

El infierno del Gran Hotel: el debate estético en la crítica literaria de la Escuela de Francfort

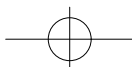
Ramón Emilio MANDADO GUTIÉRREZ
(Universidad Complutense de Madrid)

Al Profesor Luis Jiménez Moreno

Como otros escritores revolucionarios, el soviético Serguei Tretiakov se planteaba, allá por los años veinte de la pasada centuria, no sin cierto tormento espiritual, si su obra debía limitarse a describir cuanto le rodeaba o intervenir activamente en ello. Repasando las consideraciones del ruso nos podemos percatar de la extrema complejidad con la que se conciertan teoría y praxis literarias en las sociedades de masas, hasta el punto de que llega a parecer infernal el laberinto de planteamientos ideológicos que es posible urdir a propósito de semejante cuestión. Ese infierno, al que en definitiva, el título de estas páginas alude, es dialéctico y tiene difícil “salvación”, consumación o plenitud de sentido¹, es decir, se muestra refractario a cualquier totalidad, incluso a la de su comprensión. El judeo alemán Walter Benjamin, reflexionando sobre Tretiakov nos avisa: “En nuestra literatura hay contraposiciones, en ocasiones felices, que se fertilizaban mutuamente, pero que ahora han llegado a antinomias insolubles... Su contenido es un material que rehusa toda forma de organización no impuesta por la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es únicamente la del político que espera una información; ni la del especulador que espera un guiño, sino que tras ella arde la del excluido que cree tener derecho a hablar en nombre de sus propios intereses.”² Se desprende de esta advertencia que, para alcanzar el propósito final

¹ Según la acepción de ese término que reconocen Ortega y Benjamin, véase: ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Alianza-Rev. de Occidente, Madrid 1987, pg. 12. BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid 1990, pg. 16.

² BENJAMIN, W., *Iluminaciones II*, “El autor como productor”, Taurus, Madrid 1984, pg. 120.



de cuanto sigue, no nos queda más remedio que ser pacientes y abandonar la pretensión de eludir cualquier infierno ideológico. Sólo así parece posible algún tipo de “salvación”.

La estética que ardió en el de la Escuela de Francfort, nace bajo la influencia de Hans Cornelius³ y aunque se sustentó en un examen general del Arte, tuvo en la Literatura y en la Música sus mayores ocasiones. Lo que menos importa al recordar ahora es determinar su lugar e influencia en la Izquierda europea y lo que más recapitular, a propósito suyo y en este tránsito de milenios que ya vivimos, algunas cuestiones fundamentales de la última filosofía, tales como el estatuto racional del pensar dialéctico, el momento estético-vitalista en la crítica, la función liberadora de la cultura o la deconstrucción de la Metafísica que pretende la posmodernidad... asuntos de los cuales algún eco hay en lo que, de la mano de Th.W. Adorno y W. Benjamin fundamentalmente, vamos a considerar. Y es que el infierno al que nos asomamos atrae, no sólo por referirse a una época presente en los fantasmas ideológicos de la generación que administró la cultura europea durante el último tercio del siglo XX, sino también, porque, liberado de su inmediatez, es en buena medida una “síntesis misteriosa” de la peripecia de la Filosofía durante ese siglo. Pero entonces, avisados de nuevo por Benjamin, tengamos en cuenta las palabras de Goethe: “... El que lleva a cabo un análisis deberá indagar, o más bien fijar su atención en la cuestión de si efectivamente se trata de una síntesis misteriosa, o si aquello es sólo un agregado, una mera conjunción de elementos dispares...”⁴

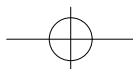
Origen y alcance de una metáfora

En 1.962 Gyorgi Kukács calificó a Max Horkheimer y al grupo de filósofos judeo alemanes que circulaban en torno suyo⁵ como “El infierno del Gran Hotel”. Tal cosa ya se había dicho de otro francfortiano insigne, Arthur Schopenhauer, sobre cuya obra por esa época trabajaba Horkheimer, pero se reedita para los que son conocidos hasta hoy como *Escuela de Francfort*, porque al referirse a éstos, se actualizaba, en la situación de Guerra Fría que se vivía entonces, un argumento y un reproche importantes dentro de la

³ JAY, M. *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid 1974, pg. 288.

⁴ GOETHE, *WA II*, sec.II, vol II, pg. 72. citado en BENJAMIN, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona 1988, pg.26.

⁵ Thodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Otto Pollock, Leo Lowenthal, Karl Wittfogel, Paul Lazarsfeld entre otros... véase JAY M. *La imaginación dialéctica* o.c. pgs. 88 ss. y 474.

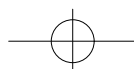


Izquierda. Sin embargo, lo que fue en origen una agria metáfora lukacsiana, dicha con evidente voluntad descalificadora, nos permite comprender bien tanto la estética de los descalificados como, de modo más general, el criticismo de toda experiencia estética. La alusión más inmediata del reproche era a quienes, habiéndose distanciado intelectualmente del estalinismo soviético y acomodados en el “nuevo orden” capitalista instaurado en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, no tenían empacho, sin embargo, en reclamarse herederos de Marx, en criticar ácidamente el autoritarismo larvado e infernal de ese “nuevo orden” y en auspiciar, desde su comfortable situación en él, una revitalización de los ideales ilustrados en la Izquierda.

No cabe duda que algo de infernal hubo en la complicada peripecia histórica de lo que, desde 1929 se llamó *Escuela de Francfort*, del mismo modo que bastante de comfortable “Gran Hotel” hubo en lo que desde 1923 fue *Instituto para la Investigación Social*. La distinción entre *Escuela* e *Instituto*, los dos modos de aludir al foro de diálogo y divulgación intelectual de quienes se agrupaban en torno a Horkheimer, no es ociosa, pues la heterogeneidad intelectual de la *Escuela* fue más vulnerable a las persecuciones y a las críticas que la homogeneidad organizativa del *Instituto*⁶. Con la perspectiva que otorga el tiempo, parece claro que quienes procuraron ampararse en la pertenencia a éste y publicar regularmente en su órgano de expresión, *Zeitschrift für Sozialforschung* (*Revista de investigación social*), antes que limitarse exclusivamente a participar en las endemoniadas “cuestionae disputatae” de la Escuela, vieron mejor asegurados su vida y su porvenir, tanto en los buenos como en los malos momentos. De todos modos, la trayectoria general de los francfortianos nunca dejó de asemejarse a un pequeño infierno doméstico de burgueses contradictoriamente comprometidos con la Izquierda⁷. Podemos aludir en defensa de esta apreciación, a las intrigas teóricas y no teóricas que hubo para sustituir a Karl Grünberg en 1.930 en la dirección del Instituto, o a la compleja adaptación de éste al exilio, o a la ruptura de sus miembros más destacados con Wittfogel por haber declarado éste en los procesos anticomunistas del maccarthysmo, o al férreo control de “*Zeitschrift*” por Horkheimer y Adorno que tanto explica su distanciamiento de Marcuse, o, en fin, a la incomodidad personal e intelectual que produce en Benjamin verse en medio de las diferencias que separaban a sus ami-

⁶ Las críticas a los francfortianos provinieron y provienen aún, en muy diferente grado y con diversa intención, de todo el espectro político e ideológico del siglo XX, desde los nazis y el “maccarthysmo” a la derecha sociológica, desde la “izquierda real” prosoviética y los partidos comunistas de Europa occidental a los “jóvenes de mayo del 68”.

⁷ BENJAMIN, W. *Iluminaciones III*, “*El autor como productor*”, o.c. pg 133.



gos, Bertolt Brecht por un lado y Adorno y Horkheimer por otro. Estas palabras irónicas del autor de *Madre Coraje* describen meridianamente aquel confortable infierno en el que muchos intelectuales de izquierdas situaban al núcleo central de los francfortianos: “Horkheimer es millonario y así puede en cada lugar en que reside comprarse una cátedra para, dice, cubrir la actividad revolucionaria de su Instituto. Esta vez ha sido Columbia, pero desde que ha comenzado la gran caza de rojos, Horkheimer ha perdido las ganas de vender su alma, lo cual ocurre siempre más o menos en una universidad... ¡Oh las palmas académicas! Con su dinero mantienen a flote algo así como una docena de intelectuales, que tienen, a cambio, que entregar todos sus trabajos sin la garantía de que la Revista llegue un día a publicarlos”⁸.

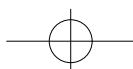
De todo hubo en el infierno particular de los francfortianos, grandezas y miserias; no es preciso urgar en ellas ahora pero sí tener en cuenta que en eso no fueron distintos del resto de los mortales, pues la experiencia de la persecución y el exilio degrada en ocasiones a las personas tanto como la experiencia de la revolución o del poder. No en vano ese mismo Brecht que critica ácidamente a Horkheimer se ha visto obligado a colaborar con la Sodoma del Capitalismo, trabajando como guionista cinematográfico en ella, algo que le llevará a confesar en un breve y expresivo poema titulado *Hollywood* lo siguiente:

“Para ganarme el pan, cada mañana
voy al mercado donde se compran mentiras.
Lleno de esperanza,
Me pongo a la cola de los vendedores.”⁹

Si nadie está tan exento de su infierno particular como para poder reprochar impunemente a los demás el suyo, menos aún estaban legitimados para hacerlo Lukács o Brecht, pues en el infierno-hotel estalinista que les correspondió en suerte, su hospedaje fue más triste que el de los francfortianos: Como es sabido Lukács fue obligado por el Partido Comunista Rumano a retractarse de su obra y Brecht se fue de este mundo sospechando que su propio ayudante, Asja Lacys, informaba a la policía secreta sobre la ortodoxia de su proceder. En cambio, aún en medio de las diferencias que mantenían, Adorno llega a decir de Brecht que “su programa fue, en definitiva, poner en marcha el pensamiento, pero no comunicar sentencias...ha pulido a contrapelo su propio gusto precisamente a causa del mismo; la dialéctica se ha apo-

⁸ BRECHT, B *Arbeitsjournal I*, Frankfurt am Maim 1973, pg 255.

⁹ Ibid. *Poemas y canciones*, Alianza, Madrid 1978, pg. 133.



derado de él, o lo ha empujado a sí mismo, y esto es también su verdad.”¹⁰

No es difícil poner de relieve los elementos que alimentan en Lukács la metáfora del infierno-hotel francfortiano. No es menor entre ellos, el rencor que suscitó en los marxistas ortodoxos el criticismo a ultranza de ese confortable infierno, y por ende, su falta de resolución política concreta. A los condenados a él les pareció tan intenso el rencor que llegaron a pensar que constituía un program de nuevo cuño comunista, excitador dentro del estalinismo de las larvas dormidas del viejo antisemitismo ruso; vieron también en él una manifestación freudiana más del autoritarismo que, en su opinión, vicia el conjunto de la cultura occidental. Podemos añadir por nuestra parte que, tal vez, lo que en especial desconcertaba a los críticos estalinistas era la radical ruptura francfortiana con el Positivismo, muy presente ya en *La dialéctica de Ilustración*, la obra de Horkheimer y Adorno que identifica definitivamente a su grupo. Para la ortodoxia marxista la radicalidad de tal ruptura era una distorsión fundamental de la analítica marxista, mientras que para los francfortianos era un ejercicio ilustrado que desenmascaraba la falsa modernidad de la dogmática marxista, muy alejada de lo que de auténticamente moderno hay en el pensamiento marxiano.¹¹

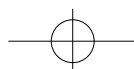
En este mismo debate de diferencias debemos encuadrar el interés francfortiano por “salvar” la experiencia particular del sujeto – la particularidad– en su relación con los sistemas sociopolíticos – la totalidad – donde aquélla se sitúa y sobrevive. Del mismo modo hemos de situar en aquel debate la preocupación por identificar adecuadamente el discurso estético de la modernidad, denegando al pragmatismo social y político, aunque éste sea revolucionario, el derecho a detentarlo. En suma, quienes han sido condenados al infierno-hotel de la metáfora de Lukács, van a descalificar severamente las distintas variantes ideológicas del pensamiento positivo, pues estimarán que la simplicidad analítica de lo humano que subyace en su método y muchas de sus fórmulas altamente tecnicizadas de administración social, constituye un nuevo exceso idealista... Ahora bien, lo harán de modo tan intenso que, por ejemplo, al empeñarse en salvar el discurso estético de la modernidad, Marcuse recuperará los antiguos argumentos idealistas del Romanticismo utilizados por Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*.¹²

No dejemos aquí, sin embargo, el alcance último de la metáfora lukacsiana, pues, tal vez pasando de la anécdota a la categoría, encontramos que

¹⁰ ADORNO, TH. W. *Teoría Estéticas*, Taurus, Madrid 1971, pgs. 50-55.

¹¹ BENJAMIN, W. *Iluminaciones III*, “*Conversaciones con Brecht*”, o.c. pg. 147. JAY, M. *La imaginación dialéctica*, o.c. pgs. 193 ss.

¹² MARCUSE, H. *El carácter afirmativo de la cultura*, Seix Barral, Barcelona 1974.



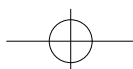
su rencor hacia el “Gran Hotel” esconde todavía alguna lectura importante. Reparemos, por ejemplo, en esta crítica que otro marxista ortodoxo, Ernst Fischer, hace a Benjamin: “Su filosofía, dice Fischer, se apropia del marxismo caprichosamente y no hay en ella nada que mueva a las masas; su filosofía exhala soledad. Quizás sea ese el misterio de su fuerza de atracción sobre intelectuales llenos de inquietud inquisitiva pero medrosos ante una decisión.”¹³

Advirtamos que se le está reprochando a Benjamin la expresividad más propia de su discurso: Su carácter caprichoso, su soledad...y la misteriosa fuerza de atracción que ello genera. Es decir se le reprocha la particularidad estética que emana, eso que lleva al artista a buscar en su obra, antes que nada, la satisfacción propia y que, finalmente, tanto atrae a los demás... ¿Reside en dicha satisfacción la clave para entender el alcance del rencor que envía a los francfortianos al infierno...? Es posible, dada la estrecha relación que establecen los francfortianos entre la crítica al positivismo y la valoración del placer. Veamos:

Las controversias teóricas suscitadas entre los intelectuales marxistas, desde los años treinta del pasado siglo¹⁴ tenían un componente historiográfico importante, pero no se limitaban a un debate erudito o doctrinal, más o menos escolástico, sobre la correcta interpretación del discurso marxiano, sino que aludían a la vigencia histórica de éste y por tanto a su capacidad para integrar elementos teóricos procedentes de otros discursos (del Existencialismo, la Fenomenología, la Sociología o el Psicoanálisis, por ejemplo). En tal sentido, los reproches del comunismo ortodoxo a muchos intelectuales constituyeron, en su momento, un mecanismo primario de defensa frente a la rapidez y el vigor con los que evolucionaba la cultura del siglo XX. En lo que atañe a los francfortianos, tales reproches revelaron una animadversión, intelectual y psicológica, casi podríamos decir una cierta envidia soterrada, a la capacidad que tenían éstos de recuperar críticamente para el discurso antropológico y moral del materialismo, el hedonismo al que aspiran las sociedades industriales y una nueva moral de la felicidad. El carácter caprichoso, la soledad o la misteriosa fuerza de atracción que Ernst Fischer ha censurado en Benjamin, también forma parte de dicha animadversión. La vindicación frankfortiana del acceso generalizado a los bienes consumo y de la satisfacción individual como objetivos revolucionarios de la

¹³ FISCHER, E.A. “*Visionario en un mundo burgués*”. SEIT UND ZEIT, cuaderno 1, 1.957. Véase *Iluminaciones*, o.c. pag. 11.

¹⁴ Tales controversias, como sabemos, se suscitan con ocasión de la puesta en circulación por Karl Korsch en 1932 de los manuscritos marxianos anteriores a 1848.

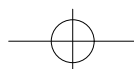


lucha de clases, implicaba una crítica importante a todo tipo de autoritarismo, incluido el que anidaba en la modalidad soviética de dictadura del proletariado.

En el ambiente general de Guerra Fría de los años sesenta, el “materialismo eudemonista” de los francfortianos, descolocaba gravemente al marxismo soviético, siendo eso lo que generó el rencor que destila la metáfora de Lukács. Era demoledor para la “izquierda real” sufrir denuncias por manipulación de las emociones altruistas de la clase obrera o desacreditar el ascetismo revolucionario que seguía a tales emociones y en el que la clase obrera era obligada a vivir. Además, todo ello resultaba particularmente dañino si aparecía emparentado con el mesianismo soteriológico judeocristiano, tan propio de la cultura afirmativa. Marcuse se referirá ácidamente a ello cuando denuncie al marxismo soviético por su afirmación de un mundo más valioso y universalmente obligatorio, que exige al sujeto un disciplinado sacrificio ascético, con el único fin de lograr que ese mundo sea “incondicionalmente afirmado”. Semejante sacrificio al Moloch de la totalidad, inducía, en los países del llamado “socialismo real”, tanto a separar para la mayoría de la población el esfuerzo de producir de la satisfacción del consumo, como a rechazar que, en la producción artística, el artista buscara la autosatisfacción de sus aspiraciones más propias... la particularidad en el arte.¹⁵ Por eso lo que mostraba Lukács enviando al grupo de Horkheimer a un infierno que es al mismo tiempo un “Gran Hotel”, era el rencor de un “aparatikchi” que no sólo critica una propuesta teórica “individualista”, sino que se percata de su influjo perturbador en la tolerada y útil “gauche divine” de los países occidentales. Con su mordaz descalificación no trata ya de condenar el consumismo vergonzante del activista revolucionario que mantiene costumbres de pequeño burgués “bon vivant”, sino de descalificar una posición intelectual particularmente perjudicial para la hegemonía ideológica y propagandística de la Unión Soviética sobre la Izquierda.

Sin embargo, situaciones como ésta han de movernos más a reflexionar sobre los modos de ejercer el autoritarismo que a descalificar a la Izquierda, pues las encontramos con frecuencia en todo tipo de regímenes autoritarios. Por otro lado, sabemos también que si el consumo capitalista debilita ciertos tipos de autoritarismo, en cambio fortalece otros. En fin, sea como fuere y puesto que ahora nos interesa comprender el alcance del rencor estalinista a los francfortianos, encuadremos éste, en la evidencia, reconocida finalmente por los propios dirigentes del “socialismo real”, de que éste perdió frente al

¹⁵ MARCUSE, H., *Negations* “On hedonism”... JAY, M. *La imaginación dialéctica*, o.c. pg. 295.

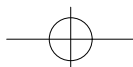


capitalismo, no ya la batalla del consumismo, sino la de la prestación universal de servicios sociales básicos. Adviértase además, que esa batalla se perdió, en gran medida, por la mitificación del consumismo, cada vez mayor, que había en las propias sociedades marxistas, pues como advertía Horkheimer, en la renuncia y en el fatalismo de éstas, existía una topografía moral de índole represiva que reforzó la propaganda capitalista y cuya consecuencia última fue que el individuo acabara reduciendo al consumismo todas sus aspiraciones de libertad. En gran medida eso explica el estado de postración civil de esas sociedades, tras la desaparición del bloque soviético.¹⁶ En esta situación previa era lícito para los francfortianos reivindicar los fragmentos de felicidad que son accesibles al hombre masa contemporáneo, por más que sea criticable cualquier instalación de éste en el “Gran hotel” del consumismo. Con ella se reanima dialécticamente el materialismo: La lucha por el bienestar y el acceso fácil a los bienes de consumo no es algo aplazable en la modernidad, por el contrario se la percibe como un factor estético y moral irrenunciable para la conciencia revolucionaria posible, en particular para la de los artistas y escritores. Y es que, precisamente en lo que tiene de cultivo sensorial de la felicidad, de hedonismo incluso, el arte evidencia lo más propio de la experiencia sensible humana... esa “promesse de bonheur” perennemente insatisfecha y que testifica a favor del espíritu.

Se objetó como argumento supremo del rencor, que los planteamientos francfortianos sobre el placer y la felicidad, acababan trazando un camino errático a la dialéctica materialista de la Historia, imponiéndole a ésta el fracaso de no concluir y de aceptar que su infinita e insatisfecha resolución “no va en serio” Pero sin negar esa evidencia, los francfortianos arguyeron que resultaba más pernicioso aún para la causa de la clase trabajadora, la instalación y el adoctrinamiento de ésta en un discurso unidimensional de la dialéctica. Por ejemplo, reducir la experiencia estética a la producción de mensajes útiles para la estrategia revolucionaria de modo que se justifiquen en ésta los sacrificios exigidos a la clase obrera, transmite el error de que el Arte, dado su componente hedonista no utilitario, sólo es valioso porque está elitistamente separado de la sacrificada y productiva vida cotidiana de las masas. Se produce entonces un recelo mutuo entre éstas y el intelectual que, Adorno lo recuerda a propósito de Strindberg, nunca favorece la causa de la libertad.¹⁷ Horkheimer, en clave vitalista y remedando al Nietzsche que ponderaba la

¹⁶ HORKHEIMER, M. *Teoría crítica*, Seix Barral, Barcelona 1973, pg.172 ss. BENJAMIN, W. *Iluminaciones* o.c. pgs. 128-130.

¹⁷ ADORNO, TH.W. *Teoría estética*, o.c. pg. 331.



vida peligrosa, “salvará” la dialécticidad de esta argumentación cuando acepte que toda experiencia estética es teóricamente insegura... cuando despoje a ésta de la necesidad de ser positiva: “La seguridad teórica está tan poco prevista como la práctica, encontrándose más bien a merced de un proceso teórico integrado tanto por la agudeza del entendimiento como, bajo ciertas circunstancias, por el riesgo de la vida.”¹⁸

Llegados a este punto constatamos definitivamente que a lo que nos ha inducido la metáfora lukacsiana, no es tanto a un examen de la ortodoxia marxista o a un debate sobre las contradicciones objetivas del escritor burgués que se compromete con la izquierda, sino otro más amplio sobre la verdad de la crítica, sobre el “topos” vital de quienes la ejercen. Estamos, pues, ante un asunto tan enmarañado y dialéctico que bien pudiera ser por ello el verdadero infierno de los francfortianos. Brecht nos llamó la atención en su momento, a cuenta de que el terrible infierno sobre el que dialogaron Dante y Virgilio en la *Divina Comedia* era el de dos “promeneurs”, dos señoritos indolentes y elegantes, al que nosotros podemos acceder mientras leemos tranquilamente tumbados en el césped de un jardín¹⁹... ¿Iba a ser menos el infierno de los francfortianos?... ¿tendría que ser de otro tipo el nuestro...? Asomémonos definitivamente a él recordando lo que Dante leyó en la puerta del suyo: “*Lasciare ogni speranza voi qui entrate*”... Los que entreis, perded toda esperanza.²⁰

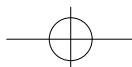
El infierno de la dialéctica

Con frecuencia, desde la Izquierda, se ha tachado de solipsista a la crítica literaria burguesa imputándose tal solipsismo, precisamente, a su carácter burgués; así se ha hecho, por ejemplo, con Mme. De Staël, Stefan George, Duhamel, Mortimer Adler, George Sand etc... Sin rechazar categóricamente que eso ocurra, los francfortianos lo matizarán alegando que tal solipsismo se debe también a la imagen de sí mismo que imponen al individuo los conflictos propios de las sociedades industrializadas, algo que afectaría a la cultura burguesa tanto como a la proletaria: La rigurosa supeditación del objeto a su utilidad mercantil o política, la compartimentación del proceso productivo, la tecnificación creciente del trabajo o la automatización de las más pequeñas

¹⁸ HORKHEIMER, M. *Teoría crítica*, o.c. pg. 73, véase también pgs. 64-65.

¹⁹ BENJAMIN, W. *Iluminaciones III*, o.c. pg. 146.

²⁰ DANTE, *Divina comedia*, III, 9.



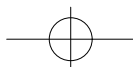
funciones cotidianas, han cimentado sólidamente y para todos el solipsismo en la producción artística y en su crítica.

Lo que subrepticamente procuró en su momento esta matización francfortiana, fue trasladar a la Izquierda una reflexión vigorosa acerca de la función del escritor y del crítico que ejercen en un modelo social absolutamente determinado, pues de modo creciente se ven ambos compelidos a adaptar su imagen y su acción a los gustos inducidos por el mercado o el poder político y mediático. Pero para que esta reflexión sea convincente, Benjamin, ya desde su tesis doctoral, llevará sus argumentos a posiciones decididamente “salvadoras”, exigiendo a la crítica de arte que recobre cierta radicalidad teórica perdida, la que tuvieron los románticos primitivos, Friederich Schlegel o Goethe, por ejemplo. Propondrá para ello que la crítica no se sustente sólo en un método materialista de análisis gnoseológico o en una teoría social de la conciencia y creación artística o en una psicología empírica retroalimentada desde la misma crítica, sino también que se aventure en un juicio poético sobre “la idea de arte” y sobre “la idea de obra de arte” que es posible alumbrar con el propio juicio crítico.²¹

No todos los francfortianos, en especial, Horkheimer, vieron claro el alcance último de esta posición benjaminiana, radicando en ello gran parte del infierno dialéctico que protagonizaron; sin embargo, a través de un rico debate al que concurren Adorno y Lowenthal primero y Marcuse después, esa posición, de un modo u otro, acabó influyendo poderosamente en el conjunto de la crítica literaria de todos ellos.²² Y es que, al margen de su confeso Idealismo, la posición de Benjamin incluía una visión estética de la dialéctica llena de esos caprichos y misterios suyos que ya conocemos y que le hacían tan sutilmente atractiva incluso a los críticos del Idealismo. Por ejemplo, repárese en que Benjamin no propondrá al crítico que abandone los elementos tradicionales del método marxista, sino que los someta a la tensión dialéctica de particularizar su ejercicio; ¿cómo?... mediante la asunción del riesgo de valorar eidéticamente su propia experiencia estética, de aventurarse a un juicio poético-creativo (“poiesis”). Se trata, ni más ni menos, como confiesa en uno de sus artículos, de reconocer al poeta el derecho a la existencia en el Estado imperfecto que tenemos, pues de éste nunca fue expulsa-

²¹ BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, Taurus, Madrid 1.973, pg. 52. ADORNO, TH.W. *Teoría estética*, o.c. pg. 342.

²² Recuérdese la utilización de Schiller por Marcuse mencionada en la nota 11. JAY, M. *La imaginación dialéctica*, o.c. pg. 290.



do por Platón.²³ Se trata, en suma, de revitalizar teóricamente el discurso de la izquierda, el compromiso creativo de su crítica y de su estética, algo que le exige estar más atento a la praxis filosófica ilustrada que a la ortodoxia doctrinal.²⁴

Pero atenerse a tal propósito poético, a pesar de la alusión explícita a la *idea* que encontramos en él, tanto implicará no idealizar el método de la crítica cuanto no hacerlo con su objeto, es decir no idealizar ni la *idea de arte* ni la *idea de obra de arte*. Por lo que se refiere al método, pronto veremos que es preciso expresar la crítica mediante un ejercicio literario explícito y deconstructivo, que niegue en su propio tratamiento formal y material, la positivización de la idea de arte, de modo que ni quede ésta reducida a estereotipos racionalistas ni quede disuelta en la barbarie del irracionalismo. En cuanto a su objeto, es decir en cuanto a su historicidad en relación con una obra, se estimará necesario no reforzar con la crítica los numerosos clichés historicistas que le amenazan, incluso los emboscados en el “materialismo histórico y dialéctico”, pues “toda solicitud por una obra artística será vana, si el conocimiento dialéctico no alcanza su sobrio contenido histórico”²⁵. En este orden de cosas completará Adorno la propuesta benjaminiana advirtiendo que sólo es posible una crítica ilustrada y liberadora si se intenta comprender tanto la verdad cuanto la no verdad (parcialidad, externidad, abstracción etc...) de sus mediaciones históricas... es decir si se renuncia a resolver su enigma, ya que “Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad,... El contenido de verdad no es lo que se ejemplifica en las obras, ni su lógica, tan quebrada en la obra misma. Tampoco es la idea, como tanto agradaba a la gran filosofía tradicional... el contenido no se disuelve en la idea sino que es la contraposición de lo que no se puede resolver...”²⁶ Remátese la sutileza de esta reflexión de Adorno con el aviso de Benjamin a quienes, haciéndole caso, tratan de buscar en la crítica la idea de arte y la idea de obra de arte: “la exposición de una idea no puede considerarse en modo alguno lograda mientras no se haya pasado virtualmente revista a círculo de los extremos en ella posibles.”²⁷ El innegable barroquismo de estas disquisiciones nos sugiere un infierno teorético en el que, a fuerza de querer “salvar”

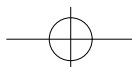
²³ BENJAMIN, W. *Iluminaciones III*, “El autor como productor”, o.c. pg. 117.

²⁴ BENJAMIN, W. *El origen del drama barroco alemán*, o.c. pg. 39. *Ibid.* “*El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*”, o.c. pg. 31.

²⁵ *Ibid.* *Discursos interrumpidos I*, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” y “Tesis de Filosofía de la Historia”, tesis 7, o.c. pgs 93 y 181-182.

²⁶ ADORNO Th.W. *Teoría estética*, o.c. pg. 172.

²⁷ BENJAMIN, W. *El origen del drama barroco alemán*, o.c. pg. 30.

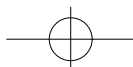


la dialéctica se acaba “salvando” la negatividad del pensamiento crítico. De las numerosas ocasiones en las que podemos concluir esto con claridad meridiana, estas tres parecen más relevantes: El debate estético que se suscita entre Lukács y los Francfortianos, el que entablan, por su parte, Adorno y Benjamin, y la deconstrucción del discurso crítico que éstos últimos llevan a efecto.

El debate estético con G. Lukács

Del primer momento, las cercanías y las reserva que los francfortianos mantienen con la obra de Lukács, algo se ha dicho ya al explicar el alcance del título de este estudio. No obstante, permítasenos volver para dejar claro que se mostraron reservas o cercanías a la obra de Lukács en función de las fluctuaciones y retractaciones ideológicas de éste. En general se compartió con él su interés por revitalizar el marxismo y se discrepó del Lukács estalinista, aunque no sólo. Por ejemplo, se apreció siempre el papel ilustrado, incluso librepensador, que buscó dentro del marxismo, sobre todo en los comienzos de su obra; también se compartió su antihistoricismo y se apreció en lo que valía el reconocimiento explícito de la particularidad como categoría nodal de la praxis estética, algo que, finalmente, concedió el húngaro en sus últimos estudios de crítica literaria. Destaca también entre las coincidencias, el aprecio de la corriente realista en la Literatura moderna (lo que, para Lukács, tendrían en común autores tan diversos como Shakespeare, Cervantes, Goethe, Balzac, Flaubert, Walter Scott, Pushkin, Bielinski, Dobroljuvov, Chernichevsky, Turgueniev, Ostrovski etc...) El núcleo fundamental de tan genérica reivindicación, ya iniciada por Engels, reside en el valor estético que se concede a la capacidad que muestran estos autores para reconciliar el mundo objetivo con la imaginación subjetiva. Así, se ponderará más el realismo excitador de crítica y debate ideológico de un Balzac burgués y legitimista, que el realismo naturalista aséptico y frío que se limita a reflejar mecánicamente y sin asimilación teórica alguna el entorno del escritor, de un Zola, supuestamente más revolucionario o progresista²⁸. Sin embargo es significativo que, si para Lukács el realismo de Balzac es apreciado porque desencadena una actitud crítica en el lector, mucho más eficaz como un factor revolucionario que el materialismo confeso de Zola, para los francfortia-

²⁸ LUKACS, G. *Ensayos sobre el realismo*, “Balzac: Los campesinos”, Siglo Veinte, Buenos Aires 1965, pg. 33).



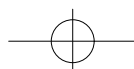
nos, el realismo de Balzac será apreciado, además y sobre todo, por ser un ejemplo de autonomía, de fidelidad al hecho estético, de voluntad de arte, de intuición de la negatividad dialéctica de la Historia, de sabio y epicúreo escepticismo. Al margen de las críticas que enseguida examinaremos, los francfortianos siempre reconocieron a Lukács el rigor de sus análisis históricos, la perspicacia con la que registra las mediaciones sociales de las obras literarias, la sutileza antropológica de sus observaciones, la irreprimible “vis” estética con la que lee los textos literarios. Como ejemplo del Lukács que agrada a los francfortianos, puede mencionarse su estudio sobre *Resurrección* de Tolstoi²⁹ o esta afirmación en la que, aunque sea subrepticamente, se defiende la autonomía de la praxis estética frente a cualquier ideología: “El examen de las bases sociales sirve solamente de instrumento para comprender perfectamente el carácter estético del realismo ruso... sólo interpretando adecuadamente la esencia del realismo clásico ruso desde el punto de vista estético, podemos poner en debido relieve su fecunda influencia pasada y futura sobre la literatura...”³⁰

Sin embargo, como ya sabemos, los francfortianos, desde su infernal hotel, discreparon bastante de Lukács: Rechazaron explícitamente la sumisión de éste a la escolástica marxista del HISMAT y el DIAMAT³¹ y desenmascararon la coartada ideológica que, aunque fuera a su pesar, proporcionó en determinados momentos a las doctrinas sobre el arte de Lenin o Zhdanov... a la ortopedia estética del “realismo socialista”. A todo ello se ajustaban cuando, por ejemplo, denunciaron el sectarismo prosoviético con el que Lukács conforma la nómina de autores “realistas”, la dialéctica roma de algunas de sus interpretaciones del materialismo histórico, el objetivismo radical con el que, frecuentemente, aborda la realidad del arte y el primado que, a la hora de determinar su estatuto, concede al contenido ideológico de la obra de arte frente a su cultivo de apariencias. La atención que prestan los francfortianos a la negatividad y al tipo de distancia escéptica que reclaman las obras de arte, colisionó, inevitablemente, con afirmaciones lukacsianas de este tenor: “Las formas elaboradas son definitivas, o ni siquiera existen desde el punto de vista estético... la obra de arte exige, ante todo e inmediatamente, la mera recepción de su contenido... ese carácter de las obras como ‘no

²⁹ Véase por ejemplo el fragmento de *Ensayos sobre el Realismo*, o.c. pg. 236-237

³⁰ Ibid., pg.27

³¹ Acrósticos de la doctrina oficial sobre el “Materialismo histórico” y sobre la “Dialéctica Materialista” con la que se catequizaba a los estudiantes en los países del Bloque Comunista.



realidad' se concibe con una rigidez y una unilateralidad metafísica"³², a lo que replicará Adorno: "La apariencia estética es lo que, fuera de la estética, el solipsismo confunde con la verdad. Al pasar por alto Lukács esta diferencia fundamental, yerra completamente en su ataque al arte moderno radical. Lukács trata de contaminarla con corrientes real o aparentemente solipsistas de la Filosofía. Lo igual es, según en el lugar de que se trate, sencillamente lo contrario".³³

Justamente a causa de diferencias como éstas la crítica literaria lukacsiana ignorará muchos centros de interés de la francfortiana (Kafka o el Modernismo, por ejemplo), o relegará a Dostoyevsky, Kierkegaard y Nietzsche, en *Asalto a la razón*, al infierno del prefascismo. Además los francfortianos, tratando de representar de un modo inmanente la esquiva realidad dialéctica del arte, acuñarán una nueva terminología ("distanciamiento", "constelación", "aspiración metafísica" etc...) que Lukács tendrá por concesión radical e inaceptable al Idealismo.³⁴

El debate entre W. Benjamín y Th. Adorno

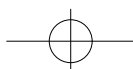
Otra ocasión para esclarecer la revitalización del pensamiento crítico en los francfortianos nos la brinda el examen de su propio debate interno, contrapunto del que sostienen con Lukács. Como ejemplo valga la correspondencia que mantuvieron en los años treinta Adorno y Benjamín, a propósito del intento del segundo de que el Instituto publicase su ensayo sobre Baudelaire. Los términos de esa correspondencia ponen de relieve la distinta actitud con la que sus protagonistas se aprestaron a una tarea común, la de compartir sus diferencias. Por lo general la revisión del Idealismo y la Dialéctica se revela más radical en Benjamin y más sutil en Adorno: El primero intentó conciliar dos influencias contrapuestas, la marxista que recibe de Brecht y la mística que recibe de la Teología rabínica. Un tanto alarmado por la infernal dificultad de semejante síntesis, aunque no exento de admiración por ella, Adorno procurará desactivar sus radicales atrevimientos ideológicos, haciéndoles constantes observaciones y precisiones analíticas.³⁵

³² LUKÁCS, G. *Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, Barcelona 1965, pgs. 265-266.

³³ ADORNO, Th. W. *Teoría estética*, o.c. pg. 63

³⁴ JAY, M. *La imaginación dialéctica*, o.c. pgs. 286 ss.

³⁵ BENJAMIN, W. *Briefe*, correspondencia editada por Th.W. Adorno y Gershom Scholem, 2 vols, Shurkamp, Frankfurt 1966, véase sobre todo las pgs. 324 y ss.



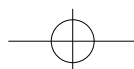
Así, será reticente a las concesiones de su amigo a lo que podríamos denominar “materialismo soteriológico”; o al tratamiento lineal, culpabilizador y un tanto fetichista que observa en el uso del concepto de “reificación; es el caso, también, de la interpretación indebidamente fáctica de la descripción baudeleriana de los ambientes sociales del París decimonónico, en donde los personajes son tenidos por imágenes fijas o productos discretos, escasamente dialécticos, que surgen de un inconsciente colectivo burgués de carácter permanente y casi consubstancial a la humanidad, siendo así que, aduce Adorno, constituyen constelaciones de objetos representativas de un momento histórico dialéctico. Por lo mismo discrepará Adorno del papel que otorga Benjamin a las multitudes o del protagonismo histórico desmesurado que adquieren los desocupados ociosos (flâneurs) de las galerías parisinas, los jugadores, los viajantes etc... Asimismo y a causa de su lastre esotérico, criticará Adorno el valor simbólico y casi cabalístico que otorga Benjamin a la figura histórica de Blanqui, el revolucionario que se revela también como cosmólogo³⁶. Finalmente, Adorno mostrará grandes reticencias a los frecuentes enfoques filológicos y teológicos de la crítica literaria benjaminiana, o a su recuperación, en los análisis históricos de los “noumena” gohetianos, formas eternas de carácter ideal que supuestamente persisten en la naturaleza³⁷. No obstante estas diferencias y tras un prolijo debate, “Zeitschrift” publicará en 1939 una parte del ensayo benjaminiano sobre Baudelaire; para entonces las diferencias de su autor con Adorno se habían soslayado un tanto gracias a la mediación de Lowenthal, pero la afición de Benjamin al sincretismo, a construir análisis dialécticos de la historia y del arte o a explicar la mitología social con conceptos tales como “Urform” (protoformas) o “Ursprung” (origen) o “Immergleiche” (lo que permanece igual), no dejó de ser considerado por Adorno como un exceso desafortunado que perpetuaba algunos errores del Idealismo clásico y no ayudaba a renovar la vitalidad de la Dialéctica.

Crítica y deconstrucción del discurso

El debate entre Adorno y Benjamin nos brinda la oportunidad de asomarnos a otro elemento significativo de la instalación de los francfortianos en la Dialéctica y el Idealismo: La apariencia laberíntica de su discurso. Y es

³⁶ BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, “Tesis de Filosofía de la Historia” 12, o.c. pg. 186.

³⁷ *Ibid.*, pgs. 671 ss.



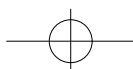
que hay en la expresión literaria de ambos un concentrado ideológico, una amplísima erudición cultural y filosófica, que pugna constantemente por aflorar. No se trata sólo de un rebosamiento espontáneo de la conciencia ilustrada o de un reflejo psicológico, debemos atribuirlo también a un deseo explícito de soslayar cualquier tipo de reduccionismo teórico. Se recurre a los más variados instrumentos eruditos, léxicos, estilísticos o compositivos, porque quienes han decidido dirigirse a la “idea de arte” y a la “idea de obra de arte” soslayando las trampas del Positivismo, deben impedir a toda costa la cosificación de sus escritos en estereotipos ideológicos. Son conscientes de que el positivismo ambiental y sus propios arcanos deterministas de pensadores “occidentales” y “modernos”, juegan a favor de la reificación de su discurso, pero se resistirán a ello. En consecuencia el pensamiento francfortiano se ve condenado a un ineludible y áspero laberinto, a una cierta infernalidad dantesca... No le quedará más remedio que ser barroco..³⁸

Un momento crucial de ese barroquismo lo constituye el modo de afrontar el “fetiche” o el “fetichismo” con el que gran parte del público y la crítica se acerca al arte, en las sociedades industriales y de masas.³⁹ Será sobre todo Adorno quien destaque en este asunto, ofreciéndonos una praxis filosófica de la Literatura y literaria de la Filosofía que ilustra bien cuál es el compromiso moral posible del escritor de hoy, en cuanto escritor, con la transformación del entorno que describe. La reflexión adorniana, seguramente no resuelve todos los problemas de Tretiakov aludidos en el arranque de este estudio, pero ilumina con gran agudeza barroca el modo de intentarlo. Veamos:

Se puede constatar empíricamente que en las sociedades industriales avanzadas, la mayoría tiene por arte todo aquello que publicita como tal el poder mediático, económico, político etc... así, se suele tener por literatura simples mercancías mitificadas, incluso psicológicamente, a veces hasta el absurdo. Tales mercancías, fetiches, imponen subrepticamente al sujeto supuestas obras de arte... de “arte comprometido”, “arte revolucionario”, “arte popular”, “arte joven”, “arte reaccionario”, “arte nacional”, “arte progresista”, “arte decadente”, incluso de “arte puro” (“Ars gratia Artis” o “l’ Art pour l’ Art”)... en las que su experiencia es meramente recpenciaria, pasiva, y donde se acaba confundiendo cultura con ideología, ilustración con moda,

³⁸ Y esto es algo que padecerán sobremanera y no disfrutarán los lectores que tengan ante sí una mala traducción al español de las obras de Adorno o Marcuse, por ejemplo.

³⁹ El término filosófico “fetiche” es de conocido uso marxista y ya hemos visto cómo en su interpretación el punto de vista adorniano diverge del de Lukács o Brecht e incluso del de Benjamin que, en este particular, está más próximo a éstos que a Adorno.

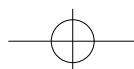


educación con adiestramiento, experiencia estética con consumo de “objetos artísticos” etc... Es evidente que se debe desenmascarar al fetiche, pero, para ello matizando la crítica lineal y militante de Benjamín o Brecht, un Adorno más dialécticamente sutil, barroco o laberíntico, arguirá del siguiente modo: El fetiche se impone al sujeto como falsa conciencia, pero si apartando toda actitud inquisitorial, exoneramos a ambos, al sujeto y al fetiche, de culpabilidad, veremos que subsiste en su relación, bien que mediatizadamente, la huella de una rebelión. En el fetiche se esconde la posibilidad material de transgredir el trabajo utilitario, la rutina idiotizante de los procesos productivos en cadena, el hipócrita positivismo mercantil... la capacidad de transformación de lo que no puede ser eternamente “en sí” sino que, por estar destinado a “ser de otro modo”, quiere inconscientemente dejar ya de ser fetiche: “El carácter fetichista, nos dirá, no es un hecho de conciencia sino dialéctico”, pues, “en medio de la total apariencia de su ‘ser en sí’, es una máscara de la verdad”⁴⁰.

Al “salvar” de este modo el fetiche, Adorno primero y otros francfortianos después, tratan de no esconder ninguno de los polos dialécticos que lo articulan, por el contrario lo reconocen como fenómeno antropológico en la misma medida en que lo rechazan como posible noumeno del pensamiento sistemático, como algo que justifique por sí mismo la exhaustiva programación de su contenido y administración de su uso social⁴¹. No cabe duda que la argumentación es barroca, pero con ella se avisa de que la crítica literaria no puede combatir con credibilidad y efectividad el fetiche si utiliza para ello el exceso positivista de su tendencia al reduccionismo. Por eso, más que descalificarlo, será preciso que destaque de él esa parte antropológica de su contenido que le hace capaz de subvertir su mitificación, el mecanismo por el que llega a ser fetiche. El arte y la Literatura, con frecuencia, lo consiguen echando mano de la sátira, la comicidad, la ironía, el absurdo... Pero ¿a qué puede recurrir la crítica cuando ella misma es un fetiche o muestra propensión al fetichismo...? A lo mejor que puede recurrir Adorno es al uso desmitificador (escéptico, sincrético, híbrido, parcial...) del criticismo filosófico, a la adopción de una especie sincopada de pensamiento que contrarreste la quehencia inveterada de su forma filosófica por la sistematización. Tal modo de

⁴⁰ JAY, M. *La imaginación dialéctica*, o.c. pg. 298. ADORNO, Th.W. *Teoría estética*, o.c. pg. 297.

⁴¹ Buen ejemplo de ello lo tendríamos en la denuncia del fascismo que posibilita la estética de la guerra de Marinetti o de Ernst Jünger y en el reconocimiento de la indudable fuerza creativa que hay en ambas. BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, o.c. pg. 59.



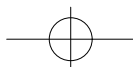
proceder – dialéctico y negativo – consume el barroquismo y es “deconstructivo”, pues a la vez que desarticula los sistemas filosóficos, recupera sus fragmentos para la crítica. Asimismo, comprende e interpreta la dialéctica del arte literario, tan disperso y fragmentable en las sociedades industrializadas, desde su interior, haciéndose él mismo literatura –Arte– sobre la idea de Arte y sobre la idea de la obra de Arte⁴².

En virtud de este interés deconstructivo, la crítica francfortiana adopta una cierta técnica expositiva. Ésta incluirá un momento irónico, en el que se subvierten los reflejos positivistas heredados contraponiendo, con evidente intención escéptica, los elementos de pensamiento sistemático; de igual modo incluirá un momento semántico en el que se utilizará una variada panoplia de recursos estilísticos, tales como neologismos, sinonimias, términos griegos y expresiones latinas; finalmente se incluirá en la técnica expositiva de Adorno y otros francfortianos, un momento sintáctico, en el que serán frecuente las alusiones o incisos y se fragmentará el discurso crítico en numerosas y breves secuencias. No es de extrañar, por tanto, que el lector impaciente crea que la crítica que tiene delante constituye una sucesión desordenada y contradictoria de argumentaciones, datos eruditos, aforismos o citas, que en el caso de Benjamin, además, se hace aprendiendo del Talmud o de la Cábala. Todo ello está dispuesto para poner entre paréntesis cualquier sintaxis impuesta y personalizar la lectura, para obligar a releer los fragmentos una vez leída toda la obra e integrar, de este modo, su totalidad en cada uno de aquéllos. Se trata, en definitiva, de favorecer la vitalidad en la lectura o escritura crítica, rescatando el mayor número posible de sus mediaciones históricas, experiencias particulares, y evitando la reconciliación prematura de sus contradicciones en un estereotipo abstracto. Al buscar esa verdad y “perder” tiempo en ello, el crítico-lector contrarresta mejor la carga inconsciente de fetiche que incluye su leer y su escribir y se obliga a una constante destrucción y recreación del texto, a una praxis resistente a toda lógica de la dominación, pues como afirma Adorno refiriéndose a los simbolistas franceses, “la resistencia a la sociedad es la resistencia a su lenguaje”.⁴³

De modo coincidente, Benjamin, no ya por hablar magistralmente de Sócrates, sino de la crítica, comparará el efecto de la ironía con el acoso fálico y fecundante al que se ve sometida toda respuesta por el propio pensamiento sistemático... ése que por ser fragmentador y deconstructor de la respuesta, y aunque no lo pretenda, está condenado trágicamente a no consu-

⁴² Ibid., pgs. 54-55. HORKHEIMER, M. *Teoría crítica*, o.c. pg. 122.

⁴³ ADORNO, Th. W. *Prismas*, Ariel, Barcelona 1955, pg. 122.

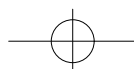


marse jamás: “La pregunta socrática acosa a la respuesta como los perros a un noble ciervo. No es delicada ni propia de su genio sino fecundadora y fecundada a la vez. Es igual a la ironía en la que se apoya. Si se permite una imagen escandalosa para un asunto escandaloso, se trata de una erección del saber”⁴⁴.

Llegados a este punto es justo preguntarse si el modo de proceder de la crítica francfortiana que estamos viendo conduce a aquella originalidad y creatividad de “juicio poético” que antes reclamaba Benjamín para toda crítica. Parece que sí, pues, en el cuidado por impedir su reificación, aparece ante nosotros de manera tan creativa, que en ella los límites entre Filosofía y Literatura quedan enrarecidos. Digamos que, en la propia explicación poética de lo que debe ser la crítica, se ejerce la crítica ya y se obliga a esas dos disciplinas a una extraña hibridación, a materializarse casi como un género literario específico o al menos a no renunciar a la posibilidad de hacerlo. A resultas de ello, queda el discurso envuelto en su propia dialéctica: Sin solución de continuidad necesita persistir en un “ethos” filosófico que sólo es posible ya como “pathos” literario... ¡He aquí el infernal laberinto... la mutua “salvación” posmoderna de la Literatura y la Filosofía!. Si Adorno es su principal mentor teórico, Benjamín elevará su práctica hasta los extremos propios de un epítome: “La comunidad de creadores, nos dirá, eleva el estudio a universalidad, y lo hace bajo la forma de filosofía... no mediante cuestiones propias de una filosofía profesionalizada y científicamente limitada, sino mediante las cuestiones filosóficas de Platón y de Spinoza, de Nietzsche y los Románticos”⁴⁵. Guiándose por este criterio, se nos indicará con ocasión de un comentario estético de ciertos poemas de Hölderlin, que si no se debe probar el juicio de la Poesía, eso no quiere decir que ésta no necesite de ninguna fundamentación. En algún momento se comparará esta dialéctica con una explosión productora de fragmentos, de la que sólo es posible reconstruir la trayectoria y la situación histórica que alcanzan éstos, si son proyectados reactivando el hecho y la fuerza filosófica de su primera explosión estética. Dirá entonces Adorno: “Las obras de arte no se contentan con ser imágenes como algo duradero, sino que llegan a ser tales obras precisamente por la destrucción de su propia imaginaria, la cual, por ello, está emparentada de cerca con lo explosivo... pero tanto la manifestación como su explosión son elementos teóricos... podemos decir que ese es el contenido de las obras y analizarlas es lo mismo que darse cuenta de la historia inmanente que acumu-

⁴⁴ BENJAMIN, W. *Metafísica de la juventud*, o.c. pg. 219.

⁴⁵ BENJAMIN, W. *Metafísica de la juventud*. Paidós, Barcelona 1993, pgs. 128-129 y 143.



lan.”⁴⁶ Correspondiendo a esta reflexión podríamos concluir con Benjamin: “Y la contemplación filosófica no tiene que temer por ello la pérdida de empuje, del mismo modo que la majestad de los mosaicos perdura a pesar de su despiece en caprichosas partículas. Tanto el mosaico como la contemplación yuxtaponen los elementos aislados y heterogéneos y nada podrá manifestar con más fuerza que este hecho el alcance trascendente, ya de la imagen sagrada, ya de la verdad.”⁴⁷

En la resistencia francfortiana a escindir mecánica y funcionalmente el trabajo espiritual en tareas o géneros absolutamente distintos, a separar drásticamente el discurso filosófico del literario, advertimos de nuevo una posición teórica arriesgada para el escritor de izquierdas, pues otra vez se deambula peligrosamente por las proximidades del Idealismo. Pero no importa, por infernal que sea esa posición no cabe otra posibilidad intelectual que atenerse a la verdad que la propia experiencia del arte impone, pues la objetividad de ésta no deviene de la corrección ideológica del análisis, sino de la autenticidad de su impulso lúdico. Valga como ejemplo el juego de malentendidos que utiliza el Teatro Épico de Brecht, cuyo efecto asombroso es liberador, revolucionario y se parece al que tiene la ironía socrática, erectora impúdica del saber según vimos. El asombro que produce el juego estético, como tal, no parece que sea muy distinto de aquél otro donde el libro III de la Metafísica aristotélica sitúa el inicio de la Filosofía.⁴⁸ Apariencia y contenido de la crítica, materia y forma del Arte, mutuamente incitadoras y resistentes, sostienen su dialéctica binaria sin necesidad de “tertium” reconciliador, pues “semejante objetividad estaría en contra del fenómeno estético que es particular por definición”⁴⁹. La escritura y la lectura paratácticas, buscadas por los francfortianos en las dislocaciones del discurso crítico, invitan nietzscheanamente al riesgo de lo imprevisto y no intencional, a abandonarse al objeto literario que aflora en ellas. La idea kantiana de que el arte se construye desde el desinterés tendría entonces, bajo este punto de vista y no bajo el punto de vista de su formalismo universal, su más exacta justificación, pues” en la obra, el sujeto no es ni el que la contempla, ni el creador, ni el espíritu absoluto, sino el que está atado a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto”⁵⁰.

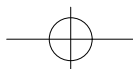
⁴⁶ ADORNO, Th. W. *Teoría estética*, o.c. pgs. 117-118, véase también pg. 29,

⁴⁷ BENJAMIN, W.

⁴⁸ BENJAMIN, W. *Iluminaciones III*, o.c. pgs. 19-20.

⁴⁹ ADORNO, Th. W. *Teoría estética*, o.c. pg. 219.

⁵⁰ *Ibid.*



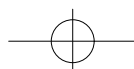
La salvación del discurso

El peligro que la crítica literaria francfortiana corre al buscar un juicio poético que se adentre en la “idea de arte” y en la “idea de obra de arte”, estriba, justamente, en atreverse a salvar la Idea con ocasión de salvar su experiencia. El discurso literario de la Filosofía participa de ambas “particularidades” de la Idea, es arte y obra de arte, incluso si fuera posible escindirlo así, pues su “salvación” viene de negar la Idea como ente formal y positivamente definido y de reconocerla, en cambio, como un ejercicio: En sus obras, la Filosofía muestra el deseo de ser lo que, tal vez, nunca llegue a ser. Arriesgando un quiebro retórico en la Lógica, recurso extremo de quien busca la autenticidad de la Dialéctica, se nos indicará que la Idea queda situada en el cielo de la totalidad posible sólo si resulta necesaria como experiencia singular: “La idea asume la serie de manifestaciones históricas pero no para construir una unidad a partir de ellas, ni mucho menos para extraer de ellas algo común. Entre la relación de lo singular con la idea y la relación de lo singular con el concepto no cabe ninguna analogía: En el segundo caso cae bajo el concepto y sigue siendo lo que era (singularidad); en el primero está en la idea y llega a ser lo que no era (totalidad). En esto consiste la salvación platónica”⁵¹.

Es decir, esa Idea en cuya búsqueda se cifra la legitimidad de toda crítica, es particularmente sinuosa y resbaladiza; si en ella llega a ser lo que no era o si para su salvación exige un sospechoso discurso que trasciende lo conceptual, es porque se la percibe como algo activo y sutil, a lo que se accede incluso, en el caso de Benjamin, por medios cuasi místicos tales como “revelaciones” y “reminiscencias”. Las que suscitan las obras de arte, lo que Baudelaire denominó “correspondances”, serán, entonces, estupendos indicios fragmentarios del vasto y convulso territorio de la Metafísica. Benjamin encuentra lícito acudir a ellas para “salvar” la Idea, antigua propietaria de ese territorio, en el bien entendido de que así “salvará” lo particular de tal modo que hasta él mismo podrá “establecerse al abrigo de toda crisis”⁵². En suma, se nos viene a decir, sirvámonos de la Filosofía justamente hasta que se consuma en Metafísica, y apuremos el esfuerzo de ésta adentrándonos sin reserva en el Misticismo y la Poesía. Parece ocioso advertir que, en tal caso, se está optando por “salvar” el Discurso, o por ese nuevo estilo de la Filosofía que

⁵¹ BENJAMIN, W. *El origen del drama barroco alemán*, o.c. pgs. 29-30. ADORNO, TH. W. *Dialéctica negativa*, o.c. pgs. 161 ss.. *Teoría estética*, o.c. pg.18.

⁵² *Ibid*, *Iluminaciones III*, o.c. pg. 55. *Ibid*. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, o.c., pgs. 41-48.



surge de su hibridación posmoderna con la Literatura, tan distinto de aquel de la modernidad, en el que “el concepto de estilo filosófico está exento de paradojas. Tiene sus postulados que son: El arte de la interrupción, en contraste con el encadenamiento de la deducción; la tenacidad del tratado, en contraste con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos, en contraste con el universalismo superficial; y la plenitud de la positividad en contraste con la polémica refutadora.”⁵³

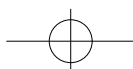
Por un momento se rebela en el impaciente la legítima y arcaica obcecación en lo arcaico, pero, finalmente cae en la cuenta de que el tipo de crítica que le propone Benjamin no anula el discurso autónomo de la Filosofía aunque subsista sólo como “estilo filosófico”. Sospecha también el moderno que, incluso en ese mismo texto que acaba de ser citado, se mantiene subrepticamente la difícil segregación, estricta y mutua, de la Literatura y la Filosofía que nos legara el pensamiento ático. Advierte por último que, aún habiéndose abjurado del Positivismo, se reconoce ahora para el momento filosófico del discurso nada menos que la “plenitud de la positividad”. Y es que el impaciente aquel a quien al principio de este estudio se le reprochaba hablar tan sólo en nombre de sus propios intereses, al no sentirse excluido ya, descubre cómo la propuesta benjaminiana recorre todos los posibles extremos de la Idea para poder negarlos y que llevando a su plenitud la antigua sistematización de la Filosofía, se le brinda a ésta una oportunidad estética de consumirse al consumirse.

Debe el filósofo ejercer exhaustivamente su discurso tradicional para, así, poder luego desarticularlo con toda propiedad en sus fragmentos y desvelar, desde su propio interior estético, la dialéctica vital y antropológica de todo discurso, pues su tarea “consiste en ejercitarse en trazar una descripción del mundo de las ideas, de tal modo que el mundo empírico se adentre en él espontáneamente hasta llegar a disolverse en su interior”⁵⁴ ...¿Porqué no incluir en ese mundo empírico que ha de disolverse, la “hybris” moderna de la Filosofía, esa desmesura intelectualista en que ha degenerado su experiencia intelectual al echarse en brazos del Positivismo?...¿Consumación que no desmesura!... He ahí el territorio de la Idea, la salvación de la Metafísica: Pulcritud en aquella función erística de la dialéctica que “se adentra en la fuerza del adversario para destruirlo por dentro”⁵⁵... Dialéctica de la interioridad que no podrá prescindir de la Literatura, en particular de la Poesía y en

⁵³ BENJAMIN, W. *El origen del drama barroco alemán*, o.c. pg. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, pg. 14.

⁵⁵ BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, o.c. pg 106.



la que, nos recuerda Adorno, parece que Benjamín se interna para negar desde sí mismo la posibilidad de todo “en sí”⁵⁶.

Sin embargo, ya sabemos que el recurso de Benjamin a la Literatura encierra grandes dosis de misticismo hebreo; por tanto no nos es posible desautorizar del todo al reticente que teme una inmolación confusa de la Razón. ¿Supone esa consumación poética y mística de la Filosofía una vergonzante detención del pensamiento dialéctico...? ¿Cuánto hay de “horror vacui” burgués o de animadversión a vivir en la nada, en ese teológico querer “establecerse al abrigo de toda crisis”...? ¿Cuánto de ingenuidad irracionalista al declarar que “En lo bello aparece el valor cultural como valor de arte. Las ‘correspondances’ son las fechas de la reminiscencia. No son fechas de la historia, sino fechas de la prehistoria”⁵⁷...? Es comprensible la inquietud, pues por el camino de buscar seguridades se puede concluir, dados los tiempos que corren, en una reedición ideológica del fetiche religioso que, al “dejar las obras de arte al cuidado de lo irracional” perpetraría “una profanación bajo el pretexto de una realidad superior”⁵⁸.

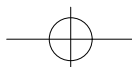
Ante semejante exceso, tan al borde del peligro que Adorno casi se lo reprocha a Paul Tillich, un teólogo del entorno francfortiano, puede ser preferible, en la sociedad absolutamente administrada que nos ha tocado en suerte, no consumir el Discurso renunciando a su “salvación” metafísica, mística y poética. Pero como, a pesar de todo, una vez dentro del infierno de la Dialéctica, se ha de perder toda esperanza de salir, optarán los francfortianos por incluir en él la vigilancia de su propia “hybris” esteticista y evitar el desbocamiento literario hasta la irracionalidad. Por eso nos avisarán de que en la crítica, lo mismo que en el arte, no se consuma nada estéticamente sin un examen de sus implicaciones sociales, pues si la creatividad no debe desvirtuarse en la administración política de sus propuestas, tampoco ha de hacerlo en la barbarie: “La tarea encomendada a las obras de arte, dirá Adorno, consiste en hacerse conscientes de lo universal que late en lo singular, de lo que produce la coherencia del ente y es ocultado por él, pero no en disimular gracias a su singularidad la universalidad dominante del mundo administrado... Recuérdese la formulación de Benjamín sobre la dialéctica en reposo bosquejada en el contexto de su concepción de la imagen dialéctica. Como las obras de arte, en cuanto imágenes, son la perduración de lo transitorio, tienden a concentrarse en su manifestación como algo momentáneo...”⁵⁹... No

⁵⁶ ADORNO, TH.W. *Dialéctica negativa*, o.c. pg. 116-117.

⁵⁷ *Ibid.*, *Iluminaciones II*, o.c. pg. 55.

⁵⁸ ADORNO, TH.W. *Teoría estética*, o.c. pg. 449.

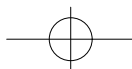
⁵⁹ *Ibid.*



siempre es fácil concretar una praxis que pueda discernir cuánto hay en la Literatura de legítimo “reposo” de la Dialéctica y cuánto de “detenimiento” reaccionario de la Idea; reármese pues el criticismo para calibrar dónde existe juego o provocación creativos y dónde una catarsis bárbara que justifica la alienación humana... incluso resistiendo a la casuística.

Hay en la terminología francfortiana dos imágenes celestes que sostienen “in extremis” el carácter poético y la salvación filosófico-literaria del discurso, de un modo sugestivo: El *Aura* y la *Constelación*. Llama la atención en ellas su virtualidad salvífica, celestial, precisamente por venir de la pluma de quienes supuestamente escriben desde un infierno dialéctico. Ambas imágenes, introducidas por Benjamin, muestran un cierto triunfo póstumo de quien ha pasado de defender a duras penas sus escritos ante Horkheimer para poder publicarlos, a ser el amigo arrebatado por la barbarie, que Adorno, además, reconoce como maestro. Siguiendo la costumbre de sus protagonistas, bien podríamos interpretar esta sucesión de actitudes diversas en clave psicoanalítica, como las distintas fases de una suerte de sublimación o negación obsesiva de lo que se desea y no se puede alcanzar, pero que inconscientemente se refuerza y a la postre queda “salvado”... Pero no es preciso, resulta más atractivo ocuparnos del “*Aura*” y la “*Constelación*” relacionándolos con esa desconcertante prehistoria de revelaciones, reminiscencias y “*correspondances*” que hemos referido antes, pues todo ello alude a un halo evocador de la obra de arte, que, apelando al pasado, sin embargo es también el *hic et nunc*, aquí y ahora de su experiencia, un “tempo” propio pleno de autenticidad e inmediatez (*jetztzeit*), para el que, Adorno y Benjamin todavía tendrán una palabra común:

Aunque de suyo el *Aura* de una obra es algo difuso, cabría situarla en las condiciones que ésta precisa y en los efectos que suscita. Es decir, formarían parte del *Aura* las situaciones físicas, psíquicas, sociales, culturales, políticas etc... que la misma obra demanda para su recepción y las correspondientes a éstas en donde deja a quien la recibe. Claro que, por ser dialécticas, tales condiciones y efectos no son fijos; por extraño que parezca mantienen el carácter artístico de la obra, su identidad estética, en la medida que son capaces de evolucionar y descubrir nuevas facetas de ésta a los diferentes sujetos a quienes se muestra. Eso significa, desde luego, que la “idea de obra de arte” equivale a clasicismo, pero éste se cifra más en la perennidad de la experiencia antropológica del asombro, que en normas supuestamente inmutables. Por tanto, aún a riesgo de simplificar, entendamos por *aura* de una obra los elementos, no necesariamente conscientes, que la singularizan en la historia como objeto de emoción, por ejemplo las ya aludidas evocaciones, reminis-



cencias o “correspondances” que presenta... lo que Benjamin ha considerado “fechas de la prehistoria”.

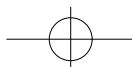
Pero lo que tales fechas testimonian del Aura, la forma de ésta que se ha ido decantando de modo más intenso en la cultura occidental, es Filosofía, la hija del asombro... y el aura de la Filosofía, a su vez, es la Metafísica. La crisis de ésta en la Modernidad supuso un cierto desmoronamiento del mundo interior del hombre occidental que ya sólo el Arte aspira hoy a sostener⁶⁰. Tan dramática aspiración es difícil, tal vez imposible, para el propio Arte, pues una inadecuada formulación teórica de la misma, o su desmesura según vimos, puede distorsionar su sentido, aquél que la Filosofía, en el mundo preindustrial donde se gestó, fue capaz de detallar hasta el delirio. Y es que la Metafísica, incluyendo en ella los modos de pensar negativos, acaba por ser el Aura, no ya de la Filosofía, ni del Arte en su conjunto, ni de una obra o un género del mismo, sino de toda la cultura. La Literatura y el Arte actuales, para llenar su particular vacío ontológico, la buscan como si se tratara de un oportuno alucinógeno aunque para ello se vean obligadas a “andar los mismos caminos del pensamiento que antaño”⁶¹ y a aceptar que en toda obra de arte “un fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente”⁶². Así, por ejemplo, en la deconstrucción estética de la Metafísica, la mejor Literatura y Filosofía contemporáneas, evalúan constantemente el sentido y el contrasentido de sus respectivos fragmentos de discurso y eso las induce a una interpretación plural de la memoria. Tal evaluación, hermenéutica por necesidad, suele abandonar por algún momento a quienes la practican en su propio mundo interior, pero a cambio de riesgos ideológicos (historicistas, irracionistas, subjetivistas etc...) educa en los ideales más propios de la Ilustración y la Libertad. La Metafísica asequible al Arte y a la crítica contemporáneas será, de nuevo por ser negada en su cultivo positivo, un riesgo del espíritu, pero también una liturgia epicúrea, un necesario gasto improductivo, un rito apto para el gozo estético... Nos lo han indicado antes, quizás tan de pasada que lo hemos leído deprisa y menospreciado en demasía: “en lo bello aparece el valor cultural como valor del arte”.

El cultivo del Aura se efectúa en los diferentes géneros literarios mediante mil recursos compositivos: El cambio de ritmo narrativo, el detenimiento o la ponderación de la acción, la escenografía, el mimo, el uso del humor o la ironía, la descripción contemplativa, la originalidad estilística y retórica, el

⁶⁰ BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, o.c. pg. 36 ss.

⁶¹ *Ibid.*, *Discursos interrumpidos*, o.c. pgs. 24-28 , 99, 150.

⁶² BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, o.c., pg. 91.

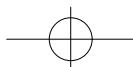


silencio, el tipo de letra, el formato de la edición, el marco físico de una lectura, el uso de símbolos, el hermetismo teórico etc... Todo ello ha tenido lugar siempre pero en la Literatura contemporánea, por ejemplo en Beckett, Proust, Ionesco o Th. Mann, ha llegado a ser una necesidad perentoria de supervivencia.⁶³ Nada excusa de ella, ni siquiera la acción cosificadora que, con frecuencia, ejercen sobre las obras la propia evolución del autor o de los movimientos estéticos. La pérdida del Aura que se produce a medida que los autores refuerzan los reflejos grupales o escolásticos de su estética (caso del “realismo socialista”) o a medida que someten su hermetismo teórico al mundo funcional y administrado (es el caso del Surrealismo o del Expresionismo) no opera en contra de aquélla sino a favor de su importancia. Otro tanto podría decirse de la reproducción mecánica de obras; su vulgarización mostrenca (por ejemplo anunciando productos de higiene corporal con poemas simbolistas y arias de Bach o difundiendo por su utilidad ornamental las obras de los Grandes de la Literatura), facilita la manipulación programada de su contenido y en consecuencia una cierta homogeneidad bárbara del ciudadano en torno a obras que, por carecer de Aura, quedan en fetiches ideológicos. Y aunque, como vimos antes aludiendo a éstos, un uso creativo de los medios de reproducción mecánica puede favorecer la subversión dialéctica de su componente alienador, las dificultades para ello son cada vez mayores. En este terreno la crítica y el arte son particularmente complementarios de la Filosofía, pues si ambos encuentran en ésta legitimación moral, le ofrecen, a cambio, un “puerto de refugio de la metafísica”⁶⁴.

La reflexión sobre el Aura conlleva otra sobre la Constelación, el conjunto de planteamientos teóricos (relativos a la Sociedad, a la Historia, a la Estética, a la Moral, a la Política etc...) que es posible encontrar en el Aura de una obra o, si se prefiere, las diversas representaciones con las que el artista y el crítico se arriesgan a expresarla. Al recorrer la Constelación de una obra, que es tanto como intentar explicitar su aura, se realiza un esfuerzo estético para desvelar los componentes teóricos y prácticos de la obra, de modo que al hacerlo, ésta mejore sus posibilidades de “salvarse”... se defienda mejor del fetiche, del peligro de no consumarse históricamente como tal obra de arte. Detallar la Constelación de una obra, equivale por tanto a identificar su machimbre metafísica, a volver históricos los datos de su prehistoria. Hay un comentario de Adorno sobre el Quijote que ilustra bien cómo la

⁶³ Véase a modo de ejemplo el elogio de Adorno al Teatro del Absurdo de Beckett en *Teoría estética*, o.c. pg. 450. Véase también pgs. 41 y ss. y 413. BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, o.c. pg. 49.

⁶⁴ ADORNO, TH.W. *Ibid*, pg. 445. BENJAMIN, W. *Ibid*, pgs. 68-69.



crítica puede desvelar la Constelación de una obra, algunos de sus componentes al menos. En ella, subrayando el antagonismo de dos elementos que actúan dialécticamente (el papel de los géneros literarios y el de las clases sociales al comienzo de la modernidad), se concluye que la ejemplaridad (la “salvación” o el “clasicismo”) de ésta no reside en ser una representación historicista del pasado, sino en ser una ocasión histórica, viva, capaz de “salvar” estéticamente la obra y de expresar un mensaje metafísico válido para el presente:

“El Quijote puede haber procedido de esta tendencia particular e irrelevante de destruir la novela de caballería que todavía se arrastraba procedente de tiempos feudales, en los de la burguesía ascendente. Pero gracias a este modesto vehículo, ha llegado a ser una obra realmente ejemplar. El antagonismo de los géneros literarios del que se hace eco Cervantes, pasa a ser en sus manos el antagonismo de dos edades, la expresión semántica, metafísica en definitiva de la crisis de sentido inmanente en un mundo desencantado.”⁶⁵

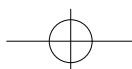
La búsqueda del Aura, ese supremo esfuerzo de objetivación que hay en el arte y en la crítica tanto o más que en la ciencia, precisa una contemplación poliédrica y hasta desordenada de lo dado en el fenómeno, acorde con la complejidad que la Psicología descubre en el holismo de éste; quiere ello decir que no es posible buscar el Aura de una obra sin desvelar su Constelación. Tal esfuerzo no elude el constante juego de contraposiciones y contradicciones que hay en la vida y el arte refleja. Por el contrario, procediendo a modo del escepticismo clásico, mira, encuentra el Aura de la obra, intenta describir su Constelación y espera, pero no más: “Yo no enseño, narro, dirá Montaigne y Goethe lo repite entusiasmado”, apostillará Horkheimer⁶⁶. Y aunque al buscar la salvación del discurso no sea posible eludir el deseo de salvarse y “ponerse al abrigo de toda crisis”, es preciso advertir, que en la contemplación de Constelaciones o en la búsqueda del Aura que dicha salvación precisa, no es fácil gozar de aquella “ataraxía” del escéptico que preconizaba el viejo Sexto Empírico⁶⁷. En la particular arquitectura conceptual del crítico o del artista, en Benjamín por ejemplo, no es posible una “actitud tranquila” pues, más que el orden de los conceptos lo que pesa en él es la contraposición de su contenido categorial inquietante y dialéctico⁶⁸.

⁶⁵ ADORNO, TH. W. *Teoría estética*, o.c. pg. 232.

⁶⁶ HORKHEIMER, M. *Teoría crítica*, o.c. pg. 16.

⁶⁷ SEXTO EMPIRICO *Hipótesis pirrónicas*, Libro Primero, X, XI, XII.

⁶⁸ BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*, o.c., pgs. 54 y 91.



El recurso paratáctico a la fragmentariedad, no cosificaba ninguna obra en un estereotipo definitivo, tampoco la Constelación de categorías estéticas que descubre la crítica literaria al utilizar dicho recurso, induce al adoctrinamiento ideológico, sino a la pregunta filosófica por su objeto, por ejemplo, al ejercicio metacrítico que nos ocupa ahora. Quizás, al final, sólo sea una Constelación de planteamientos aporéticos o preguntas filosóficas nunca definitivamente respondidas, cuanto se pueda decir de la idea de arte y de la idea de la obra de arte, pero ese ejercicio, moderno e ilustrado, sigue siendo imprescindible para la vida... He aquí algunas fórmulas para negar el discurso de la totalidad, algunos fragmentos o astros de aquella Constelación, siempre duales, resistentes y resistidos: La superación del mimetismo a favor de la creatividad en el cultivo de la mimesis; el sostenimiento del enigma de las obras a pesar de que expresen planteamientos ideológicos; la aspiración sutil a la utopía aunque haya que negar ésta a cualquier determinación literaria concreta; la renuncia a la inmediatez de mensajes en favor de la inmediatez distanciadora de las apariencias; la representación fidedigna y crítica del mundo administrado sin que ello constituya una catarsis justificadora de su barbarie. Adorno los ha denominado “efectos” mimético, enigmático, methéxico, de lejanía y anticatártico en el Arte. Con otras palabras, la salvación del discurso es dialéctica, radica en el infierno de su autor, en la condenación de Sísifo.

