



LO LITERARIO Y LO SOCIAL.

SEGUN GOLDMANN Y ADORNO.

MIREILLE BORNET.*

Anotaciones a una conferencia dada por el profesor Sami Nair, de la Universidad de Paris VIII dentro del marco del "Seminario de Sociología de la Literatura" dictado en la Universidad de Na^{ri}ño entre el 6 y el 30 de septiembre de 1982.

El problema de la relación entre lo literario, como esfera específica, y lo social, como base de todas las manifestaciones humanas, es un problema decisivo en el campo del pensamiento dialéctico. Es también un viejo problema; en Francia, por ejemplo, desde los grandes pensadores del siglo XVIII (Diderot, Rousseau, etc.) hasta los teóricos de la antinovela (Robe-Gri^lllet Sollers, etc) este problema no ha dejado de obsesionar la reflexión teórica. No es posible analizar aquí el desarrollo genético y estructural de este tema: lo que se puede hacer es, en una primera aproximación, tratar solamente de cómo se plantea en la Sociología de la literatura de Goldmann y en la Teoría

Estética de Adorno, Por eso, analizaremos primero el planteamiento general del problema, luego las tesis de Goldmann y Adorno y, por último, formularemos algunas preguntas.

A. Planteamiento del Problema.

Desde el siglo XVIII y, sobre todo, el XIX el carácter social de la obra de arte no plantea problemas en cuanto a su principio o sea a la estrecha vinculación del arte y de la sociedad; en Francia, dos corrientes lo estipulan con mucha fuerza: la corriente positivista, especialmente con H. Taine, y la de la sociología dialéctica del Arte con LUCIEN GOLDMANN, HENRI LEFEBVRE, y, en un nivel muy distinto, PIERRE FRANCASTEL. Pero con esas dos corrientes queda el problema más difícil de toda la sociología del arte: cómo se constituye la relación arte-sociedad?

Sin reducirla a ultranza, se puede decir que la principal tesis de la corriente positivista se resume en la proposición siguiente: la obra de arte se explica por la biografía del autor y por el medio social en donde vivió. Esta proposición es importante pero imprecisa. Importante, pues rompe con el análisis impresionista, y que, en el mejor de los casos, aporta un mayor conocimiento sobre el que analiza, que sobre lo que es analizado. Imprecisa, porque el concepto de biografía, así como el de medio social, no son sencillos: hay que construirlos. Y, por supuesto, esta construcción plantea varios problemas epistemológicos y metodológicos. Qué entendemos por ejemplo por medio social? familia, grupo social, clase, nación raza?; del mismo modo, la reducción de la obra al individuo creador, al sujeto particular, tam

bién, plantea problemas nunca resueltos: por ejemplo, no se puede resolver el problema de la significación efectiva de la obra y el de la vida personal del autor cuando hay una contradicción decisiva entre esos dos niveles. En la literatura Francesa, es casi imposible explicar la significación objetiva de la Come-dia Humana, que es típicamente burguesa y antiaristocrática, y la ideología personal de BALZAC, quien era monárquico y radicalmente antiburgués.

En el nivel teórico, esta concepción está fundada sobre la teoría gestada en el siglo XVIII, que explica al hombre por el medio social y la experiencia personal, y nunca lo contrario. - Desde Helvetius y la Métrie hasta los socialistas utópicos y H. Taine, así como sus seguidores del siglo XX, se desarrolla esta problemática; del mismo modo es imposible sostener que una gran parte de la tradición marxista, con Plejanov y algunos análisis de Lenin (especialmente sobre Tolstoi y el rehuso de Dostoievsky), se ubica en la misma tendencia. Se sabe que el mayor crítico de esta tesis es Marx, en las Tesis sobre Feurbach, sobre todo en las tesis una y tres. Marx muestra aquí como el sujeto es siempre activo, cómo la relación sujeto-objeto es dialéctica, es decir de mutua determinación. En el campo de la creación artística, esta crítica significa que no existe una determinación mecánica del creador por el medio ambiente ni, por otra parte, de este último por el creador. Hay una doble mediación sujeto-objeto y objeto-sujeto, que debe analizarse cada vez de modo específico. Se puede observar un ejemplo muy adecuado de esta exigencia de metodológica en el trabajo de Lucien Goldmann sobre Pascal y Racine, con relación a los problemas sociales y culturales del siglo XVIII en Francia.

Sin embargo, en el siglo XVIII hay también otra tradición inaugurada por Diderot (especialmente en dos de sus obras de crítica más interesantes): La carta sobre los ciegos (Lettres sur les aveugles) y el artículo sobre lo Bello (Le Beau), fundada sobre una concepción dialéctica de la obra de arte dialéctica del sujeto-objeto) y sugiriendo en amplia parte la concepción Kantiana tal como está desarrollada en el capítulo sobre la dialéctica del juicio estético - en la Crítica del Juicio (La Critique de la Façon de Juger) el juicio estético como relación entre sujeto y objeto.

En consecuencia la concepción filosófica que ve en Kant a un pensador "mecanicista", concepción intronizada por F. Engels y recogida de un modo acrítico por el marxismo ruso (sobre todo por Lenin). Nos parece que toda la teoría Kantiana del juicio a priori analítico y sintético depende de la dialéctica del sujeto y del objeto - tendríamos entonces que referirnos a la Crítica de la razón pura, y sobre todo a los trabajos del filósofo italiano Lucio Colletti, especialmente Política y Filosofía, (Paris, ed, Galilée).

Sin embargo esta tradición no tuvo influencia en Francia; el desarrollo del Realismo, del Romanticismo, del Positivismo y del Arte que es uno de sus aspectos en el siglo XIX le cerró el camino. Es, entonces, por medio de las grandes teorías estéticas elaboradas en Alemania, Kant, Hegel (La Estética) Scheller (Cartas sobre la Educación Estética), Dilthey (El mundo del Espíritu) por fin en el joven Lukács (Teoría de la Novela. Sociología del Drama Moderno. El Alma y las Formas. La Filosofía del Arte, etc.), como la tradición dialéctica penetró en Francia en el siglo XX, sobre todo con Goldmann y Lefebvre. Aquí también, sin tratar de resumir a ultranza, se puede sintetizar esta tradición por medio de su formación más radical en el joven Lukács: la obra de arte no es ni forma en

si, ni transposición mecánica de la realidad en el arte sino una encarnación social formal específica de esta realidad, o sea la obra de arte es una relación social específica, autónoma y al tiempo heterónoma frente a la totalidad social. Autónoma, porque se libera de la realidad empírica por el nacimiento de la forma artística; heterónoma por todo lo que esta liberación transfigura de sí misma de la realidad empírica. Por ello, es que la obra de arte, sobre todo la que es gratuita, inútil, es un modo de conocimiento de la realidad social determinada. Eso significa, por lo menos, que la obra de arte es social por el mero hecho de existir, de estar aquí. Es el estar presente, "entre la; (Dasein)" quien la especifica como producto de relaciones sociales, como Forma. Y es patente este "estar presente" en ser primero forma, o más precisamente, contenido social sedimentado en forma estética. Así Lucien Goldmann habla de obra de arte como hecho social, Adorno, como artefacto.

Quedan aún por resolver dos problemas fundamentales, los cuales Marx - Weber ya había subrayado al comentar la estética alemana: por qué - existe la obra de arte? Por qué y cómo sobre nosotros? se sabe que Marx había planteado claramente el segundo problema en la Introducción a la Crítica de la Economía Política de 1856. "La dificultad, escribía, no es entender que el arte griego y la epopeya están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad se halla en que nos proporcionen aún un goce estético y que tengan todavía para nosotros, en ciertos aspectos, el valor de normas y modelos inaccesibles". Se ve, pues, que lo que preocupa a Marx es menos el carácter social de la obra de arte que su eficacia específica, y la permanencia de esta eficacia en medio de las diversas mutaciones histórico-sociales. Antes de tratar de contestar esta pregunta, hay que anotar primero dos puntos importantes: por un lado, está claro que el problema planteado por Marx

se encuentra en el centro de la estética Kantiana del juicio del gusto; por otra parte, parece que para Marx, el carácter determinado del arte consiste, primero, en un perdurabilidad; en su existencia transhistórica. En este sentido, la obra de arte auténtica sería quizá la que ofreciese un carácter de resistencia frente a las mutaciones de la realidad empírica; alcanzaría así lo más humano en el sujeto por medio de la dolorosa experiencia de la historia, de su ruido y su furor. Mientras la relación social sea inhumana, mientras la falta sea sancionada y mientras existan las condiciones productivas de la falta, la tragedia Antígona afectará al sujeto. Lo que cambia, no es entonces, el carácter de eficacia del arte, sino más bien el contenido de esta eficacia. Por cierto, se puede demostrar que la influencia ejercida por Antígona sobre los griegos de la Antigüedad no es la misma que la que tiene sobre nosotros hoy, pero esto, en realidad depende menos de un juicio de validez que de un juicio de historicidad. El arte auténtico podría ser concebido entonces, en esta perspectiva, como lo que trasciende el tiempo si fuera posible que algo venza al tiempo.

De todas formas, en los criterios de eficacia escogidos por Marx (valor de norma, inaccesibilidad, goce, y permanencia) se encuentran los elementos principales y constitutivos de cualquier teoría de la estética. Desde entonces, la respuesta sencilla y fundadora de la estética como disciplina del saber puede postularse así: el arte es precisamente lo que es normativo, inaccesible, permanente y que procura el goce estético. Normativo, esto es que obedezca, a ciertas reglas inmanentes, internas al sistema de representación del sujeto y es por ello, al contrario que las grandes mutaciones en el arte corresponden a menudo a las transformaciones profundas del sistema socio-cultural de la re-

presentación (para convencerse, basta con referirse por ejemplo a la correspondencia entre el arte del Renacimiento en los siglos XVI y XVII y la formación representativa de la individualidad en relación con el arte religioso de la Edad Media o aún a la relación significativa entre el arte moderno, especialmente - Picasso y el arte abstracto y la crisis moderna de la representación, particularmente visible en las ciencias físicas después de Einstein). Inaccesible, o sea lo que no se puede rehacer, y que está entonces fundado sobre su carácter de unicidad; éste nos devuelve, verdaderamente, mucho más al momento de la estructura formal de la obra de arte que a su momento semántico u inmediatamente significativo para el sujeto. - Permanentemente, es decir lo que, en la obra de arte, constituye su momento de universalidad concreta, o aún su momento de humanidad; lo que por fin, suministra el goce estético, lo que recurre en la representación, no del todo a la racionalidad, al concepto, a la operación analítica y discursiva del juicio, sino también, y sobre todo, a la estructura de la percepción y, por consiguiente, a la sensibilidad. Se reconocerá, en la constitución de esos caracteres de principio de la obra de arte fundadores de la estética como disciplina, lo que acerca Marx a Kant, lo que une los postulados materialistas del juicio estético con la crítica Kantiana del juicio idealista.

En cuanto al planteamiento del primer problema, (¿por qué existe la obra de arte?) no surge particularmente de la disciplina estética como tal o más bien, supone un desplazamiento de la estética como saber acerca de las formas hacia una estética como teoría de las condiciones de producción y de significación de la obra de arte. Aquí, la teoría estética puede integrar varias disciplinas: la física de los colores, la lin-

güística, la poética, el psicoanálisis la sociología, para mencionar solo las más conocidas y sin, por supuesto, hablar de las "teorías" elaboradas por los mismos creadores en su oficio. Aquí, se tratará este problema a través de la sociología dialéctica de la creación, tal como fue postulado por Lucien Goldmann, y a la vez por la teoría crítica de la estética negativa de Adorno.

B. La Tesis de Goldmann.

En la perspectiva de una sociología dialéctica de las formas literarias, Goldmann analiza la obra a la vez en función de sus condiciones sociales e intelectuales de producción y de su significación objetiva. Su tesis principal puede resumirse como sigue: El arte, y en particular la obra literaria, es primero una respuesta significativa a un conjunto de problemas a los cuales se enfrenta un grupo social, en un momento histórico determinado por la mediación del autor. O aún; el autor transfigura en su obra, por medio de la transposición ficticia, los problemas de un grupo social peculiar (no necesariamente aquel al cual pertenece) y las tentativas por las cuales este grupo trata de resolverlos en el plan cultural.

Esta tesis, como se ve, es de una radicalidad teórica extremada. Toda la obra de Goldmann desde su principal libro acerca de Kant hasta sus últimos análisis sobre la literatura moderna, pasando por su obra maestra, "Le Dieu caché", El Hombre y lo absoluto, gira alrededor de esta existencia. Y para entender su importancia, hay que restituir al menos su estructura teórica profunda. Para Goldmann, el hecho de que la obra represente una respuesta significativa no quiere decir

en absoluto que, en el caso de las grandes literarias, haya correspondencia entre el contenido explícito de la obra y la consciencia colectiva empírica del grupo social. Ya que establecer esta correspondencia, equivale a caer en la clásica sociología empírica del contenido, en contra de la cual el autor del Hombre y lo absoluto ha luchado sin tregua. Según él, tres motivos por lo menos hacen que esta correspondencia sea imposible: primero, -y, en esto, Goldmann es hegeliano- la separación entre el contenido explícito o implícito de una obra y la forma específica que reviste es prácticamente irrealizable en la medida en que la forma es siempre un contenido (por cuanto es un sistema definido de medios de expresión) y el contenido es forma en el plan artístico (por cuanto es un material construido y reconstruido por el autor). Por ejemplo, es imposible separar la forma del pensamiento de Pascal, o sea el sistema de expresión en fragmentos, del contenido del pensamiento trágico del mismo Pascal, que sólo se puede realizar de un modo fragmentario. Como segundo punto, la correspondencia inmediata entre el contenido de la obra y la consciencia colectiva del grupo destruye lo que es más específicamente artístico en el proceso de creación: o sea la ficción, lo imaginario. En el mejor de los casos una obra construida con base en esta correspondencia puede ser un documento, histórico-literario, pero pocas veces una creación artística de algún valor, puesto que lo que caracteriza justamente al documento, es lo que atestigua para su tiempo, y no necesariamente a través del tiempo. Para Goldmann, igual que para Lukács, el fracaso histórico del naturalismo en literatura proviene de ello. La diferencia radical entre el naturalismo descriptivo de Zola y el realismo crítico de Balzac, reside en lo que Zola describió, con inmenso talento por cierto como prototipos sociales pasajeros mien

tras que Balzac, él, si estilizó comportamientos sociales inherentes a la sociedad burguesa moderna; no tiene entonces nada sorprendente que Balzac sea mucho más actual que Zola; La Comedia Humana no es un documento, es más bien, igual que el Capital de Marx, un momento de cococimiento de la sociedad contemporánea. El momento ficticio, que también podemos calificar de poético, es entonces un elemento determinante en el proceso de creación artística y algunos autores contemporáneos, como Gabriel García Marquez, tienen razón cuando sostienen que, en oposición al naturalismo, "Las buenas novelas deben ser una transposición poética de la realidad" (Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza). Y, como tercer punto, esta correspondencia entre contenido significativo de la obra y consciencia de grupo no se encuentra generalmente sino en las formas de gradadas de la creación artística, y, a menudo, en los autores medianos y de segundo orden. Esta constatación, ya subrayada por Marx respecto a los Misterios de París de Eugène Sue, es particularmente evidente si uno se refiere, por ejemplo, a la literatura popular llamada de "distracción" o hasta a ciertas formas de folklore (referirse a los análisis de Antonio Gramsci).

Para Goldmann, la relación entre obra de arte y consciencia colectiva de grupo opera en realidad por medio de las estructuras mentales implícitas en la obra y de la consciencia posible (Zugerchentnetes Bewusstsein) del grupo social. Intentaré explicar estos dos conceptos en detalle cuando trate en particular de la sociología de la literatura goldmaniana; de momento, importa anotar que esos dos conceptos provienen de Jean Piaget (Estructura Mental) y de Georges Lukács (Consciencia Posible), Goldmann fue, el único gran teórico de la estética, que intentó integrarlos en el análisis. Por estructuras mentales, Goldmann entiende formas del pensamiento

colectivo, pasadas al universo imaginario, ni conscientes, ni inconscientes en el sentido freudiano, sino "procesos no conscientes del mismo tipo, por algunos aspectos, que los que rigen el funcionamiento de las estructuras musculares o nerviosas y determinan el carácter peculiar de nuestros movimientos y gestos, sin estar por ello conscientes o inhibidos.

Se puede hablar entonces, aquí de un momento instintual, en el proceso de elaboración de la obra de arte, por el cual el autor restituye, inconscientemente en general, las tendencias mentales inherentes a un grupo social (el cual además, tampoco es consciente de ellos). Volveré más tarde sobre este problema. Por conciencia posible, Goldmann supone, siguiendo a Marx Weber y sobre todo a Lukács de "Historia de conciencia de Clase" (1919-1923) una forma de conciencia no empírica, o sea no lo que el grupo social piensa conscientemente de sí mismo, puesto que esta conciencia inmediata está a menudo alineada y hasta cosificada, pero lo que en función de su posición en las relaciones de producción, puede adquirir como máximo de conciencia acerca de su situación histórica o social. La conciencia posible es, entonces, una forma latente, tendencial y limitada, de la conciencia de grupo; no aparece en la superficie de la existencia empírica del grupo; más bien le es consubstancial, y hasta "cognatural" en el viejo sentido del término filosófico.

Por otra parte, las estructuras mentales no son individuales, o sea que no son una elaboración personal del autor, sino sociales en el sentido en que, por ejemplo, las nociones de espacio y de temporalidad están estructuradas por la relación social. Goldmann repetía a menudo a sus estudiantes que el universo elaborado por Balzac en la Comedia Humana, o por Goethe en su Fausto, no podía ser el producto de una creac-

ción personal de esos autores, sino más bien un sistema mental implicado en la posición de grupos sociales determinados.

De la misma manera, se puede considerar que la obra de arte auténtica es la que sabe, por medio de lo imaginario, crear esas estructuras mentales con el máximo de coherencia (el dilema de Don Quijote), rigor, riqueza y multiplicidad (explicaré esos conceptos más adelante). Así, y solo así, esas estructuras mentales - pueden aparecer como la encarnación coherente de la conciencia posible del grupo social.

Por fin, la relación entre estructuras mentales y conciencia posible de grupo social es siempre, según Goldmann, significativa en la obra de arte. Esto quiere decir que traduce un medio, una posibilidad de solución de los problemas con los cuales el grupo se enfrenta por mediación del autor. Por ejemplo el absurdo, en la literatura existencialista, se puede concebir como una actitud extrema a la cual están avocados en la realidad social, ciertos grupos sociales desprovistos, por la posición que ocupan en la relación de producción, de perspectiva histórica.

Hay, en una palabra, para Goldmann, homología entre las formas estéticas y los caracteres generales de las formas de conciencia posible de grupos sociales. En El Hombre y lo Absoluto Goldmann llevó hasta el extremo esta concepción estableciendo con mucho acierto una relación significativa entre el pensamiento trágico en Pascal y Racine, y la conciencia posible de la "nobleza de magistratura" en el siglo XVII. Va por descontado que, detrás de esta concepción global de la sociología dialéctica de las formas literarias, hay toda una teoría y una metodología que veremos luego.

La Tesis de Adorno.

Si Goldmann se interesa particularmente por la significación objetiva de la obra de arte, y si toda su problemática consiste en integrarla, para explicarla, en este conjunto social, Adorno, por su parte, se sitúa en una perspectiva a la vez más tradicional y más revolucionaria.

Más tradicional en la medida en que intenta construir una Estética que quiere ser una teoría explicativa del hecho artístico, o sea, en el fondo, un discurso acerca del arte. Adorno, en este sentido, está más cerca de Kant y de Hegel, y de la tradición "filosofante" sobre el Arte. Más revolucionaria también, ya que Adorno, al contrario de Goldmann quién busca siempre mantener una distancia crítica y objetiva bastante estricta con el Arte como hecho social, plantea desde el principio una teoría del Arte, o sea una filosofía de lo que tiene que ser el arte. El arte como debe ser, en el sentido casi kantiano de Sollen, es quizá el resultado central de todo el proceso adorniano y esta perspectiva supone a la vez un análisis de las formas de arte existentes y una concepción del desarrollo social extra - estético.

No se puede entender la teoría estética de Adorno si no se explica esta concepción extra - estética. Por supuesto, la teoría estética de Adorno se sitúa en el centro de las grandes tesis de la Escuela de Francfort con Horkheimer y Marcuse, también bajo la influencia determinante de W. Benjamín, Adorno, postuló sobre todo, en "Dialektick der Aufklarung" (Dialéctica de la Razón). Dialéctica negativa, y también "The Authoritarian Personality" una teoría general del desarro

llo histórico social extraordinariamente difícil de expresar. De modo general, es posible sostener que esta teoría se sitúa en la huella de Marx y Freud al tiempo, y que se opone radicalmente tanto a las teorías liberales (como la de Popper) como al marxismo vulgar nacido de la dominación estalinista sobre el movimiento obrero. Desde los años treinta, Adorno luchaba con la misma vehemencia en contra de los "dos" totalitarismos, el de la sociedad moderna occidental y el de la dominación total del estado sobre la sociedad. Pero la crítica adorniana se dedicó sobre todo a desenmascarar la realidad desnuda de esta sociedad occidental, por medio de la crítica radical del modelo industrial contemporáneo tal como funciona en Estados Unidos.

Para Adorno detrás del liberalismo ideológico y económico, detrás de la "democracia, detrás del ideal burgués de la " cultura para todos", hay un profundo totalitarismo que, al mismo tiempo, mutila al individuo, le impide tomar conciencia de su situación de dominado y reproduce, entonces, la dominación total (Adorno radicaliza al extremo esta problemática) por medio de la perspectiva abierta por el análisis del papel de la mercancía en el modo de producción contemporánea, tal como está postulado por Marx en El Capital, y siguiendo los desarrollos decisivos que G. Lukács trajo a este análisis en su teoría de la Reificación (cosificación). Para Marx, la dominación general de la mercancía caracterizaba el modo de producción burgués y engendraba un fetichismo social en el cual las relaciones interhumanas y sociales, desaparecían para dejar aparecer únicamente relaciones entre cosas. Los seres humanos, en el proceso de producción, están reducidos al estado de cosa, cosa determinada por el "quantum" de fuerza de trabajo que po-

see, o sea por su valor de mercancía. De esto, proviene a la vez la alienación social global y la dominación del principio de identidad, el cual es la única forma de medir en la sociedad contemporánea. Lukács retomó esta tesis, e hizo de ella el fundamento de su análisis de todas las formas sociales e ideológicas contemporáneas.

Para él, la cosificación penetra en todos los espacios de la vida, impregna profundamente - las formas de conciencia, de pensamiento y hasta de acción (referirse al análisis sobre el periodismo en Historia y Concepción de Clase). Una sola clase, el proletariado, por su posición en las relaciones de producción, puede escapar de esta cosificación por medio de la lucha que tiene que llevar en contra de las relaciones de producción que lo oprimen. Por ello, el proletariado constituye, en esta sociedad total, identitaria, la diferencia específica, el principio de no identidad que puede, por medio de cierto número de mediaciones (entre ellas la deconciencia de clase y de organización autónoma en partido político), subvertir radicalmente el orden dominante fundado sobre la explotación. Dijo, hace unos momentos, que Adorno iba a radicalizar a Marx y a Lukács. Efectivamente, Adorno postula, sobre todo en "Dialektik der Aufklärung", que la dominación de la mercancía es consubstancial al principio de razón, tal como fue constituido por la filosofía occidental en el siglo XVII y sobre todo en el siglo XVIII. Este principio apuntaba particularmente, al suministrar un modelo de medida social, a sujetar todas las formas sociales e ideológicas a la identidad. La diferencia (social, cultural e ideológica) está arrollada, ahogada; en todas partes tenía que reinar lo mismo, lo idéntico (de eso saca Adorno, además, toda su teoría de la personalidad autoritaria, ya que el reino de

lo idéntico engendra la intolerancia). Adorno radicaliza también la noción de cosificación de Lukács. Para el autor de Historia y Conciencia de Clase, hay todavía una salida en la sociedad contemporánea, merced a la existencia del proletariado. Más, para Adorno, esta misma salida desapareció. El proletariado también esta sujeto al reino de la cosificación, y las transformaciones que sufrió el modo de producción, especialmente el advenimiento de un sistema organizado de amplio consumo, hacen que todos los focos posibles de oposición social hayan desaparecido. No hay más clases revolucionarias, ya no hay esperanza (de esto el pesimismo adorniano, sobre todo en Mínima Moralia). La cosificación está reinando ahora en todo (anotemos aquí que H. Marcuse no hizo más que retomar y vulgarizar esta tesis en "One dimensional Man"). El principio de identidad y la cosificación generalizada son entonces las principales características de la sociedad moderna. Esto tiene consecuencias determinantes en todas las esferas de la vida social, y, por consiguiente, también en el campo de la cultura y la creación. Así es como la cultura tradicional, artesanal, fue reemplazada por la producción industrial de los bienes culturales; el saber también se volvió mercancía, y el aparato industrial produce a un nivel masivo mercancías culturales. Pero esas mercancías culturales, están todas sujetas al principio de identidad, o sea que todas tratan de reproducir la dominación: en una palabra, ya no hay alejamiento crítico de la cultura frente a la sociedad. Esta situación generó (Benjamín lo había visto claramente) el principio de reproductibilidad técnica de los bienes de cultura, y, siempre para Benjamín, la desaparición corolaria de la obra de arte llamada auratique, o sea auténtica; Adorno vuelve a tomar esta tesis y ve en ella la confirmación de la domina-

ción del principio de identidad. El arte hoy, escribe, se define de hecho más por su "Entkunstung" (pérdida del carácter estético) que por su misma originalidad. Si el arte, tomado como "Entkunstung" manifiesta su sumisión al principio de dominación, se sujeta a la identidad, se convierte, él también, en una forma que exalta la realidad existente y que, por consiguiente, la reproduce. Por lo que se integra, acepta su papel de mercancía, el arte "Entkunstung" refuerza el desespero generalizado. La obra de arte auténtica, la que puede prevalecerse de cierta Aura, será precisamente la obra que rompe con el principio de reproducción, que quiebra el mecanismo de la repetición la que postula, por su sola negación de lo existente, la esperanza en un mundo desesperado, la libertad hacia lo existente, hay que comprender, escribe Adorno, que esta "total libertad en el arte, que sigue siendo libertad en un dominio particular, contradice el estado permanente de no libertad del todo". Expresándonos de otra manera, en cuanto la creación resista a las normas y modelos dominantes, se vuelve por sí misma promesa de felicidad y restitución de la diferencia. Hay, en la realidad empírica, campos múltiples y no-conceptualizables. Está el sufrimiento, por ejemplo. Ningún concepto, ninguna teoría pueden explicar el sufrimiento. Más este no-conceptualizable puede refugiarse y expresarse en el arte. Esto es valioso para el Guernica de Picasso y la obra de Beckett. Son obras de arte que, según Adorno, desgarran el velo de lo existente, de la dominación, entonces. Esto no significa que representen la desgracia, que la estén "fotografiando"; más bien, tienen que ser ellas mismas la desgracia hecha arte. Por ello, En Attendant Godot (Esperando a Godot) no representa nada, sino el devenir de esta nada, ya que la nada que se expande en la obra no es sino la nada profunda de la vida de cada cual. También, si el

arte moderno niega la representación clásica, si prefiere la abstracción a la concreción, es agrega Adorno, porque encarna lo real de este hecho verdaderamente moderno, que "las mismas relaciones humanas se volvieron abstractas". En cuanto más crezca aquel proceso de desencanto del mundo, tiene que ser aún más expresado por el arte. Lo "feo" no es necesariamente lo que no es "hermoso". Sino también y quizá sobre todo, lo que se escapa por las redes de la contemplación serena, que sólo es un falso descanso en un mundo de violencia. Por ello, Adorno está siempre reflexionando sobre lo que llama la "disonancia", o sea la emergencia de lo no idéntico en el mundo de la identidad. Y esta disonancia halla morada en todas las partes posibles: en Beckett, en Kafka, en Joyce, en la música de Schönberg. Sólo es verdad dice Adorno, lo que no se adapta a este mundo, o aún, " la identidad estética tiene que defender lo no idéntico, oprimido en la realidad por el apremio "de lo no idéntico". Si hay en el arte, cualquier idea de verdad (Idee von Wahrheit) no es sino crítica y entonces, crítica hacia si misma. El arte nunca está terminado, siempre está en tensión con el todo y consigo mismo. El sujeto productor de la obra de arte no es ni el grupo ni el individuo; es más bien, en la sociedad desocializada y atomizada, lo universal que surge a veces en medio de la vida desencantada de los individuos mutilados. En este sentido, para Adorno, el sujeto social es siempre lo universal eso mismo que llamamos un nosotros de no-denominación frente a unos yo quebrados. Todas las tensiones y problemas inherentes a la obra de arte son los testimonios de la dislocación generalizada. El arte no es el alma hermosa de la unidad; es, más bien, una relación social en el arte que expresa los conflictos y potenciales del devenir, por eso, es capa el mundo de la administración total; uno de los recursos de los cuales dispone hacia este es precisamen e tomar por su misma forma, una

posición antagónica hacia el todo. El arte se convierte en refugio de la libertad, de la no identidad, de la diferencia.

Este tema reúne, en el campo de la estética, la crítica que Adorno ya había postulado en contra de Hegel en el campo filosófico, crítica del principio de identidad y de la síntesis dialéctica (referirse a Dialéctica negativa). La no identidad significa sociabilidad y el arte tiene que ser asocial; las contradicciones sociales siempre portadoras de una sociabilidad futura, y, por consiguiente, asociales por su movimiento inmanente de negación, se convierten así en formas estéticas. La actitud normal media tiza el elemento social. No es el arte en la sociedad; es la relación social conflictiva en el arte. Testimonio de ello, nos puede proporcionar el antagonismo de las formas existentes. En el Quijote, por ejemplo, Cervantes hizo más por la destrucción de las ilusiones frente a la realidad despiadada, que todos los exámenes de consciencia en siglos enteros. El autor del Quijote destruye la novela de caballería extraída de la Edad Feudal y transpuesta en la Edad Moderna; tal en su carácter significativo. Aquello se hizo por medio del dominio estético, porque Cervantes partió de un problema estético, el del antagonismo de las formas literarias convertido por su pluma en antagonismo de las edades históricas, o sea en la expresión metafísica de la crisis del sentido inherente al mundo moderno del desencanto.

La problemática de Adorno nos devuelve más, entonces, a una estética negativa que a una teoría explicativa de la comprensión artística. Si, para Goldmann, el arte es social, ya que encarna las aspiraciones de un grupo determinado, para Adorno, la sociabilidad del arte reside en su asociabilidad y en su disonancia. Si, para Goldmann, el

sujeto social es siempre especificable, para Adorno, es, por definición, lo universal que logra escapar a la peculiaridad de las vidas dominadas. Para Goldmann, la obra de arte es respuesta y solución imaginaria; para Adorno es grito.

No hay contradicción entre el autor del Hombre y lo Absoluto y el de la Teoría Estética; se complementan, más bien. Sus discursos divergen, pero sus caminos se encuentran.

Porque tanto el uno como el otro ven en el arte, no aquel juego o aquella búsqueda de placer que satisface a los espíritus ya satisfechos, sino el fragmento vivo de una lucha y de unas tendencias sociales, quienes sólo pueden crecer.