

Arte, rememoración y naturaleza en el pensamiento estético de Adorno

Facundo Nahuel Martín*

Introducción

La importancia del pensamiento de T. W. Adorno para la vinculación entre arte y memoria resulta manifiesta. El propio concepto del arte de Adorno encierra un trabajo de rememoración: el arte es cifra de la naturaleza violentada en la historia humana. Si en *Dialéctica del Iluminismo* Adorno y Horkheimer sostienen que el progreso de la cultura equivale al incremento en el dominio violento del sujeto sobre la naturaleza; en *Teoría Estética* Adorno conceptualiza al arte como un trabajo de rememoración de la naturaleza perdida. El arte, producto cabal del artificio humano, intenta sin embargo “convertir en lenguaje” el reclamo del ser natural violentado. Todo arte evoca a la naturaleza perdida en la historia tortuosa de la cultura. Por eso el arte encierra, también, una promesa de reconciliación, que apunta más allá de la historia de la dominación.

Sin embargo, no resulta sencillo articular, bajo las categorías adornianas, las formas de arte ligadas a la elaboración de la memoria colectiva. Esto se debe a que, para Adorno, el arte no “simboliza” ni “imita” la realidad exterior, lo que lo aleja de toda función comprometida o didáctica. El arte es capaz de operar una mimesis de la naturaleza olvidada en el sujeto, pero sólo al precio de renunciar a todo poder mundano, reconcentrándose en su propia inmanencia estética, que encierra su carácter paradójicamente social y asocial. La labor potencialmente redentora del arte parece entonces apuntar a la naturaleza violentada en el iluminismo, pero abandonando las referencias históricas y la eficacia política. Más aún, la labor rememoradora del arte no evoca a sucesos históricos determinados, sino la pérdida originaria de la naturaleza que habilita el “pasaje” a la cultura. En ese marco, la estética adorniana se revela poco eficaz para pensar la memoria reciente, corriendo incluso el riesgo de identificar los fenómenos traumáticos de la historia colectiva con aspectos transhistóricos de la condición humana en general, sumiendo a la Teoría Crítica en una parálisis melancólica.

En este trabajo intentaré vincular los presupuestos histórico-filosóficos de la estética adorniana con algunas consideraciones más recientes (basadas en el psicoanálisis) en torno a la elaboración de la memoria traumática colectiva. Siguiendo a LaCapra y de Santos, me centraré en la necesidad de diferenciar entre *ausencia* (originaria) y *pérdida* (históricamente determinada) para poner coto a la repetición ritual o vicaria de los sucesos traumáticos y habilitar un trabajo de la memoria que incremente la capacidad de los sujetos para actuar. Las

* FFyL (UBA) - CONICET.

dificultades de la estética adorniano surgen precisamente de la confluencia entre ausencia y pérdida, y la consecuente identificación de todo suceso traumático acaecido en una presunta violencia originaria (y por lo tanto insuperable) de la naturaleza humana, cifrada en el concepto de iluminismo como paso de la naturaleza a la cultura.

Finalmente, indicaré someramente las vías por las que la estética adorniana podría ser recuperada, en el marco de una potencial reelaboración de la Teoría Crítica que no se paralice por la conversión de los sucesos traumáticos históricamente determinados en una condición inmutable de la naturaleza humana. El concepto dual del arte propuesto por Adorno, social y autónomo a la vez, puede ser la clave para la reelaboración estética del recuerdo más allá de la identificación de la violencia de sucesos históricos concretos (como la Shoah o el terrorismo de Estado) con ausencias originarias como la “salida de la naturaleza” o la constitución del hombre en sujeto.

I El arte como anamnesis de la naturaleza

Una primera dimensión de la relación entre arte y memoria radica en la anamnesis de la naturaleza. “La obra de arte es completamente *thesei*, algo humano y representa lo que es *physei*, lo que no es meramente para el sujeto” (Adorno, 2004: 92). El arte, para Adorno, guarda una relación íntima con la memoria: se constituye en la imitación de la belleza natural. Como ha señalado J. M. Bernstein, “el estremecimiento [provocado en el arte] es la experiencia memorial de la trascendencia de la naturaleza” (Bernstein, 1992: 220, traducción propia). En la construcción de la belleza artística hay, por lo tanto, un momento rememorativo dirigido a la propia naturaleza. También Albrecht Wellmer ha señalado la afinidad entre belleza artística y belleza natural:

“El arte no imita a la realidad, sino en todo caso a aquello que en la realidad ya señala más allá de lo real: la belleza natural. En lo bello de la Naturaleza ve Adorno una cifra de algo aún inexistente, de una Naturaleza reconciliada; una Naturaleza por tanto que hubiera desbordado la escisión de la vida en el espíritu y su objeto, y la hubiera superado, reconciliada, en sí misma; una reunión de lo múltiple sin coerción alguna, intacto en su peculiaridad. La obra de arte, en cuanto imitación de lo bello en la Naturaleza, se torna imagen de una Naturaleza elocuente, liberada de su mutismo, de una Naturaleza redimida así como de una humanidad reconciliada” (Wellmer, 1993: 20).

El arte, pues, “rememora” a la naturaleza en la medida en que remite a la belleza natural como cifra de “algo no existente”. Esto resulta, empero, difícil de comprender si no se articula

en el seno de la filosofía de la historia. La rememoración de la naturaleza se inscribe sobre el horizonte de una supuesta “pérdida” previa. El extrañamiento frente a la naturaleza, estudiado en *Dialéctica del Iluminismo*, posibilita la comprensión del arte como memoria. En la *Teoría estética*, la belleza natural es estudiada en términos que remiten a la filosofía de la historia de Adorno.

La belleza natural ancla en cierta no-identidad o excedencia de la naturaleza frente a la mediación de la sociedad organizada que la subsume. Esa no-identidad, empero, no remite a una separación ingenua entre sociedad y naturaleza: Adorno era críticamente consciente de la imposibilidad de atribuir a la naturaleza un lugar originario previo a toda historización. Sin embargo, mantuvo una lúcida fidelidad a lo que podríamos llamar la “autonomía relativa” de la naturaleza en y ante la organización social. En el espacio de esa autonomía relativa, atendiendo a múltiples matices significativos, Adorno construye la idea de belleza natural.

Por un lado, la naturaleza remite para Adorno a lo “no hecho” por el hombre: “[La obra de arte] realizada del todo por hombres, se opone, por su misma apariencia, a lo no hecho, a la naturaleza” (Adorno, 2004: 91). La naturaleza sugiere lo independiente de los hombres, lo no creado por ellos. Pero Adorno dinamiza la oposición entre lo creado por los hombres y lo independiente: “los dos polos, como pura antítesis, se invocan mutuamente: la naturaleza a la experiencia de un mundo mediato y objetivado, la obra de arte a la naturaleza” (Adorno, 2004: 91). La belleza natural parece calar en la independencia de la naturaleza ante la sociedad, pero esa independencia es de inmediato revocada en el análisis de Adorno.

Esta tensión internamente histórica del concepto de naturaleza se efectiviza en la caracterización del paisaje. El concepto de belleza natural tiene una carga histórica inmanente: “las profundas modificaciones históricas del concepto de belleza natural se muestran de forma especialmente aguda (...) a lo largo del siglo XIX” (Adorno, 2004: 94). El paisaje agrícola guarda la idea de una naturaleza “sin urbanizar”, al tiempo que es sometido a los imperativos de la explotación mercantil. “La historia como expresión y la continuidad histórica como forma han quedado impresas en el paisaje agrícola” (Adorno, 2004: 94). En la belleza natural encontramos la inmanencia de la naturaleza en la praxis social y su independencia frente a ella. “El urbanismo administrado absorbe, en calidad de complemento ideológico, cuanto (...) no lleve sin embargo en su frente los estigmas de la sociedad de mercado” (Adorno, 2004: 94). La belleza natural, otorgada por el paisaje, está marcada por la remisión a algo independiente de lo humano, en medio de la más completa sumisión antropocéntrica.

En virtud de lo anterior, la alegría ante la belleza natural conlleva siempre algo de “mala conciencia”, pues se sabe engañada. En la tierra totalmente “humanizada” bajo el avance de la modernidad capitalista no quedan restos de naturaleza sin domesticar. Lo que aparece como naturaleza indómita es ideología complementaria para la continuación de un “urbanismo” antropomórfico y omniabarcador. Sin embargo, “por más pruebas en contrario que se aduzcan”

(Adorno, 2004: 94) el paisaje agrícola sigue siendo bello y la alegría que promete no se desvanece con la conciencia de su carácter social e histórico. Esto se debe a que la ley social que rige la conquista de lo natural, ley que coincide con “un progreso utilitarista y romo” sigue “violentando la superficie de la tierra” (Adorno, 2004: 94). En el contexto de una organización social universalmente opresiva, que somete a la naturaleza tanto como a los hombres, el paisaje agrícola remite a la idea, aunque no esté cumplida en acto, de algo que rompa la continuidad de la universalidad social opresiva. En este contexto parece que “cuanto hay más acá o antes del rumbo actual, es mejor y más humano por haberse rezagado” (Adorno, 2004: 95). La belleza natural “engaña”, sugiere independencia de la sociedad cuando está socialmente mediada. Con todo, ese engaño porta una verdad: la promesa de que habría algo más que la universalidad “roma y violenta” que cristaliza el avance de la dominación.

La hostilidad a la naturaleza, así como la justificación inmoderada del dominio humano sobre el mundo, conducen también al hombre a su propia sujeción. Al sujeto que domina la naturaleza le falta la “libertad para lo distinto” (Adorno, 2004: 91). La estética debe librarse del prejuicio idealista de la primacía del sujeto sobre la naturaleza, ya que ese prejuicio lleva a la violencia tanto contra el ser natural como contra el hombre:

“Si se hiciese un proceso de revisión de la belleza natural, una de las acusaciones caería sobre el concepto de dignidad que quiere elevar al animal humano sobre la animalidad. Respecto a la experiencia de la naturaleza, la dignidad se desvelaría como usurpación del sujeto que denigra cuanto no le esté sometido” (Adorno, 2004: 92).

La belleza de la naturaleza es fundamentalmente retrospectiva, esto es, históricamente mediada. En ella se expresa el dolor por la virulencia del progreso, cuyo principio de despliegue coincide con el del domino. “La fuerza de resistencia más profunda que tiene el paisaje agrícola procede de que la expresión histórica que estéticamente lo constituye procede de los reales sufrimientos pasados” (Adorno, 2004: 95). Jameson clarifica el carácter retrospectivo que posee la visión adorniana de la naturaleza calificándola como “sincronía posestructural”: el presente se crea una imagen mítica de su propio pasado, al tiempo que “esto resulta cierto en el pasado más allá de lo que podemos ver o imaginar” (Jameson, 2010: 159). La naturaleza, así, sólo es revestida de belleza desde el punto de vista del presente que la domeña, pero a la vez se alza ante ese presente como algo que no se le subordina acabadamente, como algo que lo excede o lo desquicia como no-idéntico.

En *Dialéctica del Iluminismo*, por otra parte, encontramos una concordancia entre la inflación omnipotente de la subjetividad y el martirio de los hombres a manos de los mecanismos coactivos por ellos mismos desplegados. El iluminismo es, para Adorno y Horkheimer, inseparable de su propia dialéctica. Esto significa que compone un movimiento histórico-espiritual que se invierte sobre sus propias bases y resulta por sí mismo contradictorio

y dual. Con el despliegue del iluminismo, el sujeto toma distancia frente a la naturaleza, para abordarla como material disponible para el dominio. El iluminismo es primero un proceso de separación de razón y naturaleza, de escisión tajante entre la subjetividad y el mundo natural. Pero, a su vez, cumple un ciclo regresivo de retorno violento a la naturaleza perdida. El propósito del iluminismo es “quitar el miedo a los hombres” (Adorno y Horkheimer, 2002: 13), tornarlos señores en el universo. El hombre se separa de la naturaleza y la domina, volviéndose amo del mundo. La razón deviene entonces un mero instrumento de manipulación y control de la empiria. El conocimiento, bajo el modelo de la técnica, se identifica con la *operation*: le interesan los objetos en la medida en que puede utilizarlos, controlarlos, manipularlos (Adorno y Horkheimer, 2002: 14). Los hombres incrementan su poder frente al mundo al precio de enajenarse a la naturaleza corporal. El objeto es algo perdido y hostil para el sujeto que sólo se vincula con él para violentarlo. El iluminismo sólo tolera el pensamiento que sirva a fines inmediatos. El saber, que se sustrae a la naturaleza y la domina, se identifica con el poder para disponer de ella y de los hombres. La separación de la razón frente a la naturaleza es al mismo tiempo su constitución en ciego aparato de control y manipulación. El pensamiento como instrumento ciego de dominio se eleva a abstracción formalizada. Para servir como aparato conceptual de manipulación de datos la razón se desembaraza de todo contenido objetivo, volviéndose un vacío molde que permite amarrar la experiencia y utilizarla. En suma, el iluminismo es un proceso de formalización de la razón, que se libra de todo vínculo objetivo y queda reducida a un mero instrumental para el control eficiente del material sensible.

La primacía del sujeto, la reducción a la racionalidad calculadora, es el cometido del iluminismo. Este cometido comporta un ciclo de reducción de la diferencia a la identidad que acaba por socavar la propia libertad del sujeto. El sujeto es, ante todo, el que pone la identidad y la universalidad conceptuales en la multiplicidad sensible. La subjetividad es la unidad de la conciencia que acompaña a toda representación confirmando su pertenencia a unívoca. Adorno y Horkheimer llaman al sujeto “sí” (Adorno y Horkheimer, 2002: 23), autoconciencia racional que ordena la sensibilidad y la subordina. “Sí” es el “carácter idéntico, práctico, viril” (Adorno y Horkheimer, 2002: 40) del hombre. La identidad del sujeto opera una doble subordinación. Primero, subordinación de la naturaleza interior. El hombre se asume como un “sí” o un sujeto racional autónomo solamente a través de la subordinación de sus propias pasiones e impulsos a la tiranía del control racional. Luego, el sujeto procede a subordinar la naturaleza exterior e incrementar técnicamente su poder sobre el mundo.

Por la elevación del “sí” a principio universal, el iluminismo se convierte en un sistema de repetición y asimilación. Bajo su lógica todo lo heterogéneo debe ser transformado en idéntico. El iluminismo es “reducción del pensamiento a la producción de uniformidad” (Adorno y Horkheimer, 2002: 42). Si la razón instrumentalizada parecía separarse del contenido objetivo y formalizarse, esa separación es a su vez socavada en un giro dialéctico, cuando el

iluminismo lo unifica todo. La otra cara del iluminismo es, pues, la lógica de la asimilación, lógica iterativa de la producción de mismidad.

La razón iluminista, que ha perdido el ser natural y se limita a dominarlo, no puede encontrarse con él en su heterogeneidad. Cualquier lazo que mantenga la naturaleza debe ocultar toda diferencia. La razón formalizada, separada de la objetividad, sólo se encuentra en su objeto consigo misma. El iluminismo se muestra tan tautológico como el mito, pues siempre encuentra en lo que le es diverso una instancia más de la identidad puesta por el sujeto. Bajo la hipérbole de la subjetividad como principio del iluminismo se cumple un ciclo de violencia sobre la naturaleza que acaba por oprimir al propio sujeto, que pierde incluso su autonomía racional cuando se torna agente de una racionalización tecnocrática y manipulativa. El sujeto del iluminismo, precisamente cuando más radicalmente se quiere emancipado, menos tolera lo que no le es idéntico, alineándose en secreto con la totalidad social cosificada, que lo avasalla.

Las referencias de *Teoría estética* al carácter opresivo del “progreso utilitarista y romo” (Adorno, 2004: 94) remiten a una conexión con la filosofía de la historia. En ambos casos se pone de relieve el carácter clausurante de la identidad subjetiva: “la verdad de la libertad para el sujeto es su falta de verdad: falta de libertad para lo distinto” (Adorno, 2004: 91). A la vez, la totalidad social –bajo el imperio de una universalidad cosificada– compone el trasfondo histórico opresivo de la contemplación de la belleza natural, que remite a la posibilidad de algo que no se reduzca a la totalidad gobernada por el sujeto (y contradictoria desde sus cimientos). La belleza natural apunta precisamente a eso que, sin ser completamente independiente de la mediación social, sin embargo la excede como no-idéntico. El movimiento global de *Dialéctica del Iluminismo* está presupuesto en *Teoría Estética*, pues allí se manifiesta que el dominio de la naturaleza a manos del sujeto conlleva, al fin, a ocultar la propia libertad subjetiva.

La belleza natural, al igual que la artística, encierra la nostalgia de una posibilidad reconciliadora que apunte más allá de la coacción espiritual. “La belleza natural es la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la absoluta identidad (...) es la promesa que sobrepasa todo lo intrahumano” (Adorno, 2004: 106). Adorno combina sugestivamente las expresiones “huella” y “promesa” al caracterizar la belleza natural. Ésta no es algo meramente dado sino que ya pasó o está por venir. La belleza natural se alza como huella de lo no-idéntico porque no podría darse a la presencia. En efecto, todo lo dado está ya sometido a los mecanismos mediadores de la sociedad convertida en totalidad, de modo que no existe una naturaleza independiente que se *presente* a ella. Con todo, a la vez esa sociedad totalizada se encuentra con los restos fragmentarios de lo que no puede reducir. A eso llama Adorno “naturaleza”, huella de una no-identidad que no puede darse plenamente nunca. A la vez, la belleza natural es también “promesa”: “El dolor, que se experimenta ante la belleza, nunca tan vivo como en la experiencia de la naturaleza, es a la vez la nostalgia de la promesa que hay en ella sin que llegue a desvelarse” (Adorno, 2004: 106). La belleza de la naturaleza

lleva la marca del dominio omnipresente del espíritu, que la asocia indisolublemente a cierta experiencia del dolor. Con todo, ese dolor conserva la nostalgia de una promesa: la promesa de una universalidad reconciliada que haya roto su autonomización antagónica frente a la naturaleza. Luego, “la belleza de la naturaleza es lo distinto de cualquier principio dominante (...) es lo más parecido a la reconciliación” (Adorno, 2004: 107). La naturaleza remite a lo siempre ya pasado, la inmediatez previa a la mediación social coactiva, y por eso mismo promete lo porvenir, la idea de una universalidad liberada de coacción.

En suma, historia, arte y naturaleza se constituyen recíprocamente en el pensamiento de Adorno. La obra de arte recuerda a la naturaleza, perdida en el avance inexorable de la dialéctica iluminista. La pérdida de la naturaleza, empero, no puede “datarse” en un momento histórico puntual, sino que parece solaparse –al menos parcialmente– con la constitución del hombre en sujeto sin más. Sin embargo, no es claro cómo el concepto de belleza natural podría favorecer una comprensión del vínculo entre arte, memoria y política. No sólo la belleza artística posee algunas notas características que la distinguen de la natural, sino que, además, la propia belleza natural guarda una relación completamente *general* con la filosofía de la historia de Adorno. El “olvido” de la naturaleza, si bien parece profundizarse en la modernidad, es un suceso originario ligado a la constitución del sujeto. Una anamnesis de ese olvido no parece iluminar *específicamente* ninguna “política de la memoria” concreta, sino a lo sumo proveer los marcos básicos (cuasi-ontológicos) para ella. El vínculo entre belleza natural y memoria, entonces, aporta más elementos para la comprensión de la filosofía de la historia de Adorno, que para la elucidación del vínculo entre arte, memoria y política. El carácter en última instancia transhistórico de iluminismo, como “pérdida” de la naturaleza que gobierna *toda* la historia de la cultura, es la raíz del relativo fracaso de la propuesta adorniana a la hora de pensar una política de la memoria.

Pasemos ahora a indagar en la propia esfera estética. El arte tiene para Adorno un carácter “dos veces dual”: es a la vez social y asocial, lo mismo que remite a la naturaleza y se separa de ella. Por un lado, el arte rememora la naturaleza separándose de ella. Por el otro, el arte se autonomiza de lo social y es social en el mismo movimiento. La obra de arte es para Adorno una totalidad en sí misma, que gobierna bajo su principio constructivo a sus momentos internos. El arte es algo “completamente mediado”, en donde todos los momentos particulares son organizados por la obra de conjunto. De ahí que las obras de arte “hacen prolongarse hasta su extremo el ámbito de dominio humano” (Adorno, 2004: 111). El arte es algo cabalmente construido, atravesado de cabo a rabo por la mediación de la actividad humana, resemblando un “trabajo productivo cuyo modelo es el trabajo material” (Adorno, 2004: 111).

El arte se distingue de la praxis, empero, porque absorbe todo rastro de mediación en su construcción, llegando a aparecer como algo puramente inmediato. Se trata de “un ámbito que se distancia por su inmanencia construida del dominio real y lo está negando desde su

heteronomía” (Adorno, 2004: 111). El arte como “portavoz histórico de la naturaleza oprimida” (Adorno, 2004: 340) se acerca a la naturaleza de la misma forma en que se aleja de ella, pues es algo completamente producido, pero imita a lo no producido por el hombre, a la belleza natural. De ahí que la perfección de la obra radique en el borramiento de las intenciones que la motorizan (Adorno, 2004: 112). El arte puede imitar a la belleza natural sólo porque, siendo producida teleológicamente, posee una apariencia no intencional.

La apariencia [*Schein*] estética posibilita el borramiento de las intenciones en la obra de arte. A la vez, esa apariencia es la que condena al arte a la futilidad política y el extrañamiento social. Al respecto, sostiene Wellmer:

“La dialéctica de la apariencia estética se insinúa ya en la *Dialektik der Aufklärung*. La escisión entre belleza artística y práctica vital aparece ahí en una doble perspectiva: por una parte, como abolición del poder de lo bello, reducido a mera apariencia, al modo en que se expone en el ejemplo del episodio de las sirenas; por otra, como separación de lo bello de sistemas de fines mágicos, y en consecuencia, liberación de lo bello que lo convierte en *organon* del conocimiento” (Wellmer, 1993: 21).

El arte imita la belleza natural al constituirse borrando las huellas de la intencionalidad humana. Por este motivo, el arte es cifra de reconciliación únicamente al precio de deponer toda vinculación con la *praxis*. El arte dispone todos sus elementos en una síntesis en la que el trabajo del sujeto desaparece, generando una imagen de armonía. En esa apariencia de armonía radica la autonomía del arte con respecto a la sociedad, característica del arte clásico. Esa apariencia armónica, de interioridad conciliadora, es lo que se pone en cuestión en el arte modernista. El arte modernista, que se monta sobre la crisis de toda apariencia estética reconciliada, pone de manifiesto el carácter roto, irredento, del presente. Sin embargo, tanto el arte modernista como el clásico tienen en común la renuncia a la *praxis*. En efecto, ambos se producen sobre la base de una síntesis sin violencia sobre lo diverso, que puede refractar la dominación histórica vigente porque la hace visible a la luz de una posibilidad de reconciliación. Citamos nuevamente a Wellmer:

“Ahora bien, en cuanto esfera en que la reconciliación se hace aparente, el arte es ya por su concepto mismo lo Otro, la negación de una realidad irreconciliada. De ahí que sólo pueda ser verdad, en el sentido de fidelidad a lo real, en la medida en que haga aparecer lo real como irreconciliado y desgarrado por antagonismos. Pero sólo puede lograr tal cosa haciendo aparecer la realidad a la luz de la reconciliación, esto es, para ser precisos, mediante una síntesis sin violencia de lo disperso que produzca la apariencia de la

reconciliación. Lo que significa sin embargo introducir una antinomia en el interior de la síntesis. Esa estructura antinómica del arte está instalada ya desde siempre en su principio mismo, en la separación histórica entre imagen y signo, entre síntesis conceptual y no conceptual” (Wellmer, 1993: 22).

El arte, por ser promesa de reconciliación en un mundo irreconciliado, se erige como un elemento a la vez social y asocial. El arte se determina socialmente en virtud de su autonomía de lo social, “el aspecto social y el inmanente de las obras de arte no coinciden, pero tampoco son tan absolutamente divergentes como quisieran tanto el fetichismo como el practicismo culturales” (Adorno, 2004: 343). De ahí que haya un “momento de la praxis objetiva” (Adorno, 2004: 340) interno al arte, que se constituye precisamente al hacer aparecer la realidad a la luz de una promesa de reconciliación, que manifiesta sus antagonismos intrínsecos. Esa promesa no armoniza con el arte comprometido en sentido simple (sometido instrumentalmente a fines políticos determinados) sino que supone, precisamente, un distanciamiento de cualquier fin de inmediato. El arte, en suma, puede realizar una meta social (la rememoración de la naturaleza perdida en el iluminismo) pero sólo a costa de efectuar un *distanciamiento* de lo socialmente dado.

Sin embargo, tampoco resulta claro cómo podría orientarse una política estética de la memoria sobre la base del planteo adorniano. La promesa de reconciliación del arte, en efecto, no parece apuntar a algo realizable en la historia. La “pérdida” de la naturaleza, que el arte evoca, no es un suceso históricamente datable, sino que tiene un status cuasi-ontológico como fenómeno arcaico o protohistórico [*urgeschichtliche*]. Como ha señalado en nuestro medio Schwarzböck, “el arte es verdadero porque la sociedad es falsa” (Schwarzböck, 2008: 265). El arte, entonces, acaba apuntando a un más allá de la práctica para cifrar la reconciliación. Citemos una vez más a Wellmer:

“La crítica de la razón instrumental se ve necesitada de una filosofía histórica de la reconciliación, de una perspectiva utópica, porque de otro modo ya no sería concebible como crítica. Pero si la historia se ha de trocar en lo otro de la historia para poder salir del sistema de enmascaramiento de la razón instrumental, entonces la crítica del presente histórico se convierte en una crítica del ser histórico” (Wellmer, 1993: 80).

Si el iluminismo, con su carga aplastante de opresión sobre la naturaleza y el hombre, se identifica con la historia (o la naturaleza humana) sin más, entonces la promesa redentora que encierra el arte no es políticamente realizable. La apuesta a la reconciliación se esconde más allá de la historia, en el recuerdo de una naturaleza siempre-ya perdida, a la que no es posible y probablemente tampoco deseable “retornar”. La teoría crítica se convierte en melancolía, en

salvaguarda estética y filosófica de una aspiración emancipadora que la praxis no puede ejecutar. La propia apuesta por una memoria estética politizada se torna poco promisorio en el seno de las categorías adornianas. Sin embargo, acaso la propuesta de un arte social y autónomo a la vez pueda permitir una elaboración más feliz de la memoria histórica, si se la libera de la apelación mítica al retorno de una “naturaleza” prelapsaria. Para desplegar esta posibilidad haré, a continuación, algunas consideraciones más específicas –influenciadas por el psicoanálisis– sobre el rol social de la memoria.

II Políticas de la memoria: entre recuerdo y repetición

Propondré ahora algunas consideraciones sobre la elaboración de la memoria traumática que permiten profundizar las reflexiones anteriores. El psicoanalista Blas de Santos hace un análisis crítico de la construcción de la memoria reciente en la izquierda argentina (tanto “progresista” como “revolucionaria”) del que se desprende la necesidad de elaborar el pasado “traumático” legado por el golpe de Estado de 1976 y sus brutales prácticas represivas. El título de su libro, *La fidelidad del olvido. Notas para el psicoanálisis de la subjetividad militante* (2006) señala una “doble vertiente semántica” centrada en la distinción entre dos formas de “fidelidad” del olvido y la memoria. El pasado psíquico, sabemos desde Freud, no puede ser enterrado definitivamente por el sujeto, sino que perdura en él de diversas maneras. Lo acaecido no se anula en su ser-pasado, sino que integra sedimentariamente el aparato psíquico, expresándose a través de los complejos mecanismos de producción del síntoma. Esa indeleble persistencia psíquica del pasado obliga a todo sujeto a darse una cierta “política de la memoria” que guarde su relación con lo que no es posible anular como si. Todo sujeto tramita, por ende, una fidelidad a la memoria perdurable del pasado (y una correlativa política del olvido).

La fidelidad de la memoria puede desarrollarse por la vía de la “identificación”, la “veneración”, la “fijación” y la “obsesión” (de Santos, 2006: 23); o bien habilitar un “recuerdo del pasado como pasado”. En el primer caso, el sujeto se ve encerrado en la repetición sin diferencia que le asegura “la perduración de lo idéntico a sí mismo” (de Santos, 2006: 23) mediante una iteración ritualizada y rígida. La mal tramitada persistencia de los sucesos pretéritos, para de Santos, se manifiesta en un menoscabo de la capacidad para el deseo y su reemplazo por un ritual de repetición. En este caso el recuerdo es obturado por “un olvido consagrado a la conservación de lo que el olvido tramita fiel a la memoria” donde “la violencia de la identificación del sujeto con lo perdido, su veneración, es (...) un obstáculo para su recuerdo como pasado” (de Santos, 2006: 23). La oclusión del trabajo del recuerdo, entonces, provoca el retorno ritual al pasado bajo las formas de la identificación y la veneración.

Por otro lado, de Santos apuesta a una memoria capaz de *elaborar* el pasado, sosteniéndose lúcidamente en su persistencia pero sin atarse a una identificación con él. La

elaboración puede dar lugar a “lo inagotable del deseo a través de sus cambiantes versiones” (de Santos, 2006: 23). Esta posibilidad, que dotaría al sujeto de capacidad para la acción y la transformación, exige un trámite del pasado que asimile su persistencia inevitable, poniéndolo a la vez *como pasado*. Si el sujeto “repite lo que no puede recordar” en las formas repetición ritual identificatoria, el propósito de la fidelidad de la memoria sería poner coto a la repetición mediante el trabajo del recuerdo. Este recuerdo exige una presencia del pasado como pasado, que no colonice el presente en una identificación postrera y rígida. Recuperar lo sido en el recuerdo permite, pues, conservarlo en el presente para (paradójicamente) acotar la repetición. El olvido del pasado como pasado, en cambio, impone su retorno compulsivo, menoscabando las capacidades activas del sujeto.

La persistencia del pasado en el presente es para de Santos inevitable, lo que impone el imperativo del recuerdo. Sin embargo, su planteo se distancia de la vulgata freudiana que reza que es preciso recordar para no repetir. De Santos nos advierte, en efecto, que la fidelidad de la memoria puede ser también ocasión para el enmascaramiento ritual de la repetición, como en la consigna “prohibido olvidar” (de Santos, 2006: 23). La posibilidad de una relación más lúcida y dinámica con el pasado, para de Santos, es precondition para una subjetividad menos atada a la repetición y, por lo tanto, capaz de dotar de bríos renovados a la acción transformadora del presente.

Las reflexiones de de Santos van en consonancia con las del historiador de las ideas norteamericano Dominick LaCapra, para quien la distinción entre ausencia y pérdida es precondition de una política de la memoria. Esta distinción procura evitar la fusión entre las instancias históricas y transhistóricas del trauma. Sobre esa base, sostiene LaCapra, puede el sujeto poner coto a la repetición y mantener una relación crítica y dinámica con su pasado y su presente.

LaCapra diferencia las ausencias *constitutivas* de la subjetividad (y por ende inevitables) de las pérdidas históricamente determinadas, que responden a circunstancias específicas y eludibles. “Cuando la ausencia se convierte en pérdida, crece la posibilidad de la nostalgia extraviada o la política utópica en búsqueda de una totalidad nueva o una comunidad plenamente unificada” (LaCapra, 1999: 698; todas las citas de este texto son de traducción propia). La conversión [*conflation*] de la ausencia en pérdida se asocia a la transposición del trauma histórico en trauma transhistórico, que acarrea consecuencias indeseables para la subjetividad y sus capacidades de acción autónoma y transformadora.

La “ausencia” es para LaCapra una condición transhistórica de la existencia humana (“aparece en todas las sociedades y culturas”, 1999: 701) porque viene dada por las mismas pautas bajo las cuales los seres humanos se constituyen en sujetos. Puede concebírsele como la falta de fundamentación metafísica para las formas de vida sociales, esto es, como “ausencia de lo absoluto” (LaCapra, 1999: 702) que confronta a los hombres con la propia finitud. Esa

ausencia puede introducirse en narrativas “mitológicas” varias, que no apuntan a un acaecimiento histórico efectivo sino que intentan narrar un “vacío en el origen”. La ausencia puede atribuirse a:

“El sentimiento oceánico correlacionado con la presimbólica, pre-
edípica unidad imaginaria (o comunidad) con la madre (...), el pasaje
de la naturaleza a la cultura, el ingreso al lenguaje, el encuentro
traumático con lo «real», la alienación del ser genérico, la ansiosa
caída del *Dasein*, la inevitable generación de la aporía o la naturaleza
constitutiva de la pérdida melancólica” (LaCapra, 1999: 703).

La ausencia no puede *narrarse* en términos convencionales, pues siempre ya estuvo allí. Con todo, su conversión narrativa podría resultar útil en ciertos contextos, a condición de que no se trate de una narrativa lineal convencional. En cualquier caso, es preciso no disolver la distinción entre pérdida y ausencia. La conflación de una en otra, para LaCapra, lleva a suponer un origen puro, una época de comunidad plena o presencia completa, que luego se habría desgarrado para dar lugar a las formas de vida “caídas” del presente. Esa confusión es peligrosa porque puede fundar la aspiración totalitaria al retorno imaginario de una comunidad sin conflictos ni diferencias. Esa aspiración totalitaria se consume a menudo mediante la descarga violenta contra un grupo social concebido como el representante de lo “foráneo”, cuya presencia mancillaría la identidad comunitaria (como los judíos en la Alemania Nazi o, podría sugerirse, los “subversivos” en el discurso de la represión argentina). Separar ausencia originaria de pérdidas históricamente datables, entonces, resulta fundamental para asumir el carácter conflictivo, dinámico y falto de unidad de *toda* existencia humana. Asumir esa conflictividad constitutiva, en lugar de pretender erradicarla mediante actos sacrificiales o persecutorios, acaso posibilite una forma de existencia humana menos atada a la nostalgia del origen y los sueños utópicos con derivas totalitarias. Retomando a de Santos:

“El pensamiento de izquierda tendría que aceptar la naturaleza
estructural de contradicciones y conflictos, propios de la condición
humana, que en cada situación sociohistórica toman forma particular
sin que la idea de revolución alcance para abarcarlos y, menos, para
extinguirlos” (de Santos, 2006: 29).

No “extinguir” la conflictividad constitutiva de la condición humana supone *lidiar* con la ausencia (de fundamentos metafísicos para la coexistencia, de unidad originaria con la naturaleza, de comunidad plena, etc.) sin poder anularla. “Reconocer o afirmar –elaborar [*working through*]– la ausencia como ausencia requiere tanto el reconocimiento del carácter dudoso de las soluciones últimas y la ansiedad necesaria que no puede eliminarse” (LaCapra, 1999: 707). Se podría, bajo la aceptación de la ausencia, crear formas de vida “significativamente diferentes”, pero no llegar a la realización de una totalidad originaria. Se

destaca entonces la posibilidad de *lidiar* con una ausencia no-eliminable, reconociendo o afirmando las formas de conflicto que la acompañan.

La distinción entre ausencia y pérdida tiene implicancias para la cuestión del trauma, en particular para el trauma “histórico”, es decir, para los sucesos traumáticos colectivos que afectan la vida de generaciones. La pérdida, a diferencia de la ausencia, “está situada en un nivel histórico y es consecuencia de eventos particulares” (LaCapra, 1999: 712). Análogamente, para LaCapra es necesario mantener los traumas históricos *como históricos*, evitando su identificación con formas de ausencia transhistóricas o constitutivas de la subjetividad.

“Cuando la ausencia y la pérdida son combinadas [*conflated*], la parálisis melancólica o la agitación frenética pueden cundir, y la significación o fuerza de pérdidas históricas (por ejemplo, las del *apartheid* o la *shoah*) pueden ser ofuscadas o arbatadamente generalizadas” (LaCapra, 1999: 712).

La confusión del trauma histórico con el transhistórico, o de la ausencia originaria con una pérdida históricamente datable, paraliza a la memoria, conduciendo a las formas de ritualización o repetición sin diferencia criticadas por de Santos. Esto suele conducir a lo que LaCapra llama “traumatización secundaria”, por la cual quien no experimentó directamente un trauma histórico dado se incorpora a él “vicariamente”. La traumatización indiscriminada, bajo el signo de la repetición, *toma* entonces a la sucesión de generaciones. Esta situación conlleva el peligro de una difusión indiscriminada del rol de la víctima, que “desempodera” a los sujetos, sustrayéndoles la capacidad de mantener una política del recuerdo capaz de una elaboración activa.

Los planteos de LaCapra y de Santos coinciden en cuestionar la impotencia que sufren los sujetos cuando la relación con su pasado colectivo traumático se ritualiza. Se imponen formas de *repetición* antes que de *memoria*, que conducen a la identificación indiscriminada y vicaria con la experiencia traumática. La identificación y la fijación se apoderan entonces del presente y el propio imperativo de recordar para no repetir da lugar a ritos de memoria que encubren la repetición prolongada. Estas repeticiones, reconoce LaCapra, pueden ser necesarias para *iniciar* procesos de elaboración, especialmente por parte de las víctimas directas en los fenómenos traumáticos. La distinción entre trauma histórico y transhistórico, como entre repetición y reelaboración, no es una oposición binaria (ya señaló Freud que las repeticiones no se pueden eludir en el análisis). Sin embargo, elevar la traumatización secundaria y la repetición ritual a consignas últimas es dañino, ya que puede fomentar la parálisis de los sujetos, en lugar de habilitar una apropiación del pasado que favorezca el empoderamiento y constituya a los hombres en partícipes más activos del proceso histórico.

Las reflexiones de LaCapra y de Santos son importantes para la Teoría Crítica. En efecto, el imperativo del recuerdo atraviesa todo el planteo filosófico de Adorno. Como mostramos arriba, para este autor el arte es una forma de anamnesis de la naturaleza perdida para el sujeto. El arte, para Adorno, querría ser una forma de elaboración de la memoria. Lo que dificulta esa elaboración, sin embargo, es la asociación irremediable, en términos de LaCapra, entre ausencia y pérdida o trauma histórico y transhistórico. Por un lado, el iluminismo parece ser susceptible de elaboración, en tanto es un fenómeno históricamente determinado, ligado a las antinomias de la sociedad capitalista moderna. La “pérdida” de la naturaleza en el iluminismo sería, entonces, *propriadamente* una pérdida (*históricamente determinada*). A la vez, empero, el iluminismo aparece por momentos como una condena de la naturaleza humana, como una ausencia originaria, que ninguna labor de la memoria puede reparar. La confusión de estos dos aspectos lleva a Adorno a una “parálisis melancólica”, en la que se denuncia la deriva totalitaria del iluminismo (que desemboca en el fascismo y la sociedad de masas) pero al mismo tiempo se la hipostatiza como un origen insondable e insuperable.

La apuesta filosófica de Adorno y Horkheimer guarda una ambigüedad constitutiva frente al proyecto del iluminismo, lo que socava su consistencia teórica. Por un lado, “la crítica a la que (...) se somete al iluminismo tiene por objeto preparar un concepto positivo de éste, que lo libere de la petrificación en ciego dominio” (Adorno y Horkheimer, 2004: 11). Sin embargo, la escisión iluminista entre sujeto y objeto no parece ser un fenómeno históricamente situado, sino transhistórico. Esto habilita la crítica de Wellmer y Habermas, que señalan que la complicación de iluminismo y dominio adquiere dimensiones transhistóricas, lo que condena la promesa de reconciliación a un dudoso más allá de la historia como tal, mediante una conversión de la “crítica del presente histórico” en “crítica del ser histórico” (Wellmer, 1993: 30).

En términos de LaCapra, la crítica de Wellmer podría reformularse diciendo que Adorno fusiona la ausencia original e irrecuperable de la naturaleza (la dimensión transhistórica del iluminismo) con una pérdida histórica (ligada a la especificidad histórica del iluminismo *moderno* y su consumación como fascismo o sociedad de masas). La confluencia de estos dos aspectos del iluminismo hace que la promesa de reconciliación, vigente tanto en el arte como en la propia Teoría Crítica, se sitúe más allá de la historia, en un plano de irrealizabilidad utópica. La crítica entonces se convierte en melancolía, en lamentación indefinida por una ausencia irreparable, que no parece admitir superación ni elaboración. Esto hace que la propuesta de Adorno resulte poco atractiva a la hora de pensar una política de la memoria (e incluso una política estética de la memoria).

Sin embargo, la obra de Adorno no deja de ser sugerente y posee algunas claves para la política de la memoria buscada, claves que podrían recuperarse en un proyecto de reescritura de

la Teoría Crítica que distinguiera sistemáticamente entre ausencia y pérdida. Por un lado, los aspectos transhistóricos del iluminismo admitirían entonces elaboración [*working through* en LaCapra, *durcharbeiten* en Freud], sin la promesa utópica de una reconciliación más allá de la historia. La idea de una naturaleza siempre-ya perdida, que es sin embargo fuente de disfrute estético, podría servir de base para esta reelaboración del proyecto crítico. La cautela que Adorno expresa ante la belleza natural (especialmente en la tesis de que la naturaleza aparece bella a condición de que el progreso que la domina se haya desarrollado) indica que también en la *Teoría Estética* estaría supuesta la posibilidad de un “concepto positivo” del iluminismo. El desarrollo de ese posible concepto positivo supondría una reformulación de la Teoría Crítica menos ambigua en cuanto a la determinación histórica, capaz de distinguir sistemáticamente los aspectos del iluminismo que serían constitutivos de la cultura como tal; de los aspectos específicamente opresivos ligados al desarrollo de la modernidad capitalista. De hacerse esa distinción sistemáticamente, podría formularse una versión de la Teoría Crítica no atada a la generalización de la melancolía.

Por otro lado, el análisis adorniano de la relación entre arte y sociedad (centrado en el carácter social y autónomo del arte) puede resultar de valor más allá de su inscripción en una filosofía de la reconciliación melancólica. La concepción dual del arte (social y autónomo) permite pensar los posibles aportes de la labor artística como una labor de reelaboración de sucesos sociales traumáticos. En efecto, como se sigue de los planteos de LaCapra y de Santos, una política de la memoria que no nos condene a la repetición ritual o la traumatización vicaria exige un trabajo del recuerdo que recupere al pasado y a la vez lo ponga como pasado, evitando un retorno compulsivo que aplaste a los sujetos. Esa posibilidad tal vez pueda darse a través del arte. La *Teoría estética* de Adorno puede resultar de interés, en este aspecto, en la medida en que permitiría pensar la inherencia social incluso de las formas de arte se definen por una aparente [*anscheinend*] toma de distancia frente a la sociedad. En el marco de una reformulación contemporánea de la Teoría Crítica sería posible retomar varios aspectos de la estética adorniana, leyéndolos bajo el prisma de una diferenciación más sistemática entre ausencia y pérdida, que permita evitar la caída en una melancolía ilimitada. A la vez, bajo esa reformulación, varias indicaciones de la *Teoría Estética* podrían resultar de valor para una política de la memoria ligada a la reelaboración de los fenómenos colectivos traumáticos y el empoderamiento de los sujetos.

Bibliografía

Adorno, T. W. 2008 (1966) *Dialéctica Negativa* (Madrid: Akal).

Adorno, T. W. 2004 (1970) *Teoría Estética* (Madrid: Editora Nacional).

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. 2002 (1945) *Dialéctica del Iluminismo* (Madrid: Editora Nacional).

- Cook, D. 2006 "Adorno's critical materialism" en *Philosophy and social criticism*, (Sage, Boston) vol. 32, nº 6.
- De Santos, B. 2006 *La fidelidad del olvido. Notas para el psicoanálisis de la subjetividad militante*, (Buenos Aires, El Cielo por Asalto).
- Freud, S. 2007 (1914) "Recordar, repetir, reelaborar" en *Obras completas* (Buenos Aires, Amorrortu) Tomo IX,
- Hegel, G. W. F. 1994 (1807) *Fenomenología del Espíritu* (Méjico, FCE).
- Jameson, F. 2010 (1990) *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica* (Buenos Aires, FCE).
- LaCapra, D. 1999 "Trauma, Absence, Loss" en *Critical Inquiry*, (Chicago University Press, Chicago) Vol. 25, No. 4.
- Schwarzböck, S. 2008 *Adorno y lo político* (Buenos Aires, Prometeo).
- Wellmer, A. 1993 (1985) *La dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Madrid, La Balsa de la Medusa).