



Sobre el escritor y la literatura en el pensamiento estético de Th. Adorno¹

Por **Manuel Silva Rodríguez**
Profesor Asistente
Escuela de Comunicación Social
Facultad de Artes Integradas,
Universidad del Valle
manuel.silva@correounivalle.edu.co

RESUMEN:

Este artículo es una aproximación a los planteamientos centrales del pensamiento estético de Adorno en relación con la literatura. En él se expone la tesis de que desde el pensamiento crítico sobre la literatura Adorno concibió algunas de las categorías fundamentales de su teoría del arte. Por lo tanto, el texto discurre sobre conceptos de la estética negativa como son los de la autonomía, la mimesis, el artista como mediador, el material estético y la compleja relación entre el arte y la sociedad. Por último, el artículo señala las producciones literarias que constituyen los principales referentes en el pensamiento estético de Adorno y propone algunas ideas para considerar la vigencia de esta estética en relación con producciones literarias posteriores a la concepción de las tesis adornianas.

PALABRAS CLAVE:

artista como mediador, autonomía del arte, Baudelaire, Beckett, forma, ley formal, mimesis, negatividad, singularidad, totalidad, utopía.

1



Introducción

Entre las muchas frases memorables que podemos extraer de la vasta producción de Adorno hay una célebre en *Prismas* (1955), seguramente conocida por muchos que quizás no han leído algún texto completo de nuestro filósofo: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” [1955a: 248]. A esta frase quiero agregar otra, no tan famosa pero no por ello menos significativa, que se halla en *Mínima moralía*: “Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia” [1951: 91]. Se dice, y en sus textos hay motivos suficientes para mostrar lo cierto de esta afirmación, que para Adorno la música era el arte que mejor le permitía pensar su concepción de la estética. Sin embargo, a la hora de expresar con la contundencia que lo caracterizó un juicio definitivo sobre la experiencia de Auschwitz y sobre la esperanza de conservar la irreductibilidad del individuo frente a un mundo movilizad por criterios de utilidad, Adorno no apeló a la música. No dijo, por ejemplo, que después del nazismo resultaba superfluo componer o escuchar conciertos, o que quien se sentía expatriado en el actual estado de cosas encontraba su hogar en el arte de la composición musical. Sí, claro, sabemos que lo poético no es exclusivo del ámbito del género llamado poesía. Y que su afirmación sobre Auschwitz se puede hacer extensiva a los tiempos actuales. Pero lo cierto es que Adorno pudo mencionar otras artes y, como vemos, se remitió a la literatura y a la escritura.

Lo que pretendo señalar con este rodeo introductorio es el lugar central, no accidental ni subsidiario frente a la música, de la escritura y la literatura en el pensamiento de Adorno. Sin duda, la literatura es junto con la música el tipo de producción artística desde la cual Adorno construyó un concepto del arte y elaboró algunas de las principales categorías de su estética.

Lo que sigue, entonces, es un intento por observar ese lugar que, a mi juicio, ocupa la escritura, y en particular la literatura, en el pensamiento estético de Adorno. Considero que esta tarea compromete, entre otras, estas preguntas: ¿cuál es la situación del escritor con respecto a su obra, dada la defensa de la autonomía del arte que Adorno realiza?; ¿cuál, si se acepta expresarlo así, es el modelo de producción literaria que Adorno privilegia?; ¿cuáles son los escritores cuyas obras constituyen los principales referentes en la estética de Adorno?; ¿cómo se nutren la filosofía y el pensamiento estético de Adorno de la literatura?; ¿dónde se podría postular la actualidad de la estética de Adorno en relación con algunos rumbos que ha seguido la tradición literaria occidental después de que él escribiera su reflexión sobre el arte?

2. La autonomía de la obra frente a la subjetividad del escritor

Por la cita que dice que “Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia”, se podría pensar que Adorno toma partido por el carácter expresivo, en cierta medida profiláctico, de la literatura. Sin embargo, para dar sentido a esta afirmación en mi concepto es pertinente acercarse a ella desde la relación que en el pensamiento de Adorno se traza entre el individuo y la totalidad, entre el arte y la sociedad y, por extensión, por la función que el artista, en este caso el escritor, cumple como mediador entre el arte y la sociedad.

Tras una mirada presurosa a la frase, cabría conjeturar que Adorno habría apostado por el logro de una suerte de alivio psíquico del artista a través de su producción. (Desde luego, una postura de esta clase presupone que los artistas son enfermos.) No obstante, este tipo de interés sobre el arte está lejos del punto de vista de Adorno. En la *Teoría estética* (1970), en un fragmento dedicado a la teoría psicoanalítica del arte, Adorno critica la dependencia que en el psicoanálisis se establece entre la subjetividad del artista —una subjetividad trastornada, como no puede ser de otra manera en esta teoría— y la interpretación de la obra de arte: “El psicoanálisis ve las obras de arte esencialmente como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido y olvida las categorías formales frente a la hermenéutica de los materiales” [1970: 18]. Vemos aquí la distancia de Adorno con respecto al deseo de escudriñar las taras y las neurosis de los artistas a partir de un escrutinio de sus producciones. Así, dirá más adelante: “El libro de Laforgue afirma con toda seriedad que Baudelaire padecía un complejo de Edipo. Ni siquiera en el horizonte se agita la pregunta de si Baudelaire habría podido escribir *Las flores del mal* estando sano síquicamente, por no hablar de si la neurosis empeoró los poemas” [1970: 18].

Si en la estética de Adorno no es relevante la pregunta por la psique del escritor tampoco lo es la indagación por los sentimientos y los propósitos que lo llevaron a la producción de un texto. Es decir, de acuerdo con Adorno la intención del escritor no es aquello que da sentido y, digámoslo de una vez, interés filosófico a un texto literario. Puesto en los términos de la estética de Adorno, los propósitos del escritor, sean cuales sean, no son los que determinan el contenido de verdad

del producto artístico: “Lo que en las obras se despliega y hace visible, aquello por lo que cobran autoridad, no es nada más que la verdad que en ellas aparece objetivamente, la cual sobrepasa la intención subjetiva” [1963: 431].

Como se aprecia, para la filosofía tampoco reviste interés verificar los estados de ánimo o el cumplimiento de los deseos de quien escribe en lo que escribe. Para Adorno la subjetividad del escritor no es un factor pertinente al cual acudir para intentar descifrar el enigma en que, a su juicio, consiste una obra de arte. En sus escritos son múltiples los pasajes que afirman esta tesis. No sin cierto sarcasmo lo expresa así en un texto sobre Thomas Mann:

Este procedimiento es, por supuesto, poco productivo, pero con él nadie tiene que pensar mucho y pone incluso la estupidez en un suelo filológicamente más seguro, pues, como se dice en *Figaro*, «éste es el padre, él mismo lo dice». En lugar de eso, sin embargo, yo creo que el contenido de una obra de arte empieza precisamente allí donde cesa la intención del autor; ésta se extingue en el contenido [1962a: 324].

Adorno, pues, controvierte las concepciones de la literatura que subordinan la producción literaria y con ello el sentido de las obras a la subjetividad del escritor. Como se intuye en lo dicho unas líneas atrás, Adorno critica una visión expresionista de la literatura. Esta posición la expone a propósito del que se tendría por ser el género poético expresionista por excelencia: la lírica. En su *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* (1957), un texto esencial para comprender la perspectiva de Adorno sobre los vínculos entre la poesía y el mundo histórico, se sintetiza esta idea así: “el contenido del poema no es meramente la expresión de emociones y experiencias individuales” [1957: 50].

Aquí, no obstante, es necesario introducir una precisión: Adorno no niega la posibilidad de que el escritor exprese algo de su subjetividad o de su experiencia del mundo en su obra. Afirmar que “el contenido del poema no es meramente” es aceptar que en parte también lo es. De hecho, en otro lugar Adorno reconoce que la expresión es un momento en la producción de una obra de arte: “La intención es uno de sus momentos”, pero, agrega en seguida, “únicamente se transforma en obra por el roce con otros momentos, el asunto, la ley inmanente de la obra” [1961: 430].

La posición de Adorno es que la interpretación del texto no puede quedar determinada por elementos externos, en este caso la subjetividad o la biografía del escritor. En otro lugar, ahora a propósito de la novela, Adorno reitera su manera de pensar el vínculo entre la subjetividad del escritor y el contenido del producto artístico:

Entre los hallazgos del Balzac literato se cuenta la no identidad entre lo escrito y el que lo escribe. [...] Balzac está por encima de eso. Él no instituye al escritor como criterio de lo escrito. Su ingenio está demasiado impregnado de artesanía, el escritor sabe demasiado bien que la escritura no se agota en la pura expresión de un yo supuestamente inmediato [SF: 153].

En su defensa de la independencia de la obra frente a la intencionalidad del escritor, Adorno apunta un dardo contra ciertas doctrinas vinculadas con el compromiso político y con la náusea existencial. En este caso, el dardo se dirige contra nombres propios: Sartre y el que podríamos llamar segundo Lukács. Adorno rechaza el mandamiento defendido por algunas corrientes ideológicas según el cual el escritor debe convertir la literatura en instrumento de propaganda. En la estética de Adorno el poema, la narración o la pieza dramática no constituyen un medio para que el autor dicte cátedra sobre sus ideas o programas políticos. La inclusión en un texto literario de los deseos del escritor sobre la transformación del mundo o sus juicios sobre la marcha de la sociedad no son los elementos que deciden el contenido de verdad de la obra: “Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho. Pero en cuanto las obras de arte comprometidas proponen decisiones y las elevan a su criterio, éstas se hacen intercambiables” [1962b: 397]. Si las obras tienen como finalidad predicar soluciones o alternativas políticas a seguir se convierten en una cosa distinta del arte, se hacen intercambiables.



Adorno es un acre contradictor del realismo socialista y de las doctrinas que siguen esa línea. De ahí su crítica al Lukács mayor, quien censuró la literatura que no se sujetaba a pregonar la necesidad o excelencia de determinado sistema político y económico. De acuerdo con Adorno, en el Lukács de *Contra el realismo mal entendido* (1958) “Toda la literatura moderna, en cuanto no se ajusta a la fórmula de un realismo sea crítico, sea realista, es rechazada y marcada sin vacilar con el sello inmanente de la decadencia, un insulto que no sólo en Rusia tapa todas las atrocidades de la persecución y el exterminio” [1958: 246].

En su defensa de la autonomía de la obra de arte, Adorno critica del pensamiento de Lukács una concepción de la literatura como reflejo inmediato del mundo fáctico. Adorno, es necesario resaltarlo, reconoce que “también Lukács, en la tradición de la gran filosofía, concibe al arte como forma de conocimiento y no lo contrapone como lo sin más irracional a la ciencia”. Pero, y esta es la cuestión que nos interesa subrayar, en Lukács se advierte que “se encierra sin embargo en precisamente la mera inmediatez de la que de un modo miope acusa a la producción vanguardista: la de la constatación” [1958: 254].

En el caso de la relación del escritor con su producción, que es el asunto que venimos considerando, merece la pena resaltar que en el pensamiento de Adorno el deseo del escritor de representar con la mayor fidelidad posible lo que pasa en el mundo empírico no contribuye al conocimiento de lo que se oculta y hace posible la organización de lo real: “El arte no conoce la realidad reproduciéndola de manera fotográfica o «perspectivista»”. Y agrega: “sino expresando, en virtud de su constitución autónoma, lo velado por la forma empírica de la realidad” [1958: 254].

3. La escritura como lugar de residencia

Llegados a este punto, cabe preguntar: ¿entonces cuál es la relación entre el escritor y su producción que Adorno considera positivamente? Para dar una respuesta vuelvo a una de las citas introductorias: el escritor halla en el escribir su lugar de residencia. Creo que esta idea sostiene correspondencia con otra: la relación entre el individuo y la totalidad puede ser pensada como la relación entre el escritor y la sociedad histórica a la cual pertenece. En este sentido, que el escritor encuentre en la escritura su lugar de residencia

puede entenderse como el hallar un sitio donde habitar en un espacio que no le es familiar. Esto connota para el escritor el acceso a una suerte de hogar en un medio que se le ha vuelto extraño, cuando no hostil.

Se puede denunciar aquí un dejo de romanticismo: aquella conmovedora imagen del genio que, poseído por un yo olímpico, aislado de los mortales impone sus reglas al mundo y al arte. Sin embargo, Adorno no suscribe esta historia. Desmiente la idea de un yo absoluto, de un sujeto creador: “La estética del genio es falsa porque escamotea el momento del hacer finito, de la Τέχνη, en beneficio de su originariedad absoluta, de su *natura naturans*” [1970: 229]. Adorno critica la transferencia de la idea del sujeto trascendental al sujeto empírico. Y así devuelve a los genios al sitio del que no pueden salir, a la tierra: “Los productores de obras de arte significativas no son semidioses, sino seres humanos falibles, a menudo neuróticos y dañados” [1970: 229].

Lo anterior evidencia que la idea de genio no es el punto de contacto entre Adorno y el Romanticismo. En la estética de Adorno el escritor tiene un rol, pero éste no es el de héroe. El punto de encuentro con el Romanticismo tiene que ver más con un vínculo entre el arte y la utopía. En Adorno el arte encarna lo utópico: “De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía” [1970: 51].

Aquí puede resonar cierta idea: la del arte como refugio, como Edén. Pero Adorno, aunque reconoce un momento de deuda con el pensamiento romántico, hace estallar la visión edénica porque el arte quizá puede iluminar la praxis, pero no determinarla. Evocando a Sthendal, un romántico precisamente, Adorno reitera que el arte es una promesa de felicidad, pero es una promesa rota [1970: 412].

Quizás, y aunque suene a idealización, el momento utópico para el escritor se vive en la experiencia de la escritura. En esta instancia no es la obra —que es, reiteremos, promesa de felicidad rota— sino el proceso de su producción el que abre un espacio otro, un lugar utópico distinto de los lugares comunes y agotados del mundo corriente. Lo que aquí cabe observar es que donde no queda patria, es decir, dentro de ese espacio donde ya

todo le puede resultar lejano, para quien escribe la escritura constituye un lugar familiar. Un lugar regido por otras leyes, distintas de las de la menesterosidad y el rendimiento productivo.

Y constituye un lugar, precisamente, dentro de ese espacio extraño. Hay aquí una suerte de paradoja: no se está por fuera ni lejos de él, sino en él. Esto indica un estrecho nexo dialéctico entre la obra de arte y la sociedad, entre la escritura y el mundo donde se escribe, entre el escritor y su entorno. En otras palabras, ese doble carácter del arte como hecho autónomo y como *fait social*. El arte es un producto del trabajo que, enmarcado en los circuitos económicos, se resiste a ser sólo una cosa hecha para un fin externo a ella. Y es producto de un tipo de trabajo que se diferencia de los habituales procesos productivos.



4. El escritor como mediador

La respuesta, pues, a la pregunta acerca de la relación entre el escritor y la obra es que se trata de una relación en la cual el escritor es una suerte de mediador. En el pensamiento estético de Adorno el escritor, como el artista en general, importa por su carácter de mediador entre la sociedad y un producto singular que llega a ser configurado dentro de ella.

Pero la mediación del artista o escritor no consiste en actuar como intérprete de la obra ante el público. Como si el escritor estuviera ahí, como era usual creer en el siglo XIX, para dar fe de lo que quiso decir con su trabajo y con su testimonio avalar o desautorizar las interpretaciones formuladas al respecto. No se trata de eso. A propósito de Kafka, uno de los escritores cuya producción es un referente constante en su estética, Adorno afirma que los artistas no tienen por qué tener plena conciencia del resultado de su trabajo: “El artista no tiene obligación de entender su propia obra” [1955b: 154].

El escritor es mediador, por un lado, en cuanto permite que la obra alcance existencia como producto material; y, por otro, en cuanto es el puente a través del cual los elementos del mundo empírico, esto es el material estético, pasan a ser constitutivos del producto artístico.

Miremos el primer aspecto de este rol. La mediación del escritor se explica porque es a través de él que la obra consigue una forma. Él la alcanza por medio de su actividad como escritor: de escribir y reescribir, de llegar a un punto en el cual su producto adquiere la consistencia buscada o por lo menos la que más se parece a la que la misma obra exige. En este momento se pone en juego la teoría de Adorno sobre la producción del arte, esto es, una teoría de la mimesis: de cómo el artista, en este caso el escritor, sigue un proceso muy particular en su labor, o de cómo la creación estética es un tipo de trabajo que constituye un modelo diferente y emancipado del sistema productivo que rige la praxis social.

En efecto, de acuerdo con Adorno, durante su trabajo el artista sigue la atracción, los roces, las tensiones y las fricciones que se dan entre los diversos componentes de cada producción que emprende. Adorno denominó estas atracciones y yuxtaposiciones del material como impulsos miméticos. Estos impulsos los podemos entender como una fuerza propia de los elementos que integran la obra, una fuerza que sin mediación de un concepto científico o utilitarista orienta al artista en el ordenamiento particular de cada parte de un producto artístico.

Diríamos, en consecuencia, que la labor del escritor es encontrar en cada producción que acomete, para seguirla, la ley interna que la mueve. Así, refiriéndose a Valéry, Adorno afirma: “Mejor que

nadie sabe él que de su obra al artista sólo le «pertenece» lo mínimo; que en verdad el proceso de la producción artística, y por lo tanto también el despliegue de la verdad contenida en la obra de arte, tiene la rigurosa forma de una legalidad forzada por el asunto, y que frente a ésta la tan cacareada libertad creadora del artista carece de peso” [1953: 119].

Esta característica propia del arte explicaría que el movimiento de configuración de cada producto artístico es inmanente a él. Según Adorno, las obras de arte son dueñas de una lógica propia. Esta lógica inmanente atrae las partes del producto artístico y hace posible ordenar sus elementos de acuerdo con sus impulsos miméticos, no con un fin exterior. “Nada sería enigmático en ellas si su logicidad inmanente no colaborara con el pensamiento discursivo, cuyos criterios empero las obras suelen incumplir”, dice Adorno [1970: 184]. Tendríamos, por lo tanto, que el escritor tiene el deber de ponerse al servicio de cada producto que emprende para hallar su lógica: “El artista debe transformarse en instrumento, incluso convertirse en cosa, si no quiere sucumbir a la maldición del anacronismo en medio de un mundo reificado” [1953: 118].

Aquí desempeña un papel decisivo la técnica del autor: “todo artista auténtico está poseído por sus procedimientos técnicos” [1970: 65], dice Adorno. La conciencia del uso de la técnica se hace evidente en el hecho de que con su oficio el artista ajusta los distintos elementos que conforman cada producto artístico. Adorno condensa este análisis así: “En las obras de arte, el espíritu se ha convertido en su principio constructivo, pero sólo satisface a su *telos* donde se alza desde lo que hay que construir, desde los impulsos miméticos, donde se amolda a ellos en vez de imponerse a ellos” [1970: 162].

Pero también se hace evidente porque conociendo la técnica y el uso que de ella ha hecho la tradición —en este caso de las convenciones que hacen que el lenguaje alcance el estatuto de la literatura—, el escritor puede, digámoslo así, escuchar y seguir unos impulsos miméticos no oídos y atendidos hasta entonces. Según Adorno, el oficio “designa el conjunto de habilidades mediante las cuales el artista hace justicia a la concepción y corta el cordón umbilical de la tradición” [1970: 65]. De esta manera el escritor puede servir como mediador para que florezcan formas artísticas que abren nuevos caminos a la tradición.

Concebir al artista como un trabajador al servicio de la obra pone al escritor, a mi juicio, en un rol que no es de héroe ni de dios. Lo pone en un papel humilde, aunque muy digno. Considero que en esta estética el escritor es muy parecido a cierta idea del artesano. Digo cierta idea porque Adorno aclara que “[e]n la modernidad, el oficio es completamente diferente de los preceptos artesanales tradicionales” [1970: 65]. Pienso, más bien, en la imagen de aquel individuo que, lejos de las pasarelas, se concentra en su labor, en dar forma a su material.



Esta visión apunta al centro de la cuestión de ser escritor: se es tal cuando se escribe. A la luz de esta imagen, uno puede pensar en figuras distantes en el tiempo y en el espacio cuya obra se conoció más por la diligencia de terceros que de los escritores. Piensa uno en Shakespeare, Rabelais, Hölderlin, Proust, Kafka, Emily Bronte. En Flaubert, batallando para encontrar lo que le imponía su *Madame Bovary*. O en Beckett, alejado de todo. Esta visión, desde luego, no nos habla de una invención relativamente reciente: la del sujeto que se exhibe —o al que exhiben— porque le han publicado algo. Como en parte permite pensarlo Foucault, quien revivió al autor después de que Barthes lo hubiera sepultado, la categoría «autor» representa socialmente otro rol. Pero con esta figura, al menos en el pensamiento de Adorno, no se trata de un asunto de producción artística sino de un negocio propio de la industria cultural, o más propiamente de la industria editorial y su farándula particular.



Ahora detengámonos en el segundo aspecto del papel del escritor como mediador. Esto es, en cuanto él es el puente a través del cual los elementos del mundo empírico pasan a formar parte de la obra. Aquí hay que precisar la categoría de material, de gran importancia en la estética de Adorno: “el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen [...] también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir” [1970: 199].

Se plantea, entonces, esta cuestión: ¿de dónde proviene el material? Del mundo, de la sociedad histórica que casi siempre por desgracia corresponde habitar al escritor. De ahí el sentido de parte de la crítica de Adorno a la doctrina del genio: los artistas no son creadores, sus productos no brotan de la nada: “La fantasía del artista no es una *creatio ex nihilo*; sólo los diletantes y las almas cándidas se la imaginan así. [...] No hay contenido, ni categoría formal de una obra literaria, que no deriven, por más que de manera disimuladamente transformada y así mismos oculta, de la realidad empírica, de la cual ha escapado” [1962: 408]”.

Tratando sobre literatura es necesaria una observación acerca de su materia fundamental: las palabras. Este hecho nos pone frente a un asunto problemático en el marco de la reflexión sobre la autonomía de la obra, pues las palabras tienen la función de servir para nombrar y dar sentido a la experiencia, para ordenar el mundo. Las palabras arrastran consigo esta carga. Sin embargo, Adorno advierte que en la literatura las palabras, aunque mantienen un estrecho vínculo con el mundo empírico, no se reducen a informar. Con Jakobson se diría que las palabras no se limitan a la función referencial del lenguaje. Aunque en un texto literario las palabras informan, en ese espacio ellas agregan algo más, muestran una faceta no instrumental del lenguaje. Lo muestran en su capacidad de traer a la presencia contenidos no verificables, pero que por el hecho de cobrar presencia reclaman un modo de existir. Adorno lo dice así:

Si ninguna palabra introducida en un poema se desprende completamente de los significados que posee en el habla comunicativa, en ninguna sin embargo, ni siquiera en la novela tradicional, este significado sigue siendo sin cambios el mismo que la palabra tenía fuera. Ya el simple «fue» en una narración de algo que no fue cobra una nueva cualidad formal por el hecho de que no fue [1962b: 394].

Pues bien, en el pensamiento de Adorno cuando el escritor toma los materiales de la realidad empírica se convierte en representante del sujeto colectivo. El escritor no está sólo. Quien escribe no es un individuo que vive en un mundo único y exclusivo para él. Quien escribe es un ser histórico, inserto, aunque intente aislarse de ella, en una sociedad dada. Por eso decía más atrás que la relación del escritor con su obra puede ser pensada como un correlato de la relación entre el individuo y la totalidad. Por lo mismo insistía en que ese lugar donde el escritor halla su patria no está afuera, sino dentro de ese medio que se le ha vuelto extraño. Pero ese extrañamiento frente a la totalidad no es exclusivo de él.

En este punto, la mediación del artista se explica en que él es un portavoz del sujeto colectivo. A través de él, una experiencia de la humanidad logra manifestarse en la obra. Adorno afirma lo siguiente: “En el fondo de toda poesía lírica individual se halla una corriente colectiva subterránea” [1957: 58]. Y esta tesis la reafirma diciendo que el “sujeto poético, [...] siempre representa un sujeto mucho más general, colectivo” [1957: 59]. El producto artístico necesita de la existencia individual para alcanzar una realidad material, pero no se reduce a la inmediatez de la experiencia personal del artista.

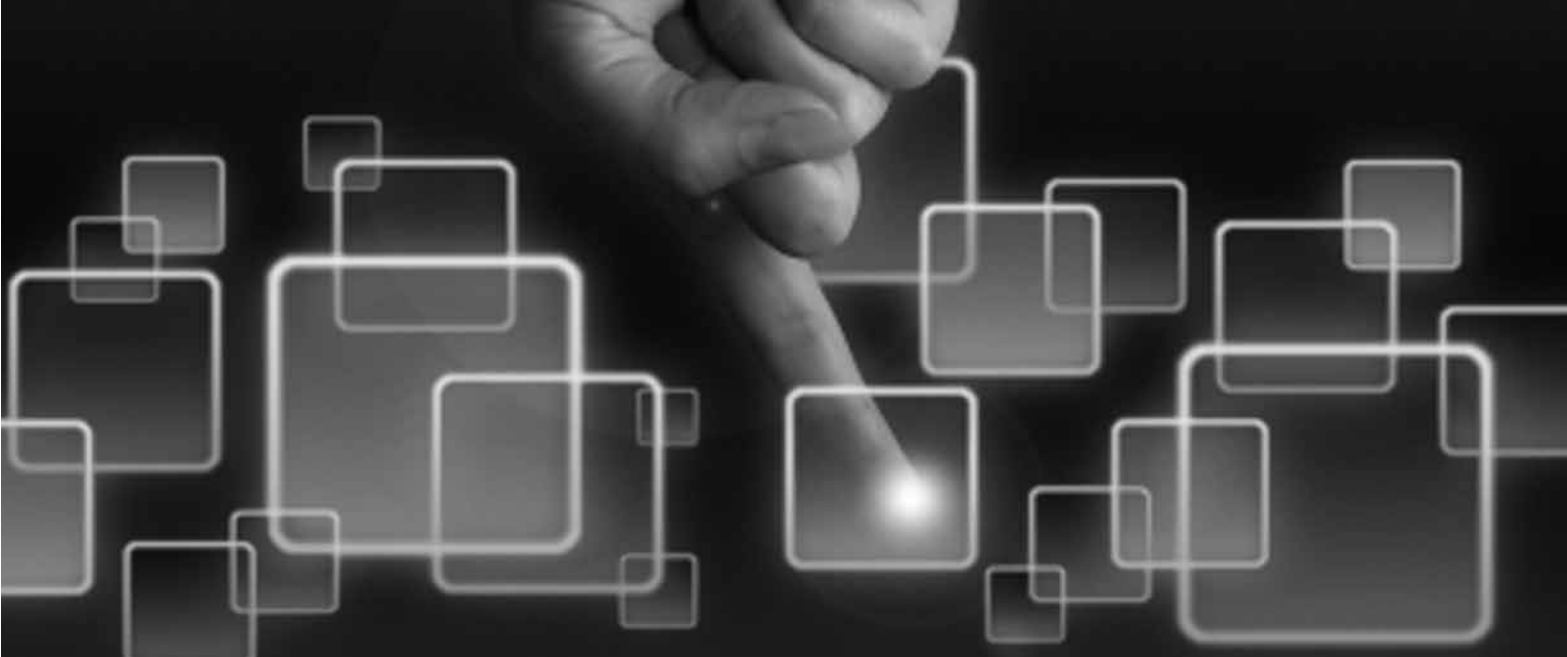
Comentando la labor de Valéry como crítico y poeta, Adorno define esta situación del artista como su trabajo como lugarteniente:

El sujeto estético de Valéry, sea él mismo, Leonardo o Degas, no es sujeto en el sentido primitivo del sujeto que se expresa. Toda la concepción de Valéry se dirige contra esta noción, contra la entronización del genio, tal como en especial en la estética alemana está tan profundamente arraigada desde Kant y Schelling. [...] El artista que porta la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que mediante su trabajo, mediante la actividad pasiva, él se convierte en lugarteniente del sujeto total social. Al someterse a la necesidad de la obra de arte, elimina de ésta todo lo que meramente podría deberse a la contingencia de su individuación [1953: 121].

Lo exclusivo del escritor no es la experiencia histórica que él tiene en una sociedad dada, sino su capacidad para escribir, para dar con la forma que el producto artístico exige. Él mantiene una relación con la totalidad que comporte con otros. Lo singular en él es su trabajo, qué hace a partir de esa experiencia. Él se convierte en lugarteniente de los demás en cuanto por su mediación puede hablar una voz colectiva, porque a través de su trabajo se materializa una manera diferente de relacionarse con las cosas y con los otros.

Lo anterior contribuye a explicar el valor de la forma estética en el pensamiento de Adorno: las formas dadas también hacen parte del material. El escritor, en cada caso, debe hallar la forma propia del producto singular, aquella que corresponda a la individualidad de éste. Una forma que no reproduzca ni repita mecánicamente las formas recibidas y convertidas en moldes. Una forma negativa con respecto a la lógica social y a los discursos que la sostienen. Una forma que brote de las necesidades del material estético, que no sea impuesta desde afuera.

Ahí, en la negatividad y la irreductibilidad del producto artístico frente a los discursos que moldean lo existente, se encuentra, a mi juicio, otro aspecto de la imagen del escritor como lugarteniente del sujeto colectivo: al trabajar para la obra, es decir, sin atender a un para qué práctico, el escritor reafirma un sustrato negativo e irreductible de la individualidad: no siempre nos plegamos a la totalidad, no todo lo externo se nos impone.



5. La literatura moderna

Podemos decir ahora que con su trabajo el escritor encarna en la sociedad un sustrato irreductible de la condición humana, algo que se rebela a ser subsumido por la totalidad. Y precisamente las obras de arte que poseen una forma alejada de los moldes corrientes y desgastados también tienden a hablar un lenguaje irreductible. Desde aquí ya se intuye una idea del tipo de producción literaria que es objeto de la mayor atención en esta estética. Se trata de productos que por el carácter de su forma hablan un lenguaje diferente del establecido. Este rasgo hace parte de lo que Adorno denomina el carácter enigmático del arte: “Mediante la forma, las obras se vuelven similares al lenguaje, parecen en cada uno de sus momentos proclamar una cosa en concreto, que se escapa” [1970: 164]. Son productos artísticos refractarios con respecto a las leyes que organizan la sociedad, a la totalidad que subsume al individuo, a las fórmulas de la industria cultural:

el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo. Al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil», el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia [1970: 298].

La contraposición del arte basada en la forma artística frente a la funcionalidad que rige la sociedad ha dado lugar a comentarios críticos que señalan la estética de Adorno de ser una versión de cuño materialista del arte por el arte, de constituir una exaltación del formalismo *per se*. Por lo expuesto aquí, resulta innegable que en el pensamiento de Adorno hay un marcado acento en la forma. No obstante, para entender este acento no se pueden ignorar los argumentos que hacen que tal concepto cobre fuerza. No es la forma por sí misma. En un punto extremo de su razonamiento, como cuando analiza al Beckett más críptico, Adorno llega a encontrar sentido en la abstracción, en la aparente falta de sentido. Adorno busca el sentido en la lógica a la cual obedece la forma del producto artístico y en la negatividad, en el extrañamiento que produce en el receptor del arte el encuentro con esa lógica desconocida.

En este orden de ideas, considero que si bien en Adorno se puede criticar su desinterés por formas «no negativas» —lo cual es más una crítica a la elección de su objeto de análisis—, opino que tales lecturas no atienden lo suficiente el vínculo que su estética describe entre la obra de arte y la sociedad, cuando él apunta que los productos artísticos poseen un contenido de verdad y que este contenido es histórico.

No se puede perder de vista que la teoría estética de Adorno está pensada en torno al arte moderno. Este hecho ayuda a entender su defensa relativa de lo nuevo. No se trata de lo nuevo por la pura novedad, sino de lo nuevo en cuanto el arte busca hablar con un lenguaje que no esté agotado y convertido en fórmula, de un arte que aún siendo un hecho social busca mantener su autonomía frente a la organización social.



Por eso, cuando Adorno se refiere a la literatura y en particular a la novela son recurrentes los nombres de Joyce, Proust, Kafka y Beckett. Como sabemos, las obras de estos escritores son dueñas de rasgos únicos. Si se quiere, cada una de estas obras representa en la tradición literaria occidental puntos de no retorno, ellas extendieron hasta un límite el concepto de literatura. Después de ellas la literatura no siguió siendo la misma. La obra de Beckett es única. ¿Qué sentido puede tener imitarlo, escribir a la manera de Beckett?

En mi opinión, la producción literaria que constituye la principal referencia de la estética de Adorno, donde observo que el filósofo encuentra que su concepción del arte se ve materializada en la literatura, es en el trabajo de Samuel Beckett. Quizás este lugar lo comparta con la obra de Kafka. Pero desde mi perspectiva Beckett tiene mayor peso y presencia en esta estética. No es gratuito que Adorno tuviera la intención de dedicarle la *Teoría estética*. El ensayo modestamente titulado “Intento de entender Fin de partida” y las numerosas referencias a Beckett me permiten asegurar lo anterior. La relación entre forma y contenido, la omisión de cualquier declaración de intencionalidad en la obra son conceptos que Adorno encuentra así en *Fin de partida*:

Pero la forma, en Sartre como en las obras de tesis concebidas de modo hasta cierto punto tradicional, para nada atrevido sino para el efecto, en Beckett asume lo expresado y lo altera. Los impulsos son llevados al nivel de los medios artísticos más avanzados, los de Joyce y Kafka. Para él el absurdo ya no es un estado de la existencia diluido hasta convertirlo en una idea y luego ilustrado. El procedimiento poético se entrega al absurdo sin intención [1961: 270].

Adorno halla en la obra de Beckett la debacle de la razón. Hay que tener muy presente el universo histórico desde el cual Adorno concibe su pensamiento filosófico, del cual hace parte su estética negativa. En Beckett la forma de sus novelas, dramas y relatos, a pesar de tantos monólogos y de las voces que parlotean en ellos, nos desconciertan y resultan más próximos al silencio que a la comunicación: “Sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre. En el horror del último estalla el del todo” [1961: 279].

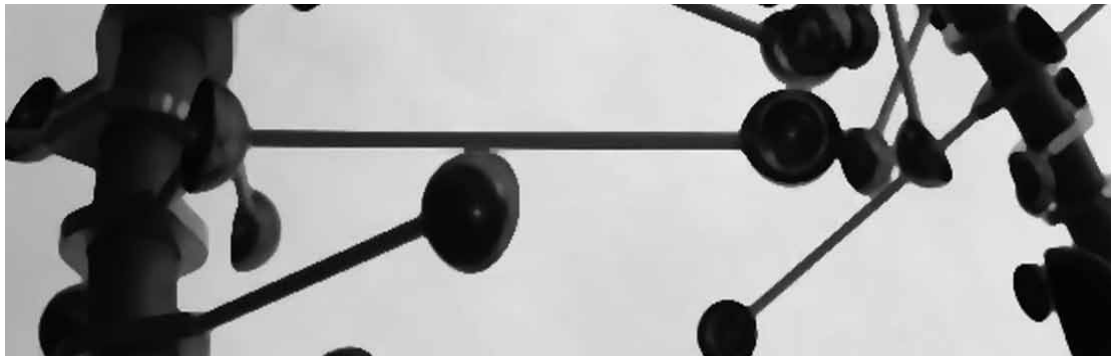
En los textos de Beckett hay algo que se rompe, que fracasa. O que hace que nosotros fracase-

mos en nuestro intento de establecer comunicación con ellos —¿y qué más cotidiano que la experiencia del fracaso de la comunicación?: “Por eso la interpretación de *Fin de partida* no puede perseguir la quimera de expresar su sentido por mediación de la filosofía. Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él” [1961: 272].

Sobre todo las últimas obras de Beckett nos resultan tan complejas porque parecen hablar más bien con los desechos del lenguaje. Su forma es la de esos desechos, no la forma heredada del teatro o de la novela tradicionales: “Las categorías dramáticas son en su totalidad tratadas como el humor. Se parodian todas. Pero no se las hace objeto de burla. Enfáticamente, parodia significa la utilización de formas en la época de su imposibilidad. Demuestra esta imposibilidad y con ello modifica las formas” [1961: 292].

Pero esos desechos también son humanos. Así lo advierte Adorno:

Estas novelas dan con capas fundamentales de la experiencia *hic et nunc* y las detienen en una dinámica paradójica. Están igualmente marcadas por la pérdida de objetividad motivada objetivamente y por su correlato, el empobrecimiento del sujeto. [...] El *surplus* de realidad es su ocaso; al matar al sujeto, se vuelve mortecina; esta transición es lo artístico en el antiarte. Beckett la impulsa hasta la manifiesta nihilización de la realidad. Cuanto más total es la sociedad, cuanto más completamente se contrae en un sistema unánime, tanto más se convierten las obras que almacenan la experiencia de ese proceso en lo otro de la sociedad [1970: 49].



6. La literatura anterior al siglo XX

Ahora bien, si a primera vista se aprecia que Adorno concede mayor atención a autores de la primera mitad del siglo XX, también es cierto que él dedica un esfuerzo crítico a la obra de escritores de siglos pasados. Con esto quiero destacar que cuando piensa la literatura Adorno no se limita a observar lo que han hecho sus contemporáneos, sino que desde sus conceptos estéticos mira cómo se han producido obras de arte en otras constelaciones históricas. Y más precisamente, qué papel ha jugado la forma artística. Así encontramos las referencias a *El Quijote*, a Goethe y a Flaubert, un estudio polémico —con Heidegger, por supuesto— sobre Hölderlin, otros más sobre Balzac y Dickens —cuyas obras, me parece, poco se parecen a la de Beckett— y algunas observaciones sobre Baudelaire. Como se nota, estos nombres hacen parte del canon centroeuropeo.

En cada una de las obras de estos escritores Adorno desvela características afines en torno a la relación dialéctica que sus obras mantienen con respecto a la totalidad. De la obra de Cervantes, por ejemplo, Adorno dice:

Don Quijote puede haber servido a una tendencia particular e irrelevante, a la tendencia de suprimir la novela de caballerías que se había arrastrado de los tiempos feudales a la época burguesa; siendo el vehículo de esta modesta tendencia, se convirtió en una obra de arte ejemplar. El antagonismo de los géneros literarios de los que Cervantes partió se le convirtió sin darse cuenta en un antagonismo de las épocas, y al final fue metafísicamente la expresión auténtica de la crisis del sentido inmanente en el mundo desencantado [1970: 326].

Y, por otra parte, establece una relación entre Hölderlin y Beckett. En el poeta del siglo XVIII Adorno advierte una tendencia que madura en el novelista y dramaturgo del XX: “El Hölderlin ideal inaugura aquel proceso que desemboca en las frases protocolarias de Beckett vacías de sentido. Eso es sin duda lo que permite hoy en día ir incomparablemente más lejos que antes en la comprensión de Hölderlin” [1961: 460]

Entre los escritores no contemporáneos suyos a quienes Adorno dedica una atención especial está Baudelaire. Antes que Adorno ya Benjamin, entre los de Frankfurt, se había ocupado del poeta francés. Pero lo interesante aquí es ver el lugar que ocupa Baudelaire en la estética negativa de Adorno: “Lo nuevo es hermano de la muerte. Lo que en Baudelaire se da aires de satanismo es la identificación con la negatividad real de la situación social, que se refleja a sí misma como negativa. El dolor por el mundo se pasa al enemigo, al mundo. Algo de esto ha quedado mezclado como fermento con toda modernidad” [1970: 36].

Adorno observa en una parte de la obra de Baudelaire los primeros rasgos de oposición que el arte moderno sostendrá frente a la organización social. En el precursor de los simbolistas Adorno localiza la primera producción artística que codifica conscientemente su autonomía en relación con una totalidad social determinada por el sistema económico:

La poesía de Baudelaire fue la primera en codificar que, en medio de la sociedad de las mercancías completamente desarrollada, el arte sólo puede ignorar impotentemente la tendencia de la sociedad. [...] Baudelaire ni combate la cosificación ni la copia; protesta contra ella en la experiencia de sus arquetipos, y el medio de esa experiencia es la forma poética. Esto lo eleva poderosamente por encima de toda la sentimentalidad tardorromántica [1970: 36].



7. La literatura como motor del pensamiento

Quiero referir, por otra parte, cómo la literatura está presente en la producción filosófica de Adorno de unas maneras diferentes a la que hasta este punto he señalado. La primera, es cómo su filosofía —ya no sólo la del arte— se relaciona con la literatura para construir algunos de sus conceptos principales. Aquí pienso, sobre todo, en el *Excursus I. Odiseo, o mito e Ilustración*, de la *Dialéctica de la Ilustración*. Como sabemos, este ensayo se atribuye a Adorno. Allí el poema homérico es interpretado en clave de actualidad conceptual e histórica para mostrar cómo la autodeterminación trae consigo el dominio sobre la naturaleza. En ese texto vemos de qué manera el pensamiento de Adorno enfrenta una producción literaria y rastrea en ella raíces del mito.

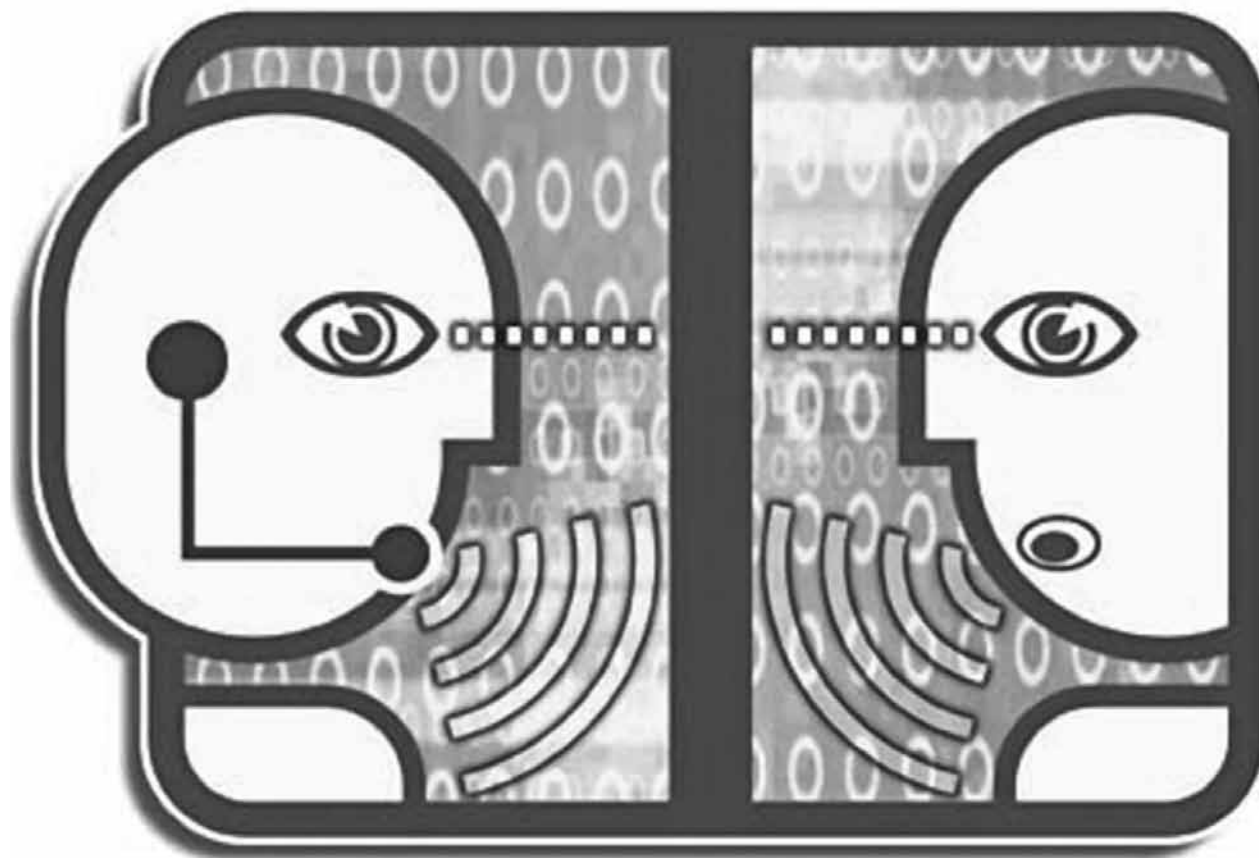
He escrito más arriba que ese ensayo se atribuye a Adorno. Con ello llamo la atención sobre la segunda manera no advertida hasta ahora en la cual la literatura encuentra un vínculo con la obra de Adorno. Como alguna vez apuntó Susan Sontag, Adorno era un gran escritor de ensayos. De hecho, todo su trabajo recogido en las *Notas sobre literatura* es una compilación de ellos. Todos, sin excepción, fueron escritos antes de la versión conocida de la *Teoría estética*. Esto autoriza a decir, como se afirmó al principio, que en los ensayos sobre literatura más los escritos sobre música Adorno elaboró lentamente su pensamiento estético. La *Teoría estética* desarrolla algunos conceptos y madura otros. Pero otros tantos, en mi criterio, ya están en los textos sobre literatura. Muchos de los conceptos citados aquí provenientes de las *Notas* están en la *Teoría estética*. Es en el ensayo, pues, donde Adorno da forma a su pensamiento.

No es gratuito que uno de los mejores textos de Adorno, apreciado por él y considerado una pieza maestra del género, es *El ensayo como forma*. Allí, como sabemos, Adorno reconoce un estatus filosófico al ensayo. Con fundamento en la libertad que admite este género Adorno confronta el sistema filosófico como modelo de pensamiento y también de escritura: “El ensayo no obedece la regla de juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva” [1954-1958: 19].

Es en el ensayo, en una forma particular del discurso, en una forma sin forma definida pero reconocible, donde el Adorno pensador y escritor se siente cómodo. Heredero de Benjamin, Adorno encuentra en este género el lugar para escribir sobre aquellos asuntos calificados por la gran tradición como menores: el ensayo se “revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; contra esa vieja injusticia hecha a lo pasajero por la cual se lo vuelve a condenar en el concepto. Se arredra ante la violencia del dogma de que lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción” [1954-1958: 19].



En la libertad de la escritura ensayística Adorno aprecia la posibilidad de que la escritura filosófica se vuelva hacia lo producido históricamente. *Mínima moralia* y *Consignas* son buenos ejemplos de ello. Contra el método del sistema, Adorno reafirma el proceder del ensayo: empezar la escritura por cualquier punto del objeto, entrar y salir de él sin agotarlo.



8. La vigencia de algunas ideas

Por último, agrego una observación y respondo una cuestión final. La observación es la siguiente: acojo el comentario de Simon Jarvis que dice: “Adorno es descrito más adecuadamente como un filósofo crítico de la literatura que como un teórico literario” [1998: 138]². Acojo esta anotación porque Adorno, antes que nada, elabora un pensamiento sobre el arte. La suya no es una teoría de la literatura. Lo que hay de particular en su obra filosófica es que su teoría del arte se construye, en gran medida, a partir de su relación crítica con la literatura. Muchas de sus categorías estéticas se despliegan desde la crítica y la interpretación de la literatura.

La cuestión final tiene que ver con la actualidad de parte del pensamiento estético de Adorno en relación con la literatura. Creo que sus ideas más fuertes sobre la autonomía, la singularidad y la irreductibilidad del arte mantienen su vigor. Se pueden ver reflejadas en obras que buscan otros caminos, que no se atienen a moldes establecidos. Como dice de Beckett, obras que siguen usando las formas en medio de su imposibilidad.

Ya decía Barthes que “la modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible” [1972: 44]. En la *Teoría estética* Adorno escribió: “Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen

que equipararse a lo extremo y tenebroso. Hoy, el arte radical es arte tenebroso, de color negro” [1970: 60]. Un paradigma de este oscurecimiento sería gran parte de la producción de Beckett. Confieso que como intenté hacerlo con *Intento de interpretación de Fin de partida*, me hubiera encantado intentar leer el ensayo proyectado por Adorno sobre *El innombrable*. No sé si hubiera conseguido descifrarlo, pero lástima que a Adorno no le alcanzó la vida para escribirlo.

Aquí, repito, veo a Beckett como un punto límite. El propio Adorno, a propósito del ideal de lo negro, escribió: “Sin embargo, el arte negro tiene rasgos que, si fueran su última palabra, sellarían la desesperación histórica; mientras todo pueda cambiar, esos rasgos también pueden ser efímeros” [1970: 61]. Aunque la barbarie continúa campante, imitar a Beckett sería convertirlo en fórmula. El mismo Adorno, quedó dicho, rechaza las fórmulas como recetas para producir arte.

Expresado de otro modo: el hermetismo no es el único camino. Esto no significa desconocer lo ya hecho, como fue ley entre las vanguardias, sino hacer de nuevo con lo ya existente. Dar espacio a la ironía, si damos crédito a Umberto Eco. El grito desesperado también puede desembocar en ahogo. Adorno dijo que potencialmente todo puede ser material estético. Y eso incluye lo que puede ser parte de toda la cultura, hasta las formas del cine y la televisión que tanto irritaron a Adorno.

En la *Dialéctica negativa* Adorno precisó el alcance de su famosa frase sobre Auschwitz y la poesía: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas” [1966: 362-363]. Los tiempos siguen estando oscuros y, como lo pensó Adorno, resulta grotesco convertir nuestra oscuridad actual en mera diversión. Por lo mismo se hace difícil aceptar que la producción literaria sea deliberadamente light. Pero también deliberada y exclusivamente hermética. El propio Adorno advirtió que a la posición del narrador contemporáneo la caracteriza una paradoja: “ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela exige narración” [1954: 42].



Creo que algunas ideas de Adorno mencionadas aquí pueden mantener vigencia para pensar algunas producciones literarias posteriores a la escritura de su estética en este sentido: cuando en su configuración las obras juegan con la tradición en la que se insertan, exponen de forma consciente su contenido y mantienen vínculos con características de la constelación histórica en la que alcanzan existencia material. Desde luego, no se trata de formular una preceptiva. Es una opción. En términos de Barthes: “Su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla” [1972: 23].

No se trata necesariamente de productos que están al límite del silencio, pero sí que son portadores de cierta densidad y que plantean ciertas exigencias a los lectores. Son productos que tienen el doble carácter de estar insertos en los mecanismos que hacen funcionar la sociedad, pero que no se someten a las tendencias generales de ella. Son productos que establecen sus propias lógicas.

Como ejemplos se podrían mencionar, en nuestra lengua, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. O en *El mal de Montano* y el *Doctor Pasavento* de Enrique Vilamatas. Son novelas que han remozado la literatura. No se han oscurecido, no buscan el ideal de lo negro. Incluso, al igual que a tantas producciones artísticas contemporáneas, las recorre cierto espíritu lúdico, como ocurre en el mismo Beckett. Ellas hablan otro lenguaje. Podríamos decir, como apunta John Barth en uno de sus famosos textos sobre la literatura del agotamiento, que han hecho suyo el lenguaje de los escritores de la primera mitad del XX pero ya no son esclavas de él. Quizás por esto estas novelas, como tantas otras de nuestros tiempos, han convertido a la literatura en su principal material.

Notas:

- 1 Este artículo tiene origen en la investigación titulada *La presencia del mal en el arte. Una mirada al pensamiento estético de G. Bataille y Th. Adorno*, defendida públicamente en el año 2003 como requisito para optar al título de Magister en Filosofía de la Universidad de Antioquia.
- 2 El original en inglés dice: “Adorno is more aptly described as a philosophical literary critic than as a literary theorist”.

Bibliografía:

Adorno Th. W.

[1951]. *Mínima moralia*. Madrid: Akal, 2004.

De *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984.

[1955a] “La crítica de la cultura y la sociedad”. pp. 221-248.

[1955b] “Apuntes sobre Kafka”. pp. 149-191.

De *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

[1953] “El artista como lugarteniente”, pp. 111-122.

[1954] “La posición del narrador en la novela contemporánea”, pp. 42-48.

[1954-1958] “En ensayo como forma”, pp. 11-34.

[1957] “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, pp. 49-67.

[1958] “Reconciliación extorsionada”, pp. 242-269.

[1961] “Intento de entender Fin de partida”, pp. 270-310.

[1962a] “Para un retrato de Thomas Mann”, pp. 323-331.

[1962b] “Compromiso”, pp. 393-413.

[1963] “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”, pp. 429-472.

[SF] “Lectura de Balzac”, pp. 136-153.

[1966]. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1989.

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

Barthes Roland [1972]. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Horkheimer M., Adorno Th. [1947]. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998.

Jarvis Simon [1998]. *Adorno. A critical introduction*. Nueva York: Routledge.