales. No hay experiencias, lo que hay son experimentos científicos y vivencias diseñadas artificialmente. Así es la modernidad. Pero, al cabo, nada más moderno que criticar la modernidad. Pervive en la literatura, en la música, en la pintura, en el teatro, un potencial disruptor que exhibe un *podría ser de otro modo* que ofrece sitio a una crítica inmanente. En el arte se cifra la posibilidad de eso que Benjamin llamaba, en sibilina alusión a Rimbaud, una “iluminación profana”: un *shock* susceptible de galvanizar la embotada sensibilidad (e inteligencia) de sus contemporáneos. En cuanto al aura —“la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”—, la integración del arte en los circuitos de producción y difusión de la cultura la han borrado del mapa.

El diagnóstico benjaminiano (próximo en esto al de Max Weber) es irrefutable: la modernidad es inseparable de un proceso generalizado de profanación (Weber lo califica de secularización) en todos los ámbitos de la existencia humana.³ Del culto se pasa a la cultura, del rito a la serie, del mito a la telenovela, del aura a la exhibición, del erotismo a la pornografía, de la tragedia al espectáculo, de lo interesante a lo insulso, de la inteligencia a la astucia. Del arte, en suma, a la técnica. ¿Qué rincón le corresponde al crítico? ¿Su misión será resacralizar la vida? Por lo pronto, para la Teoría Crítica se trata de examinar sin concesiones ni discretas o patéticas bendiciones este proceso de profanación. *Es la presencia de las masas y la ausencia de las musas lo que modifica de raíz la experiencia tradicional de la obra de arte —y de su recepción—*. En Benjamin, y hasta cierto punto en Adorno, estos fenómenos de pauperización serán concebidos y acogidos de modo dialéctico. A saber, como hechos cuyo desarrollo extremo da lugar a la aparición de su contrario. De la descomposición brotan flores, de la mayor abyección o pérdida emerge la demanda absoluta de redención. En el borde de la deshumanización, irrumpe el cortocircuito mesiánico. Contra la estetización (fascista) de la política, la politización (izquierdista) del arte; un gesto que se ganará los reproches de muchos de sus colegas, más pesimistas y desengañados.

La *opus magna* de Adorno y Horkheimer es la *Dialéctica de la Ilustración* (1944),⁴ un brillante cuanto desesperado intento por construir un concepto de la razón (y una filosofía de la historia) acorde con la inocultable traición —una traición en marcha— de las promesas ilustradas. ¿A quién demonios atribuir el hecho de que la modernidad se haya convertido en un infierno? ¿A las fuerzas de la reacción? ¿Al azar, al descuido, a la tentación oscura de la barbarie? Escasamente: el verdugo es el héroe (y viceversa). ¿Por qué, cómo ha sucedido esto? La Teoría Crítica lo considera como una disminución o erosión del concepto de razón que equivale a su abandono. Pues nada tan irracional como rasurar la razón hasta hacerle olvidar que ella es un fin y no un medio. Racionalidad formal y racionalidad instrumental son los mecanismos merced a los cuales se cumple esta renuncia; la ciencia

(técnica) y la política (también técnica y espectáculo) se encuentran regidas por una voluntad de dominio (y control) para la cual el sujeto empírico, el individuo de carne y hueso, se yergue como un obstáculo. ¿Quién más le rinde justicia sino eso que mal que bien recubre la palabra “arte”?

Será legítimo dudar de que el arte sea algo suficientemente distinto de la ciencia y de la política como para no terminar, como ellas, traicionándose a sí mismo. Los de Frankfurt esgrimen, según acabo de decir, un concepto normativo merced al cual se traza una nítida línea de demarcación entre el *arte de verdad* y la “industria cultural”. La diferencia es política: el verdadero arte está *contra* el capitalismo, mientras que la industria cultural es uno de sus dispositivos más productivos y eficientes. El arte auténtico libera y canaliza la singularidad del sujeto empírico; la industria cultural lo mantiene en una infancia perpetua y lo reduce a la imbecilidad. ¿Podríamos, a setenta años de distancia, contradecir este valeroso (aun si no tan agudo) dictamen? Así que el arte, ¿garante exclusivo de la emancipación? ¿No se le estará confiando una responsabilidad desmedida? Para Herbert Marcuse, el otro miembro de la Escuela, antiguo discípulo de Heidegger, la suerte está echada; *tan sólo el arte tiene el poder de destrabar los grilletes de la opresión* —pues esta opresión, en el mundo del capital, no es económica ni social sino ideológica—. ⁵ No todos estarán de acuerdo. En el otro extremo, Jürgen Habermas se despide del arte y se entrega en cuerpo y alma a la confección de una “teoría de la razón comunicativa” que a mi modo de ver es una capitulación más o menos vergonzante de la crítica en el altar de la ciencia y la política del Estado del Bienestar. A su lado, Albrecht Wellmer prosigue su reflexión sobre el arte sin descuidar su subordinación a la ética. Y en lo que sería la “tercera generación” de la Escuela de Frankfurt, las propuestas sumamente peinadas y académicas de Martin Seel y Christoph Mencke, de quienes algo tendría que decirse, trabajando en un campo que pretende completar la teoría de Adorno y su defensa de la autonomía de la obra con Derrida y el concepto batailleano de soberanía. Cada vez más ilustrados...

Ahora bien, ¿cómo hablar —honradamente— de un desaparecido? A veces, la filosofía no hace más que dar vueltas en torno de preguntas simila-

res. ¿Cómo hablar, para qué? ¿Se puede decir cualquier cosa de cualquier asunto? ¿De qué trata todo este juego del hablar (y del escribir)? ¿Qué significa “tratar”? De un filósofo, razonablemente, se habrá de esperar cierto modo de tratar ciertas materias; incluso *–peccata minuta–* enredarse en las palabras es en algunos especímenes peculiar marca de fábrica. *En otras palabras...* Esta trivial fórmula tiene en común con cualquier otra que sólo en apariencia es inocente. La filosofía no tendría lugar si las palabras no prescindieran de la materialidad de aquello de lo que son signo o suplantación. Por eso mismo la filosofía no es una “explicación” de las cosas; ni siquiera una “comprensión” que se añadiera a la “pre-comprensión” que en lo cotidiano mantenemos con todo. No es nada de eso. La filosofía no es el arte del “En otras palabras...”. En todo caso, de admitir alguna definición, sería la interminable exposición al *abí-no* de las palabras. Hablar, pues, es hablar por fuerza de un (o de lo) desaparecido. Pero si por otra parte se habla de algo, ese algo cobra misteriosamente una imagen sólida y positiva. De hecho, lo desaparecido no aparece, o, mejor dicho, en su aparición no se recobra, no se recupera: no vuelve al cuerpo. Se habla *de...*, pero en esta fórmula lo importante no es la preposición sino lo que tres convencionales puntitos dejan en suspenso. En una conferencia “sobre poesía lírica y sociedad” dictada en 1957 (y revisada muchas veces), Theodor W. Adorno se excusa sin dilaciones: hablar “sobre” cualquier tema es lo usual, pero delata una posición insostenible de todo discurso sabio; las ciencias y las fenomenologías “tratan” de “todas las cosas concebibles”,⁶ sin percatarse de que esas “cosas concebibles” sólo existen porque una ciencia o una fenomenología habla de ellas. Antes de ellas, ni hablar. Por “ciencias” y “fenomenologías”, el filósofo-músico designa modalidades que –en su siglo– Hegel clasificaba como *entendimiento formal*: un proceso no de conocimiento de las cosas, sino de “etiquetado”. “Entender” no tiene nada que ver con ver: basta con asignar un frasco y un rótulo para cada “cosa”. La “cosa” es, de esta guisa, *aquello que desaparece* por detrás del “entendimiento”; la filosofía, dirá Adorno, se empeña esmeradamente en su rescate. Esa es su “necesidad” (metafísica) o su “aporte” (al conocimiento); no *hablar sobre*

algo, sino *escuchar su –sofocado– murmullo*. Las cosas, por principio, no son *cualquier* cosa. A ello las reducen, por método, las ciencias. Por debajo de su reducción positiva o fenomenológica, respiran. Muertas para la ciencia, siguen vivas para la filosofía. Acaso nada más falta aguzar el oído.

La constante amenaza que se cierne sobre el discurso filosófico es la manía de la generalidad. Trabajar con conceptos es lo mismo que sacarle las vísceras a las cosas y dejarlas desangrarse en un quirófano. Comoquiera que no es práctico prescindir de aquéllos, la tarea (política, ética: poética) es procurar que el alma les vuelva al cuerpo. Maniobra o pantomima cuyo éxito nada de antemano garantiza. Por querer hablar de la Verdad, la filosofía se extravía entre nebulosas, tinieblas y vapores; se le escapa la pequeñez de las cosas verdaderas. Estas “cosas verdaderas” tienen la incómoda propensión a perderse. No pueden permanecer en su sitio porque no pertenecen a ninguno. Vamos constatando que la Teoría Crítica –viva o muerta, agazapada, hibernando o moribunda– parece ser una aliada leal del pensamiento. Sus enemigos son los nuestros: la imbecilidad, la prepotencia, el conformismo. Cierto que éstos van cambiando con el tiempo, pero en el fondo siempre sigue siendo posible identificarlos. Cierto, también, que la teoría crítica tiende finalmente a sumergirse en lo que Spinoza llamó las “pasiones tristes”; pero es inevitable toparse con fulguraciones e instantáneas geniales que nos alegran la tarde. Ella simboliza (y vive de) la tragedia del drama (cristiano-ilustrado). Venimos de comprobarlo: si el politeísmo es trágico, el monoteísmo es dramático. En la *Dialektik der Aufklärung* (1944), el drama que principalmente se desenvuelve es el de la (Diosa) Razón:

Apostaron por mí, hombres, y he aquí que los he defraudado. Me he transformado en una bestia fría; soy insensible, desdeñosa y destructiva. He adoptado sin remordimientos –y con mayor eficacia– el discurso del Amo: ahora todos sufren libre, equitativa y fraternalmente bajo mi yugo. Con todo, sepan que no tengo intención alguna de dimitir. Primero muerta que derrotada. Permítaseme profesar mi más sincera autocrítica: no escucharé la reprimenda que una tradición caduca y oportunista en todo momento se empeñará en propinarme. He fracasado, lo admito; pero esto ha ocurrido indeliberadamente. Soy un ser dividido; no estoy hecha de una

pieza. Conviven en mi pecho dos almas: una que se halla paralizada por el miedo y otra que, vencíendolo, se afirma en el mundo sin tratar de primero asegurárselo. Soy naturaleza; pero también soy efecto o resultado de su negación. Tal es mi destino: tal es mi esencia (o ascendencia) trágica. Nazco arrancándome del mito, aunque el mito —milagrosamente— es ya un resultado de mi nacimiento. Soy San Jorge dominando al Dragón; pero en ese combate del que salgo victoriosa, me contagio de los vicios y de las virtudes de mi adversario. Reconoceré que la máxima virtud del mito es su capacidad de asimilación: sustituye lo desconocido con una imagen familiar, reemplaza al sueño con el relato del sueño —y sé muy bien que los sueños, ¡ay!, sueños son—. Yo he terminado por hacer lo mismo; ¡y de una forma mejorada! Sólo que en este mejoramiento llevo también mi penitencia. Me libero del mito y recaigo en él. En breve, y esta es mi autocrítica, me he blindado a lo real. Ni siquiera mi eterno enemigo, el mito, pudo lograr semejante proeza; yo lo he superado, y mi infatigable defensor, Hegel, sabe en qué sentido, y lo sabe de sobra. Me he convertido así en la propietaria del ser y del no-ser: administro la vida en lugar de vivirla. No soy parte de la naturaleza, sino el principio sobre-natural de su aprovechamiento, sumisión y explotación. ¡Soy una deidad temible! Pero puedo aprender, puesto que no he perdido de vista al mito, que es alternativamente mi hijo y mi padre. Sé que el mito mantiene abierto un canal de comunicación con la naturaleza, que yo he reducido a condición servil. La *physis* se ha callado y ya sólo obedece (o lo simula) mis órdenes y dictados. ¿Podría —pero cómo, cuándo— restaurar ese diálogo con las cosas?

Así podría expresarse la razón (ilustrada) en la perspectiva de la teoría crítica. Su lamento deriva de que quiere y no quiere —o puede y no puede— instaurar el “diálogo con las cosas”. *Tiene miedo* de hacerlo: ¿y si las cosas no hablan? ¿Y si se mantienen mudas e impenetrables? ¿Y si ellas no quieren ni esperan nada de la razón? ¿Qué tal si “las cosas” hablan el demencial idioma de las sirenas? Entre el sí y el no, para la teoría crítica algo está clarísimo: *la cordura delira si se le priva de su derecho al delirio*. A esto se reduce (si se trata de reducir) la “dialéctica negativa” de Adorno y la “micrología” de Benjamin. A estas alturas no es posible descender de nuestro vehículo, pero podemos comenzar a fabricarlo sin puertas. ¿Confeccionar un concepto translúcido, poroso: vivo? No es, en rigor, algo nuevo; lo ha venido haciendo la literatura (y la música). La razón se ha vuelto loca al renunciar a entrar en contacto con lo real, eso con respecto a lo cual ha resultado inconmensurable. La solución, quizás, estriba, como específica Adorno, en pensar con las orejas. Porque “las cosas” nunca son en-sí.

Adorno piensa que el concepto —el irremediable vehículo de la razón— las ha hecho callar, exactamente como cree Kafka que ocurre con las sirenas al paso de Odiseo. Lo real hace —más o menos torpemente— lo que la razón le ordena. Le ordena plegarse a su orden. Le exige obediencia. ¿Habría un concepto que renunciara a ello? ¿Es imaginable un concepto que aloje en sí aquello que para funcionar se ve impelido a desalojar?

La *Negativ Dialektik* (1966) no es una negación de la dialéctica (de Hegel), sino la voluntad de proseguirla más allá de su cierre (imaginario) en el Saber Absoluto. A tal fin, y justamente después de la guerra, Adorno kaffkianiza a Hegel. ¿Tiene sentido? El problema, aquí, consiste en fabricar un concepto sensible —abrir ventanas a la mónada— sin bajarse de él. Porque Adorno no “disuelve” la filosofía en la literatura: quiere aprender de ella. Aprende —¡cuánto cuesta!— que lo real no se aprehende. La literatura y la música enseñan a la filosofía a romper el concepto y dejar que las cosas en su insignificatividad e irremisibilidad lo habiten. No crean otro mundo —eso haría del arte un modo alternativo de la política— pero muestran que dentro del mundo siempre hay lugar para una existencia que no se ajusta a mundo alguno. Mesianico, Adorno entiende a la obra de arte como “la presencia de aquello que aún no es”. Libertario, Jorge Juanes, entre nosotros, corta por lo sano: “Por lo que a mí toca, pienso lo contrario: el arte trae al mundo *lo que todavía no era*. Desde el momento en que la diferencia construida está ahí y puede escucharse, verse, tocarse o leerse, desde ese momento *el arte es lo que todavía no era y ya es*”.⁷ Libertario, es decir, mal que le pese: cristiano. Lo divino —en la obra— ha encarnado. ¿Qué hacen, pues, los frankfurtianos? (Dis)poner a Hegel en contra de Hegel; la filosofía (idealista) dirigida a desmontar el idealismo en filosofía. Empresa arriesgada, excéntrica, casi descabellada. De todas maneras —comparada con las “refutaciones positivistas” de Hegel— este gesto compromete un rendimiento teórico considerable (infinitamente superior a la pasta insulsa a la que habría de ser conducida por Jürgen Habermas, por caso). En breve, *no es ético postular la identidad de razón y realidad, pero su no-identidad sólo ha sido realizable empíricamente merced a la experiencia estética*. Este es un modo —disimétrico, “atonal”— de plantear el asunto. Desde otro

punto de vista, propiamente teo-lógico, la cuestión estriba en dismantelar el (Nuevo) Testamento liberando el poder crítico del (Antiguo) Testamento; la Biblia (judía) contra la Biblia (cristiana). En efecto: con el cristianismo la identidad del sujeto y la sustancia, de lo racional con lo real y del espíritu absoluto con el ser viene asegurada *por principio*: es precisamente el contenido de la Revelación, es decir, el Misterio de la Encarnación-Muerte-Resurrección de lo Absoluto. No hay nada de eso en la religión de Moisés y de Abraham. Allí todo es una promesa –incumplida–. Dice Horkheimer (*La metafísica de Hegel*): “La afirmación de la identidad no es más que pura fe”. No se salva de la misma pregunta: la exigencia de que se produzca esa identidad... ¿es fe o es razón? En uno o en otro caso, la perspectiva judía discierne una falta que se experimenta con angustia pero que garantiza la destotalización del mundo que en el cristianismo se cierne en cada instante de la historia. De allí su filo crítico (y cortante).

Construir un concepto de lo que el concepto excluye o aniquila, ¿no es un empeño delirante? Pues lo que el concepto borra es lo singular e irrepetible: lo que (meramente) es. ¿Quiere la teoría crítica oponer a Hegel una teoría de lo inmediato? Sí, exactamente. Para ello no queda más remedio que echar mano de los trágicos (Schopenhauer, Nietzsche) y de los existencialistas (Kierkegaard, Heidegger). En el caso de Adorno, están por suerte los músicos. Si el Todo es (lo) falso, ¿la verdad es aquello que resiste por cualquier medio la universalización? ¿La verdad es lo que resiste la violencia de la Verdad? Una empresa desesperada, sin duda. Se trata de oponer el delirio (clandestino) de lo no-idéntico al Delirio (oficial) de lo Idéntico. Y de hacerlo *en filosofía*. Filosofía de la dislocación de la filosofía; pero filosofía al fin. Filosofía cuyos conceptos estarán infectados con el virus de lo singular. ¿Es filosofía la teoría de aquello que excluye toda teoría? Misterio. Es cierto que Adorno piensa “lo estético” en contraposición a Hegel –es bello lo particular que ofrece un destello de lo universal– y para ello se inspira (críticamente) en Kierkegaard: “La subjetividad no aparece como el contenido de la ontología, sino como su escenario”.⁸ Para el individuo común, el mundo no es más (ni menos) que un teatro.

Nadie nunca se ha plantado a calzón quitado ante lo que otros le han dicho que es una “obra de arte”. Ni siquiera de niños. El arte, como cualquier otra cosa del mundo que componen y habitan multitud de seres humanos, es un “artefacto”, una cosa que no ha estado (ni va a estar) siempre allí y que ha sido fabricado no enteramente al azar y al arbitrio de quien lo firma (o cobra por él). Está “mediado”, como ponderaría un lector más o menos atento de Hegel. Entre el espectador que escucha *Pictures at an exhibition* de Modesto Mussorgski y la obra en sí se trenzan miríadas de cables que condicionan su escucha (o no) y que previamente han otorgado forma a esa pieza musical. El arte, para decirlo rápido, está mediado por un número prácticamente infinito de hechos “históricos”: todo aquello que no aparece a primera vista como perteneciente a la obra en cuestión –ni a la manera en que se la percibe–. Todo en el arte –para bien y para mal– *tiene su historia*. Pero si –obviamente– la tiene, ¿qué lección extraer de ello? La primera, y decisiva, es que cualquier “teoría” que quiera explicar lo que el arte es o implica no puede desentenderse de este elemento mutable e impredecible que se agita cuando se usa la palabra “historia”. Porque el arte *está* en la historia, porque *efectivamente* ha aparecido en el mundo algo que al menos algunos segmentos de las colectividades humanas identifican como “arte”, por esa razón ninguna teoría del arte puede sostenerse en un régimen de abstracciones y conceptos puros. Que tenga o que esté en la historia determina que el arte no pueda ser pensado confiando sólo en la aplicación cuidadosa o torpe de un sistema categorial diseñado con independencia de las obras materialmente producidas. La segunda consecuencia es que para entender lo que ocurre con las obras de arte es indispensable otorgarles a ellas mismas prioridad y preeminencia sobre los discursos que a su propósito hayan tenido o tengan lugar. Lo cual remite sin duda al irresistible giro materialista verificado en el siglo XIX a partir de la lectura que de Hegel ha ofrecido Karl Marx. El arte es un hecho social e histórico que siempre habrá de determinar la conciencia (o inconsciencia) que de él se experimente. Tal es la consigna, que no por no ser arbitraria es menos perentoria.

El ejemplo más conspicuo lo suministran las vanguardias del siglo XX; ellas arrasaron con toda una manera de hacer y concebir el arte sin esperar a que una teoría les dictara sus principios y previera sus derroteros. Nunca como en el arte se observa con total nitidez que la teoría va a remolque de la obra. Mas no debido a que las obras en cuestión se hallen ayunas de teoría; más bien lo contrario: están penetradas de un extremo a otro de reflexión —pero de una filosofía asaz diferente a la que acompañó a las propuestas de índole más ajustadas a las exigencias académicas—. Si el arte se había venido institucionalizando (y autonomizando) a lo largo de varios siglos, las vanguardias conforman un frente de ruptura y rechazo de todo este proceso. Y es en este vínculo de la teoría (estética) con los hechos artísticos donde tendríamos que valorar la vigencia y los límites de un esquema heredado del Idealismo Alemán que se prolonga y perpetúa incluso —no sin patetismo— en los esfuerzos por abandonarlo. La teoría tiene que adaptarse a las obras, no al revés; esta es la posición “materialista” que, por ejemplo, despliega Peter Bürger en la mayoría de sus libros. La “estética idealista” ha resultado violentamente disminuida con la aparición de las vanguardias. Éstas han modificado el “régimen de verdad” bajo el cual funciona aquélla. Corresponde desde luego a T. W. Adorno hacerse cargo de esta disminución o desplazamiento, pero Bürger procura mostrar hasta qué grado le es impracticable escapar limpio de sus coordenadas. Un primer motivo es el privilegio de la música: Adorno asegura que en cada época hay un material artístico que arrastra a los demás tras de su revuelta contra la cultura institucionalizada. ¿Lo es en el siglo XXI? “En la actualidad”, advierte el crítico, “hay que partir de una coexistencia de *diferentes* situaciones del material artístico”⁹. Nuestra época no es —por fortuna o por desgracia— la de Adorno: ahora coexisten las vanguardias con un arte “realista” que, como recién vimos con la perspectiva de Danto, se ha aclimatado a las nuevas condiciones de la industria cultural.

Podemos seguir preguntando: este hecho, ¿anula la teorización de Adorno? No, pero sí contribuye a reconocer sus límites. Sobrevolando las vanguardias, Adorno ha politizado sin restos la realidad del arte; lo cierto, dice Bürger, es que no por no oponerse a la industria de la cultura ha

dejado de ser arte. Se impone entonces la construcción de una teoría que le dé cabida a estas obras “despolitizadas”, mismas que Adorno percibió en el horizonte —“La liquidación del arte... se convierte en cuestión estética”, escribía en el pórtico de su *Teoría Estética*— pero sólo para desconocer sin complejos como arte *de verdad*. A este gesto de exclusión va a contraponerse la “teoría” de Bürger, en una línea muy próxima o muy afín al revisionismo o reformismo ecléctico de J. Habermas. Con ello —al menos a primera vista— asistimos a la “corrección” del radicalismo de Adorno y Benjamin en una atmósfera de “aclimatación y conciliación” con el capitalismo postindustrial y su cultura globalizada. El problema de Bürger no es ya la determinación de una “esencia” (intemporal) del arte —justamente, el problema de Adorno y Benjamin—, sino la posibilidad de “pensar el arte” en un contexto clara e irreversiblemente postvanguardista. Las categorías de la estética idealista que aun a su pesar conserva Adorno resultan inservibles a tal efecto. Y, ¿cuáles son éstas? Ni el idealismo alemán ni la “teoría crítica” —que hasta cierto punto han monopolizado la discusión sobre la naturaleza profunda de la modernidad y sus callejones sin salida— dan señal suficiente de haber quebrado el cascarón teológico. El caso de Walter Benjamin, paralelo y convergente con el de Adorno, resulta aún más exasperado.

La de Benjamin es —desde cierto ángulo— la crítica más inflexible y devastadora de la modernidad que se haya producido en todo el siglo XX. Sí, pero, ¿desde dónde se practica? No, lamentablemente, desde la filosofía sino, otra vez, sin remedio, desde la teología. Una teología no de la “muerte” de Dios, sino desde su *pérdida*. En *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Benjamin identifica lo que para él constituye el núcleo o el secreto de la modernidad: *el astillamiento del orden teológico del mundo*, provocado por el catastrófico hundimiento de la historia. La modernidad es el mundo cuyo sentido no puede encomendarse ni confiarse a Dios, sino al individuo, al hombre concebido como subjetividad creadora y autónoma. Es en el “drama barroco alemán” donde Benjamin encuentra plasmados este hundimiento y esta exigencia; ¡pero el sujeto autónomo, el poeta, es impoten-

te! ¡Sólo puede ser un mártir! Todo demuestra que no halla en sí mismo el poder de erigir un mundo, sino tan sólo –aunque ya es mucho– el de declararlo en quiebra. Por paradoja, la ironía y la vanidad del artista provocan la reaparición del Dios; celebrar su muerte, como ocurre en Nietzsche, es condición de su resurrección. Dicho en otros términos: *en el horizonte de la crítica siempre amenaza (un) Dios*. El fin del mundo primero espanta y enseguida mueve a risa, pero en ambos casos se anuncia la llegada, el advenimiento, la inminencia del tiempo mesiánico. Es el negocio dialéctico: si niego el mundo afirmo a Dios, pero si niego a Dios niego también al mundo. *Ergo...* En su conjunto, la reflexión de Benjamin se halla presidida –aureolada– por una imagen religiosa, o, con mayor precisión, bíblica: el ángel que custodia la puerta del Paraíso blande la espada... del concepto. Es como si nos recordara, sibilino, que no hay verdad desprovista de alegoría. En continuidad con el idealismo alemán, Benjamin concibe la Revelación en tesitura racional: *la Epifanía no es muda, es discursiva*. En el lenguaje, el lenguaje se revela a sí mismo. ¡Menuda insinuación cabalística, enorme provocación esotérica! En ella, la obra de arte es, como el *aleph* borgesiano, una micro-revelación, una miniatura ensimismada del sentido (y del contenido) del mundo en su totalidad.

El arte es, desde esta mirada mesiánica, la especificación particular de lo universal. ¡Nada que no hubiese sido presentado y vaticinado por Hegel o Schelling! Con el añadido de que la obra sucumbe a la seducción de la técnica (o de la industria) antes de entregar su secreto. El arte muere, como muere en Hegel, pero esta vez a manos de la fabricación en serie; *el arte verdadero es para Benjamin el arte sacro*, arte situado y singular, arte sin modelo y sin repetición. La reproducción –técnica– simplemente lo aniquila. La obra de arte es *fulguración instantánea de lo sagrado*, pero “lo sagrado” es para el pensador judío la interrupción de la lógica del mercado, que hace de cada cosa un objeto y de cada objeto un signo sometido al imperio de lo equivalente. Un judaísmo bastante anómalo, por decir lo menos. En la modernidad, la obra sufre el mismo destino que la muerte en Roma: se transforma en espectáculo, en exterminio de la singularidad.

Los modernos podemos vivirlo todo –con la única condición de que *no lo vivamos de verdad*–. A semejanza de la teoría estética de Adorno, para Benjamin se trata de redimir el fragmento –lo finito– a expensas de la totalidad, a expensas de lo Infinito; pero tal propósito es impracticable. En su concepción, desembozadamente religiosa, el artista es (o debería ser) un sacerdote, un mago capaz de despertar en sí mismo y en su público el arrobo de los sentidos. Un deber-ser que en la modernidad no se cumple ni por equivocación: el “arte” se vuelve mecánico, cinético, impactante, comercial, tecnológico, masivo... y alienante. Religioso, mas en absoluto nostálgico. En *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936),¹⁰ Walter Benjamin sostiene que no es cuestión de dar marcha atrás y recuperar el aura –la sacralidad perdida–, sino de abandonar su tradicional marco ritual para “activarse” dentro de una praxis política ya íntegramente desacralizada.

En suma, partiendo de premisas comunes, Benjamin ofrece una valoración opuesta a la de Adorno: el arte industrial y de masas puede ser un aliado eficiente en la transformación social. Tal sería su posición final, que se hunde hasta las cejas en un pantano de aporías, confusiones y paradojas. El resultado es ambiguo. No es religión –no del todo–, pero tampoco da la impresión de tratarse de filosofía (al menos no en su formato clásico). ¿Qué es, entonces, sino escritura: literatura? No estamos ya ante una (otra) filosofía del arte, sino a las puertas de su disolución: la *Passagen-werk* (1927-1942) es un laberinto y no el hilo que nos permitiría salir o huir de él. La escritura violenta la coherencia discursiva que la filosofía todavía se empeña en cultivar y resguardar. La escritura penetra en la esencia de la historia, pero lo hace por las ventanas rotas, por sus márgenes, exclusiones, cabos sueltos y anomalías. *El arte es la persistencia de lo irreciclable*. ¿Quién podría aparecer en el espejo roto de la modernidad sino el (un) “poeta maldito”? La lucidez se decanta así por el “lado oscuro”: no ya por la reconciliación (hegeliana) pero sí por el desgarramiento (trágico). Aunque esta tensión nunca sea resuelta por el filósofo, que deambula por la ciudad en una especie de entresueño o duermevela.

Siendo la menos “integrada” de las críticas de la modernidad que ha ofrecido la Teoría Crítica, la de Benjamin se afirma en el *punto ciego* del sujeto. Éste no consiste, según se puede ver en el caso de Horkheimer, en una afirmación incondicional de sí; al menos sabemos, desde el flanco de la víctima, que no todo se reduce a ello. El presente, para Benjamin, es en primer lugar una tierra sembrada de cadáveres. Se abre al futuro, pero esta abertura es en sí misma desastrosa. El presente es la presencia de los vencedores, que por el solo hecho de serlo merecen —si hemos de ser justos— nuestra más feroz repugnancia. Nuestra existencia no pide ser afirmada, sino enterrada con los muertos y con el sufrimiento de nuestros predecesores. No cualquiera, y menos que cualquiera un moderno, está en disposición de celebrar semejante rito negativo, que con toda claridad queda establecido en la Tesis XII: “La imagen de los antepasados oprimidos, y no el ideal de los descendientes libres”.¹¹

Las “virtudes” que corresponden a esta “imagen” son el odio y la voluntad de sacrificio. ¡Lo contrario de las virtudes trágicas! Hemos llegado a la zona de máxima tensión de la historia del mundo. El sujeto moderno se ha identificado siempre con el héroe, con el vencedor, con las figuras triunfantes, y en esta identificación se pierde a sí mismo como lo que es: un sujeto mortal y sufriente. Benjamin experimenta hasta el fondo de su ser la identificación... con las víctimas. Es una epifanía oscura. Podemos (o debemos) preguntarnos aquí si Benjamin representa la oposición más frontal e inapelable a Nietzsche y a la experiencia trágica de la que es vocero; tal como se ha anticipado, la experiencia trágica se define por una afirmación incondicional de la existencia: lo opuesto del odio y la voluntad de sacrificio. ¿En qué desembocan una y otra? Nietzsche perdió el juicio, pero Benjamin se quitó la vida. ¿Por qué loco, y no mejor muerto? Si la culpa del sufrimiento es la voluntad de poder, ¿la solución estriba en volverla contra sí misma? ¿No es exactamente lo que han hecho las religiones de salvación universal, las religiones monoteístas? Y todavía: ¿en qué sentido son igualmente trágicos el gesto del gran inmoralista y el del oscuro hombre prismático?

Lo primero que ha de subrayarse de la Teoría Crítica, y ello a riesgo de ser malentendidos, es que se trata de una *filosofía judía*. Y, en segundo término, que ha sido forjada, parcialmente en el exilio, por filósofos *alemanes*. Estas dos particularidades no constituyen, desde luego, limitantes del pensamiento, pero sí le confieren una dirección, una coloración y un aroma característicos. *No* es una filosofía cristiana, y eso para mí ya es mucha ganancia. Pero, ¿hasta qué punto y de qué manera no lo es? Acostumbrados a escuchar o leer confesiones de fe cristiana en sujetos que no tienen idea de lo que tal fe implica o significa, que se limitan a ejecutar gestikulaciones lingüísticas y santiguamientos rituales, el *ser judío* representa una posición infinitamente más honesta. Porque no es resultado de una elección sedicentemente libre, sino de una suerte de maldición; es posible profundizar en esa identidad o alejarse de ella, pero lo judío *no se quita* ni aplicando un tratamiento caro –nunca mejor dicho– a Michael Jackson. No se compara a “ser cristiano”, y creo que ni siquiera a “ser musulmán”, y muchísimo menos a ser taoísta, hinduista o budista zen. Ser judío no es como ser científico, industrial o mesero. Formulado con brutal franqueza, advierto en el pensamiento judío una violencia extrema contra ciertos patrones de comportamiento de la civilización occidental. Me atreveré a condensarlos en una fórmula: *la prepotencia del presente*. Ni Horkheimer, ni Adorno, ni Benjamin se muestran dispuestos a negociar o a transar con fórmula de tal calado.

En este sentido, desde la perspectiva general de la civilización occidental, el judaísmo es a un tiempo subversivo y apocalíptico: nunca se “sincroniza” con la temporalidad básicamente sedentaria de la civilización. Se configura entonces como su reverso, su inconsciente, el instante en cada instante inminente de su destrucción. Apocalipsis, sí, pero no en el sentido de una regresión a la barbarie, sino en el de “reiniciar” toda la historia –subordinando la libertad a la justicia–. Si la primera excluye a la segunda, en la concepción o en la experiencia judía la justicia es lo único que puede ofrecerle un sentido a la libertad. Porque la justicia civilizada *sólo concierne a los vivos*, a los presentes, mientras que el mesianismo judío

se extiende a la redención del sufrimiento de todo el pasado. No hay justicia que se olvide del dolor de las víctimas. El judaísmo es apocalíptico porque no es “contemporáneo”, no se ajusta ni se adecúa a las exigencias que un presente omnipresente le impone. Constituye un contratiempo, una especie de disfunción, y ello con independencia de que exista un contenido positivo de la Revelación. Frente a la teología cristiana –Creación, Encarnación, Resurrección–, la teología judía actúa como una teología negativa. Exactamente como en Kafka. Es una teología negativa porque no reposa en la predicción de lo que necesariamente ha de ocurrir, sino en la redención de lo que desgraciadamente ha debido ocurrir. Tal es, me parece, la posición básica del “ser judío” en la civilización occidental, pero no se “actualiza” de una manera preconcebida en todos y cada uno de sus representantes. Benjamin no es Rosenzweig, Horkheimer no es Buber y Adorno no es Levinas. Los filósofos de la Teoría Crítica son judíos, pero también son alemanes, es decir, muy a su modo, modernos; conocen todas las mediaciones y ensayan todos los equilibrios.

Hasta aquí hemos tratado de ver en qué concuerdan y en qué y hasta qué punto divergen. Apología de lo existente o crítica moral: como si el pensamiento tuviera que reducirse a esta rígida alternativa. Hace algún tiempo, pensando en Artaud, Susan Sontag apuntaba en dirección a un tercero excluido: la irresponsabilidad. A su juicio:

[P]or muy quijotesca que pueda parecer esta tarea [la transvaloración de los valores], bosqueja la poderosa estrategia por la cual los autores modernos declaran que ya no son responsables; responsables en el sentido en que los autores que celebran su época y los autores que la critican son, igualmente unos y otros, ciudadanos en buena posición en la sociedad en que funcionan. Los autores modernos pueden reconocerse por su esfuerzo por separarse, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales.¹²

En verdad, puede ser bastante cómodo realizar crítica social o cultural si una Universidad, Instituto o revista de prestigio paga (bien) por ello; resta comprender qué tan acerada o insobornable sigue siendo una crítica

de tal tipo. Decididamente, no es el caso de Benjamin, a quien se aplicaría sin abuso el diagnóstico que la escritora americana reserva al estrafalario francés adicto al *híkuri*: “Lo que legó no fueron obras de arte acabadas sino una presencia singular, una poética, una estética del pensamiento, una teología de la cultura, una fenomenología del sufrimiento”.¹³

A la crítica hay que añadir el pequeño descalabro o desfallecimiento de la deserción y de la fuga. El escritor es el pensador que descubre que si algo no favorece la posesión es el pensamiento mismo. Probablemente yo piense, pero invariablemente llegaré tarde para enterarme. El sujeto de la escritura sella la impracticabilidad absoluta del Saber Absoluto, la autotransparencia de la conciencia, la identidad mediada del sujeto y la sustancia. ¿Es eso pensar? ¿No será justo lo contrario: saber que el sujeto no puede penetrar la sustancia? Si es así, el pensamiento no traza los círculos concéntricos o superpuestos de una Divina Comedia sino que se arroja al infinito turbulento, a la Sagrada Tragedia que es una existencia abierta, azarosa y por fuerza inconclusa. Se escribe (o piensa) no para saber o por saber, sino porque, en principio, se sufre. El origen del sufrimiento es localizado en el abismo que media no entre el cuerpo mortal y el alma inmortal, sino entre el alma (el pensamiento) del cuerpo y el alma (la sustancialidad) del lenguaje. Que es justamente el caso. Walter Benjamin, según se habrá advertido, es un autor excéntrico y difícil: por su forma, por su contenido y por sus variaciones en el tiempo. Gerard Vilar destaca tres etapas en su pensamiento: 1) Una fundamentación teológica que reivindica el mesianismo anti-mítico del último Goethe; 2) Un compromiso político radical y el descubrimiento de las vanguardias artísticas, y 3) El relativo abandono de la autonomía del arte y su reemplazo por una preservación de su valor tradicional.¹⁴ En cualquier caso, un resumen didáctico de su pensamiento es –igual que con Adorno– una agresión directa a su esfuerzo reflexivo. Lo es porque la “posición” que adopta no es la de un sujeto (trascendental) frente a un objeto (discursivo), sino la de un “ser entre paréntesis”: un sujeto y un objeto *puestos en cuestión* por un espacio previo que es el lenguaje. No es propiamente (escolarmente) un filósofo, ni siquiera se supone anclado en la presunta inocencia de un su-

jeto empírico: Benjamin concibe al pensamiento (crítico) como una especie de interruptor. A su merced se interrumpe la profanación de las cosas, redimiéndolas de su uso y abuso, salvándolas de sí mismas afirmando su calidad de ruina y perdigón. Sólo que esta salvación es confiada no al ensalmo sino a la alegoría. La redención pasa por el lenguaje, pero el lenguaje mismo tiene que ser primero salvado de su conversión en instrumento al servicio de los sujetos (abstractos) de la comunicación. El lenguaje humano no es medio a disposición de un fin ajeno a él; es el *medio* en el sentido acuático o atmosférico de la palabra. Las cosas, antes de ser producidas como objetos, pueden (y deben) ser salvadas por las palabras (que no son ya signos arbitrarios que fluyen en la comunicación sino que son elevadas a un rango expresivo). El lenguaje es mágico si primero se autoconcibe como poético. La palabra “pura” no es una descripción de la cosa, sino el cofre en el que su esencia perdura y se guarda. En el nombre, la cosa sobrevive. ¡De nuevo en área platónica! Si la palabra es poética, la crítica es su cumplimiento: “La tarea de la crítica”, sintetiza en su *Trauerspiel*, “es el cumplimiento de la obra”. A diferencia de Heidegger, o de Cage, el sujeto poético de Benjamin no necesita quitarse de en medio. Lo decisivo radica en comprender el sentido de esta redención. Aquí, sin lugar a dudas, se esconde el elemento trágico del pensamiento crítico. Porque no es cuestión de “resucitar” a la obra, ya muerta, mediante las técnicas de exhumación, sino —a semejanza del gesto de Orfeo con Eurídice en el umbral de la resurrección— de *afirmarlas en su naturaleza mortal*. “Que la obra se afirme como ruina”, escribe. Que la crítica se hunda con ella, que se “mortifique” con ella. Sólo de esa forma puede restallar, en una fulguración, en un relampagueo, su contenido de verdad. Ni qué decir que, para el crítico de oficio, esta concepción de la crítica es excesiva. Está densamente penetrada de teología y mística, elementos inasimilables por el alambique del sujeto moderno, obsesivo (e impedido) por la discusión pública. ¡Sólo un genio podría llevar a puerto seguro embarcación de tales dimensiones! Mas lo interesante, me parece, es que Benjamin sólo pide una ligera conversión de la mirada. Esta mirada es capaz de salvar a las cosas en el punto exacto en el que pasan al mundo de los objetos. Pues las cosas son

siempre excepcionales. Habitan, como dirá Yves Bonnefoy, en un “presente ancestral”. En las “astillas” del tiempo mesiánico.

Las convicciones más profundas del idealismo alemán se encuentran relativamente agazapadas en la compleja obra de Walter Benjamin; no es en modo alguno azaroso que la micrología exhiba una intensa predilección por los “pasajes”. Sigue siendo cuestión de descubrir lo universal en lo particular o, más exactamente, de reconstruir la totalidad a partir de sus fragmentos: la instauración del *tiempo mesiánico* a partir y merced a sus astillas. Hay en Benjamin, por debajo de todo, un incómodo vector teológico, consciente, deliberada y se diría que provocadoramente asumido, justificable al cabo por el servicio que habría que prestar a la causa de la revolución social. Su mesianismo está dirigido contra la arrogancia de quienes en la historia han resultado (injustamente) vencedores. En este punto se coloca en las antípodas del cristianismo triunfante y de sus intelectuales “orgánicos”, Hegel en posición preeminente. *No existe una lógica de la Historia*, toda ella hecha de azares, roturas, naufragios y desastres. La revolución no está inscrita en la continuidad aparente del tiempo histórico, siempre superficial y engañosa, sino en su interrupción, en su desvío: las clases y sujetos revolucionarios no navegan a favor del tiempo sino empeñados en su destrucción. No persiguen un bien futuro, porque lo que buscan —si el tiempo fuera un reloj— es el modo de *pararlo*. ¿En qué experiencia se reveló al filósofo esta cualidad de la temporalidad moderna? Naturalmente: en la obra de arte. El *Ángelus Novus* de Paul Klee —al lado de *Fleurs du Mal* de Baudelaire— es el símbolo fundamental de nuestros atribulados tiempos. Baudelaire y Klee son los adelantados, es a ellos a quienes se ha revelado la verdadera esencia de nuestra época; esta esencia es el drama de un pasado que podría ser redimido pero que no lo es *porque el tiempo corre en desbandada hacia el futuro*.

Desde esta perspectiva, la obra de arte es una cifra —una signatura, un jeroglífico— del tiempo vivido: la llave mediante la cual es posible abrir su cripta. Quizás, pero ¿qué es lo que escapa de ella una vez abierta? ¿Qué “espíritu”? La esencia de la “Teoría Crítica” radica, según Max Horkhei-

mer, en “expresar lo que en general no es”. También Adorno lo acuñó en una fórmula –admirable en su concisión: “Lo que es, no es todo”–. ¿No lo es? Pues, ¿qué le falta a lo real para serlo? Naturalmente, el Sentido; a saber, (sobre) naturalmente, Dios. No hay otra forma –búsquenle– de realizar la crítica de lo existente. El poeta, expulsado por Platón, se introduce por la puerta trasera de la polis moderna para –nuevo, eterno Sumo Sacerdote– impulsar la transformación del mundo. ¿No es esto lo que pretenden siempre las vanguardias estéticas? ¿No quieren, como pedía Rimbaud, *cambiar la vida*? Sólo que el Dios de Adorno, de Horkheimer y de Benjamin –judíos al fin– es un Dios Ausente. Designa exactamente *eso que falta* para que el mundo no se totalice. El mundo es lo diabólico en la misma medida en que “el Todo es lo falso”. Una inversión de la inversión hegeliana; una dialéctica *negativa*. La Teoría Crítica es una crítica de la teoría... crítica. El gato que persigue su propia cola y que en lugar de avanzar o elevarse cava un agujero cada vez más profundo. Todo, según advertimos, viene de Hegel. Él suturó lo que Kant dejó (peligrosamente) abierto: es preciso remover o disolver la roca impenetrable de la cosa-en-sí. *Todo lo real es racional, todo lo racional es real*.¹⁵ ¡Poderosísimo ensalmo! Contra semejante declaración de principios se solivianta la teoría crítica; no, lo real no coincide con lo racional... ¡pero debería poder hacerlo! La premisa de Hegel –al fin cristiano– es la tarea de la teoría crítica, su objetivo final, su *eskhaton*. El mundo –o, mejor, el sujeto finito en él atrapado– *no ha sido (aún) salvado*. La ética del “todavía no”, la religión del “no es la hora”. Tal es, según vemos, el “mesianismo” de la teoría crítica. ¿Qué tiene de filosofía, si es que (aún) algo? Y aún más: ¿en verdad importa algo?

No es sólo por su ingratitud que a uno le repugnan los gestos de un discipulado ante la desaparición del maestro; es por el descenso vertiginoso en el nivel de honestidad y de exigencia intelectual. Los discípulos *se acomodan*. Ocurre hasta en las mejores familias, como dicen; el botín se arrebató y enseguida se despilfarra. Los herederos decretan la muerte (teórica) del patriarca pero viven íntegramente de los dividendos que arroja su crítica. No son sus declarados enemigos, cuyos ataques acostumbra errar el blan-

co, sino sus presuntos seguidores quienes ejecutan con falsa solemnidad las ceremonias de defunción. ¿Qué ha ocurrido en el caso de Adorno? Que se dictamina tranquilamente que todo su empeño es autocontradictorio: si el concepto es hijo de la dominación, ¿cómo seguir insistiendo en practicar la crítica teórica de ella misma? “Prueba no superada”, establece la corriente dominante. Hay otra, menos pedante, pero igualmente disminuida. Mientras que Habermas (en un gesto similar, guardada toda proporción, al de Enrique Krauze ante Octavio Paz) trabaja el duelo procurando olvidar al difunto, los ortodoxos optan por hacerse de la vista gorda: “dejémoslos que hablen”. La crítica revisionista sostiene que Adorno se volvió loco. Terminó disolviendo la filosofía en un ácido demasiado potente llamado “estética”. Para ellos, retornar al arte es despedirse de la exigencia filosófica y exponerse a la irracionalidad. Pero será fácil constatar que lo contrario está mucho más próximo a la verdad. ¿Será casual que los genuinos pensadores acusen tantos problemas de recepción y tan viles malentendidos?

Adoptando una perspectiva muy general, la filosofía del siglo XX ha experimentado una radicalización esencial junto con diversas regresiones. La radicalización consiste —se me disculpará la terquedad— en un reencontro con sus raíces trágicas. Las regresiones son recaídas fatales en el positivismo y el academicismo, por un lado, y en la religión, por el otro. Persiste a este respecto la impresión de que la Escuela de Frankfurt ha conocido todos estos destinos. Adorno y Benjamin ocupan la ladera radical, Horkheimer abraza la religión y Habermas el conservadurismo político-académico.¹⁶ Las raíces trágicas de la filosofía quedan a la vista en las trayectorias convergentes-y-divergentes de Adorno y Benjamin; es visible un reflujo del pensamiento crítico desde Heidegger —muy dañado por sus compromisos con el nacional-socialismo— hacia los pensadores judíos, que no por casualidad o mera pose han ejecutado para la escena intelectual el papel de víctimas. Del positivismo y sus variantes no creo que sea esperable ni ahora ni en el futuro cercano aporte filosófico alguno.

Es muy interesante lo que ocurre con la Teoría Crítica cuando se topa con la raíz trágica de la filosofía. Según hemos anticipado, el elemento trá-

gico remite a una determinada relación con lo real; frente a la moral, que deriva de una negación, lo trágico se reconoce como una relación afirmativa. Ahora bien, esta afirmación no es, para Adorno, ni ética, ni política, ni científica: es una afirmación *estética*. El arte es, de acuerdo con Hegel, manifestación sensible del Absoluto. En la terminología de Heidegger, el arte es una forma de revelación del, y de acceso al, ser. Adorno desarrolla estas premisas, que acogen la “objetividad” de la obra de arte; en ellas y por ellas acontece un desvelamiento de lo verdadero. Pero la obra de arte no es un reflejo directo de las relaciones sociales, sino el espacio (imaginario) de su negación; es cifra de una revuelta en contra de la mortal sedimentación de aquéllas. Adorno habla del arte exactamente igual que como Marx hablaba –en sus tiempos– de la religión: la *redención imaginaria del sufrimiento*. En tal virtud, el arte es arte si, y sólo si, adopta una posición crítica frente a la sociedad. La filosofía es trágica si elige lo real incluso contra la verdad. En la filosofía de Adorno, y hasta cierto grado al menos en la de Benjamin, existe una diferencia esencial entre lo real y su representación, pero no entre lo real y la verdad. Efectivamente encubierto, disimulado bajo veladuras ideológicas, lo real podría emerger a la superficie de la sensibilidad o integrarse en la estructura del pensamiento si la sociedad no estuviese escindida en bloques antagónicos; reconciliada la sociedad, lo real campearía entre nosotros a la luz del día. En esta línea de argumentación, la *Negativ Dialektik* –y la Teoría Estética que la acompaña– no son trágicas, sino metafísicas. En pocas palabras, de lo real sería lo más natural elaborar su concepto –pero la sociedad antagónica lo impide sistemáticamente–. Esta filosofía sería trágica si partiera de la admisión incondicional de una imposibilidad: de lo real podemos formar conceptos, pero, por definición, *ningún concepto puede ser real*. Esta es la “herida de Hegel” en la que el pensamiento crítico-utópico se afana. A primera vista, pues, Adorno (y toda la Teoría Crítica junto a él) se queda a medio camino: desactiva la operación metafísica –el sometimiento de lo real al imperio de lo idéntico– sin afirmar sin condiciones su carácter no-idéntico. Para comprender bien esta indecisión es necesario examinar con

detenimiento su concepto clave: la mimesis. Desde ella se advierte que *el arte no afirma lo no-idéntico sin convertirse por ello mismo en ideología: cómplice –consciente o inconsciente– de los poderes fácticos*. Para ser subversivo, el arte tiene que “reproducir” la catástrofe, el absurdo y el sufrimiento *reales*; se mimetiza con lo real –que es espantoso– para abrirse a un escenario que muestre la necesidad de que no sea precisamente así. El arte es la utopía a realizarse: se mimetiza con lo-que-es con la abierta o secreta intención de dar sitio a lo-que-no-es. Nada que objetar; tal vez, preambulatoriamente, oponer una pregunta muy ingenua: todo esto, ¿sigue siendo filosofía?

Que el marxismo se haya convertido en una escolástica prueba que de lo real sólo percibe efectos de discurso. Un enorme fracaso en la práctica, un indiscutible éxito en la teoría. Su triunfo en la academia prueba que está totalmente equivocado. Por su parte, el positivismo confunde lo real con la realidad que puede explicar en términos numéricos. Éxito práctico, fracaso ontológico. La hermenéutica niega lo real en nombre del sentido que el sujeto simplemente no podría desde su aislamiento adjudicarle. En fin, la “teoría crítica” incurre en esta confusión o *quid pro quo* de lo real con la realidad que la “sociedad reconciliada” desea edificar. Su posición es nítidamente expuesta en estas palabras de Max Horkheimer:

Las categorías creadas por Marx –clase, explotación, plusvalía, ganancia, depauperación, derrumbe– son elementos de un conjunto conceptual cuyo sentido no debe buscarse en la reproducción de la sociedad tal como es, sino al contrario, en la modificación y la corrección de lo que aborrece.¹⁷

¿Pensar es rechazar –aborrecer– lo real en nombre de una sociedad “mejor”? Si la respuesta es afirmativa lo estaremos haciendo desde una perspectiva moral. Ahora bien, ¿por qué tendríamos que vencer la repulsión que provoca lo real? La verdad es que no tendríamos *por qué* hacerlo; ningún orden de razones –ni éticas ni gnoseológicas– nos coacciona en esa dirección. No es ni justificable ni injustificable: se afirma *porque sí*. Sólo para negarlo se precisan explicaciones. Quizá el pensador sea el último en enterarse de lo que realmente está haciendo; se equivoca siempre que nos

dice qué es lo que cree que hace. Por ejemplo, Adorno desconcierta a cada paso. Leamos estas líneas, extraídas de sus *Notas sobre la literatura*:

La ingenuidad del estudiante que se contenta precisamente con lo difícil y formidable es más sabia que la pedantería adulta que con dedo amenazante exhorta al pensamiento a comprender lo sencillo antes de atreverse con eso complejo que, sin embargo, es lo único que le atrae.

Porque, ¿no se la pasa él mismo con el admonitorio dedo alzado? “El día en que Benjamin sea conocido sin prejuicios”, pondera José Luis Villacañas, “Europa y su cultura se conocerán en su plenitud”.¹⁸ Es su portaestandarte más oscuro y más penetrante: “una personalidad fascinante”. Medidos con su vara, incluso Adorno se ve pedantesco y repetitivo: no más que un “aristócrata relamido”. Ni hablar de los revisionistas a la Habermas... Por más que *en eso* haya coagulado una mezcla en tiempos pasablemente explosiva. La “teoría crítica” acaba no teniendo más filo que el “humanismo normativamente democrático” afín al *Welfare State*. El movimiento es consternante: del marxismo se pasa al ajuste de cuentas de la Ilustración consigo misma y de allí a un aguado eclecticismo propicio para la adecuación comunicativa en la apoteosis de la tecnocracia. Una historia instructiva, sin duda alguna.

Notas

¹ Cfr. José Manuel Cuesta Abad, Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, 2005.

² Gerard Vilar, “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Visor, 2010, p. 191.

³ Cfr. Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2012.

⁴ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2005.

⁵ Cfr. Herbert Marcuse, *The aesthetic dimension*, New York, Doubleday, 1973.

⁶ Theodor W. Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*, tr. M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 49.

⁷ Jorge Juanes, *T. W. Adorno. Individuo autónomo-Arte disonante*, México, Libros Magenta, 2010, p. 33.

⁸ Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, tr. J. Chamorro, Madrid, Akal, 2006, p. 34.

⁹ Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, tr. R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996, p. 15.

¹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1989.

¹¹ Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*, tr. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1971.

¹² Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, tr. J. Utrilla, México, Lasser Press, 1981, p. 24.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ Gerard Vilar, “Walter Benjamin: una estética de la redención”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas...*, o. c., p. 203.

¹⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Introducción a la Filosofía del Derecho*, Buenos Aires, Losada, 1957.

¹⁶ Basta leer *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

¹⁷ Max Horkheimer, *Marxismo y teoría crítica*, cit. en Paul Laurent-Assoun, *La Escuela de Fráncfort*, México, Cruz O., 1991, p. 69.

¹⁸ José Luis Villacañas, “La tradición crítica de la Escuela de Frankfurt”, en *Historia de la filosofía contemporánea*, Madrid, Akal, 1997, p. 324.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2005.

ADORNO, Theodor W., “Discurso sobre lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*, tr. M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.

_____, *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, tr. J. Chamorro, Madrid, Akal, 2006.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1989.

_____, *Tesis de filosofía de la historia*, tr. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1971.

- BÜRGER, Peter, *Crítica de la estética idealista*, tr. R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996.
- CUESTA Abad, José Manuel, Jiménez Heffernan, Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, 2005.
- HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- HEGEL, G. W. F., *Introducción a la Filosofía del Derecho*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- HORKHEIMER, Max, *Marxismo y teoría crítica*, cit. en Paul Laurent-Assoun, *La Escuela de Fráncfort*, México, Cruz O., 1991.
- JUANES, Jorge, *T. W. Adorno. Individuo autónomo-Arte disonante*, México, Libros Magenta, 2010.
- MARCUSE, Herbert, *The aesthetic dimension*, New York, Doubleday, 1973.
- SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, tr. J. Utrilla, México, Lasser Press, 1981.
- VILAR, Gerard, “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt” y “Walter Benjamin: una estética de la redención”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Visor, 2010.
- VILLACAÑAS, José Luis, “La tradición crítica de la Escuela de Frankfurt”, en *Historia de la filosofía contemporánea*, Madrid, Akal, 1997.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2012.



Recepción: 16 de julio de 2015
Aceptación: 14 de diciembre de 2015