

ESCRITURA Y COMPOSICIÓN TEXTUAL EN ADORNO¹

Writing and textual composition in Adorno

Jordi MAISO BLASCO
Universidad de Salamanca

BIBLID [(0213-356)11,2009,73-96]

Fecha de aceptación definitiva: 12 de febrero de 2009

RESUMEN

Uno de los tópicos más extendidos sobre la obra de Th. W. Adorno tiene que ver con la dificultad de su escritura, que muchos consideran una cuestión arbitraria. Por el contrario, el presente texto argumenta que el estilo de Adorno es un elemento fundamental de su proyecto filosófico. Su objetivo es salvar la pretensión enfática de verdad del pensamiento insistiendo en la tensión entre concepto y cosa, desde la que se pretende contrarrestar la tendencia a reducir el lenguaje a un mero sistema de signos sin recaer por ello en las suposiciones del idealismo. De ahí su intento de forjar una forma expositiva que, inspirada en los modelos musicales de la variación y la transición, combina elementos discursivos y asociativos con el propósito de afinar la precisión del trabajo conceptual y de poner los conceptos en movimiento para recuperar el potencial expresivo del lenguaje.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, ensayo, escritura, *Darstellung*, Teoría Crítica.

ABSTRACT

One of the most common topics about Th. W. Adorno's work is the difficulty of his writing, considered by many as an arbitrary choice. On the contrary, this paper will argue that Adorno's style is an essential element of his philosophical project. It aims at saving

1. Agradezco a los profesores Antonio Notario y Mateu Cabot su lectura de diversos borradores, así como sus valiosos comentarios y sugerencias, que han enriquecido el texto en una medida difícilmente sobreestimable.

thought's emphatic claim of truth by insisting upon the tension between concept and object, thus trying to counteract the tendency to reduce language to a pure system of signs without relapsing for this reason in the assumptions of idealism. Therefore his attempt to attain a form of exposition which, inspired in the musical models of variation and transition, combines discursive and associative elements with the ambition of making the conceptual work more precise and setting the concepts in motion in order to recover the expressive potential of language.

Key words: Theodor W. Adorno, Essay, Writing, *Darstellung*, Critical Theory.

«*Questa debole forza c'è data.
 Non sperderla*»
 (Massimo Cacciari / Luigi Nono,
Prometeo. Tragedia dell'ascolto)

La dificultad de la prosa de Adorno ha sido motivo de numerosos comentarios, descalificaciones e intentos de justificación. No faltan quienes han reprochado a Adorno el uso de una jerga –cuya versión popularizada alcanzó el estatuto de moda entre muchos universitarios alemanes durante la década de 1960– que no es necesariamente mejor que la heideggeriana, que fuera objeto de alguna de sus más feroces críticas². Desde luego lo intrincado de su escritura, que exige mucho de su lector, ha supuesto para muchos una de las barreras más inexpugnables para acceder a su obra y ha contribuido a alimentar el reproche de elitismo que pretende hacer descalificable su pensamiento antes de haber llegado siquiera a enfrentarse con él. Sin embargo, quienes recriminan a Adorno lo exigente y hermético de sus textos a menudo proceden como si la dificultad de la prosa adorniana, su renuncia a la linealidad y su rechazo del encadenamiento discursivo al uso fueran una mera cuestión de amaneramiento estilístico, rasgo de un subjetivismo idiosincrático y arbitrario que no responde a ninguna intención teórica. Ciertamente fuera del ámbito de habla alemana, y particularmente en lengua española, la deficiente traducción de los textos adornianos ha hecho importantes contribuciones para fortalecer esta acusación de «incomprensibilidad». Pero incluso en Alemania el uso adorniano de la sintaxis, que en su obra tardía llega a forzar la gramática hasta los límites de la corrección, ha sido objeto de burla como mero gesto de quien pretende sonar oscuro y oracular, sin que sus detractores hayan llegado siquiera a preguntarse por los motivos de quien tensa constantemente el lenguaje como si quisiera ir más allá de él. Resulta evidente que quien parte de tales prejuicios bloquea toda posibilidad de una lectura que haga justicia a los textos adornianos. Tampoco ofrecen una perspectiva mejor quienes alaban a Adorno como escritor para marginarlo académicamente por su ensayismo «acientífico», cuya complejidad temática no puede ser

2. ADORNO, Th. W., *Die Jargon der Eigentlichkeit*, GS 6, también *Terminología filosófica I y II*, Madrid, Taurus, 1976.

delimitada en los confines de ninguna disciplina académica. En las siguientes páginas pretendo hacer visibles los motivos teóricos que subyacen a esta escritura y su ideal estilístico, que emergen en numerosas ocasiones a lo largo de su obra. No se trata de establecer una guía de lectura para sus textos, sino de tematizar los problemas a los que su escritura se enfrenta y de explicitar cómo intenta responder a ellos; con ello el presente texto pretende revisar la condena que pesa sobre los escritos adornianos y quizá contribuir a redimensionar el debate al respecto.

El estilo adorniano aspira a una nueva forma de *Darstellung* teórica. Su objetivo es dar lugar a una articulación textual y lingüística a partir de la cual superar la arbitraria separación entre forma y contenido que ha predominado en la exposición filosófica y científica tradicional. Adorno es consciente de que la forma expositiva no es externa a la actividad teórica: ésta sólo consigue objetivarse a través del lenguaje, y por tanto se trata de forjar un modelo de escritura que se haya desecho de la ingenuidad que da por supuesta la neutralidad y la transparencia de la transmisión discursiva y que sea capaz de convertirse en escenario del trabajo teórico y del movimiento del pensamiento. El concepto y el ejercicio de esta nueva forma de *Darstellung*, íntimamente ligada a las intenciones de su dialéctica negativa, es uno de los elementos centrales en el esfuerzo adorniano por hacer justicia a la primacía del objeto a partir del trabajo subjetivo. Su propósito es alcanzar una esfera de objetivación que consiga desentrañar la realidad sin violarla y sumergirse en la configuración de lo más particular sin olvidar cómo está mediado y preformado en el contexto de relaciones del todo. Los contornos de esta forma de escritura son ya claramente visibles desde los textos tempranos de la década de 1920 y, si bien el procedimiento es notablemente distinto, su objetivo es afín al que persiguiera Benjamin en el prólogo crítico-epistemológico de su estudio sobre el drama barroco³: establecer las condiciones para recuperar la posibilidad de una verdad objetiva después del derrumbe de las pretensiones hegelianas y del ascenso a la hegemonía epistemológica de un nuevo positivismo. En efecto, el punto de partida de los escritos filosóficos adornianos es la pregunta de si la filosofía sigue siendo todavía posible a pesar de la conciencia de la no identidad entre pensamiento y ser y de la necesidad de abandonar la ambición de asir la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento⁴. De hecho ningún intento de persistir en la actividad filosófica sin eludir las exigencias que plantea su momento histórico podía salir indemne de esta pregunta —especialmente teniendo en cuenta la efectiva desproporción de fuerzas entre el *Geist* y las relaciones de poder vigentes⁵, que se había hecho cada vez más manifiesta a partir de la segunda mitad del siglo XIX—. Por ello el esfuerzo por perfilar la posibilidad de una teoría reflexiva y crítica que estuviera a la altura de estas exigencias es el hilo que recorre los escritos adornianos, pero también el motor de su escritura misma. En este cuestionamiento del modo de exposición teórica y su relación con la verdad se juega también uno de los

3. BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I-1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 207 ss.

4. ADORNO, Th. W., «Die Aktualität der Philosophie», GS I, pp. 325-344, p. 325.

5. ADORNO, Th. W., *Negative Dialektik*, GS 6 (en adelante ND), pp. 15 y s.

elementos epistemológicamente centrales de toda teoría crítica de la sociedad: intentar forjar una forma de exposición capaz de reflejar la problemática relación entre pensamiento y realidad, que se encuentra mediada por el trabajo conceptual y de objetivación del sujeto pensante, y ello en el seno de una objetividad social que conforma y aprehende a dicho sujeto y que, al mismo tiempo, por su carácter antagonista, por sus contradicciones y fallas, abre la posibilidad de crítica immanente. Lo que se propone la tan vituperada escritura adorniana y su modo de composición textual no es ni más ni menos que responder a la necesidad de dotar a la teoría de una forma de exposición que responda a las demandas que la objetividad le plantea. Sólo una lectura de sus textos cuidadosa y libre de prejuicios puede juzgar hasta qué punto el procedimiento adorniano consigue cumplir sus ambiciosos propósitos o fracasa en el intento, pero difícilmente se puede dudar que es una de las tentativas más serias y consecuentes de las que disponemos.

Ya en vida de Adorno, la exigencia y la difícil inteligibilidad de sus escritos le supusieron una constante fuente de obstáculos, problemas y malentendidos. Los testimonios de las dificultades y las reacciones de incomodidad que generaba su escritura se remontan a la década de 1920, incluso entre aquellos a quienes el propio Adorno consideraba los lectores ideales de sus textos tempranos: los compositores de la Segunda Escuela de Viena⁶. En efecto, Schönberg nunca terminó de aceptar la labor de crítica y estética musical adorniana, que consideraba –con un desdén quizá no ausente de envidia– demasiado esotérica, y el propio Alban Berg en 1925, si bien se mostraba satisfecho de que su discípulo fuera a publicar un análisis de la ópera *Wozzeck*, no podía menos que rogarle que el artículo resultara *claro*, accesible⁷. En una fase en la que las tendencias musicales conservadoras volvían a ocupar una posición predominante en la escena musical y las voces que proclamaban que la vanguardia estaba obsoleta cobraban fuerza, los compositores de la Segunda Escuela de Viena necesitaban con más urgencia que nunca que los motivos histórico-musicales que respaldaban sus obras resultaran comprensibles para el público –y sin embargo Adorno, que había comprendido mejor que nadie las implicaciones de largo alcance de este modelo de composición y lo defendía de un modo casi militante frente a los intentos de restauración de la tonalidad, persistió en un estilo que volvía sus textos cualquier cosa menos accesibles. Obviamente quien así procedía no podía sino tener buenos motivos.

Ya en su respuesta a la citada carta de Alban Berg, Adorno afirma que su artículo sobre *Wozzeck* era el primero en que había conseguido acercarse a su ideal de estilo; con esta réplica el joven discípulo Adorno, de apenas veintidós años, se afirmaba ante su maestro Berg, haciendo ver que la dificultad que se le reprochaba no era pura arbitrariedad, sino un programa consciente y explícito. En pocas líneas intenta explicar el núcleo de este ideal de estilo y su crítica al procedimiento expositivo tradicional,

6. Cfr. ADORNO, Th. W., carta a Alban Berg el 6.11.1926, en *Adorno-Berg Briefwechsel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997 (en adelante TWA-AB Bw), p. 57.

7. «*Aber eine Bitte!! Nicht schwer schreiben*» (carta de Alban Berg a Theodor W. Adorno el 3.11.1925, TWA-AB Bw, p. 39).

caracterizado por un encadenamiento lineal basado en conexiones superficiales forzadas por la argumentación lógico-deductiva al uso. El joven Adorno era ya consciente de la necesidad de una forma expositiva que no jerarquizara su objeto a partir de las exigencias de un método impuesto desde fuera, y por tanto intenta articular los textos a partir de un movimiento del pensamiento que tomara su medida en la simultaneidad y la paridad de valor [*Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit*] de diferentes intenciones que no podían entenderse aisladas, sino como procesos interdependientes, en *Zusammenhang* en sentido literal⁸. Por lo tanto el sentido del texto sólo puede entenderse desde su configuración total, desde las tensiones y correlaciones de fuerzas entre los procesos que sólo se perciben en una imagen de conjunto y que no pueden ser expuestos en un encadenamiento meramente lineal.

En esta afirmación temprana se encuentran ya formulados los rasgos fundamentales de un modelo de escritura al que Adorno permanecería fiel durante toda su obra, y que iría puliendo estructural y sintácticamente con los años. Desde un primer momento resulta visible también la convergencia de intenciones con el programa de una escritura en constelaciones que Walter Benjamin expondría en el prólogo crítico-epistemológico de *El origen del drama barroco alemán*, redactado ese mismo año. Benjamin y Adorno coinciden con Hegel en la concepción de la filosofía como *Darstellung der Wahrheit*⁹, pero rechazan que ésta deba cristalizar en la figura de un sistema que abarque la totalidad de lo real. El punto de partida en que convergen ambos autores es precisamente la conciencia de la pérdida del carácter vinculante de una forma de exposición filosófica y científica que se esmeraba en dar lugar a un discurso consistente, sin huecos, paradojas ni lagunas, pero que ya no era garante de dar con ninguna verdad objetiva¹⁰. Persistir en la pretensión idealista que proclama la autarquía del pensamiento en su mera identidad consigo mismo acaba por condenar al pensamiento al puro vacío¹¹—contra dicha complacencia del pensamiento en sí mismo se dirige precisamente el establecimiento programático de la primacía del objeto—. Tras la caída del idealismo y su postulado de que la isomorfía entre pensamiento y ser, no se puede mantener la confianza en el ideal de un sistema cerrado y coherente, tampoco si viene avalado por una construcción basada en la forma lógico-matemática que reduce la realidad a criterios meramente cuantitativos. La filosofía sistemática aspiraba a condensar en sí la pluralidad del mundo real derivándola de un único principio, y en ello se asemejaba a la tendencia de la sociedad a crear una totalidad funcional (un sistema) para la

8. Cfr. carta de Th. W. Adorno a Alban Berg el 23.11.1925, TWA-AB Bw, pp. 43 y s.

9. HEGEL, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart, Reclam, 2003, pp. 9 y ss.

10. «Si la filosofía quiere preservar su forma, no como guía mediadora del conocer, sino como exposición de la verdad [*Darstellung der Wahrheit*], hay que atribuir peso al ejercicio de su forma, no a su anticipación en el sistema» (BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, op. cit., pp. 207-208). Con ello se busca «un pensamiento que parta de relaciones objetivas, no de la coherencia aislada en sí misma» (ADORNO, Th. W., «Die Aktualität der Philosophie», op. cit., p. 342).

11. ND, p. 152. Adorno llegaría incluso a referirse a esta ambición de identidad perfecta del pensamiento consigo mismo como el «pecado original de la *prima philosophia*» (ADORNO, Th. W., *Metakritik der Erkenntnistheorie*, GS 5, p. 18).

reproducción de la vida (y del dominio) fuera de la cual no debía quedar nada¹². Pero la comprensión de la sociedad capitalista moderna como una totalidad en sí misma contradictoria y que se reproduce gracias a sus contradicciones choca con toda pretensión de un discurso científico lineal, sin saltos y limpio de toda contradicción¹³; en este sentido, si bien las pretensiones sistemáticas se han suavizado, la violencia que ejercían sobre lo real sobrevive en los procedimientos del método científico vigente y en el pensamiento discursivo: ambos se desentienden del conocimiento de las cosas para imponerles un orden que elimine su inconmensurabilidad y permita, bien operar con ellas y manipularlas, bien integrarlas en un continuo discursivo que pretende ser síntesis de sus interconexiones. Por ello Adorno y Benjamin contraponen a los planteamientos sistemático y positivista el modelo de una filosofía como interpretación dialéctica de la realidad; una filosofía que aspira a una verdad que sin embargo no puede hacer posesión suya ni alcanzar de una vez por todas, sino que debe volver una y otra vez sobre sí misma a partir de la experiencia de la realidad. Su interpretación parte precisamente de un interés por lo particular, por lo fragmentario y discontinuo, por las ruinas y despojos que son dejados de lado en el imparable avance hacia la unidad teleológica del sistema, y procede miméticamente creando figuras no intencionales en las que las relaciones entre diferentes fenómenos cristalizan en forma de constelación¹⁴.

Sin embargo, pese a la indudable afinidad de sus intenciones, la convergencia entre Benjamin y Adorno no puede ser formulada sin una extrema precaución: este programa de una nueva forma de *Darstellung* filosófica supone el punto de encuentro de dos autores con trayectorias e intereses distintos, y se materializa en dos modelos diferentes de apropiación y comprensión de la filosofía como interpretación y de la escritura en constelaciones, por lo que el asunto tampoco se resuelve enunciando quién toma el modelo de quién. Estos diferentes modos de cristalización saltan a la vista si se compara el programa expuesto en el prólogo crítico-epistemológico de Benjamin con la concepción adorniana de la forma del ensayo¹⁵, pero sobre todo al confrontar la escritura de lo que nos ha llegado de *La obra de los pasajes* con la de *Dialéctica negativa* o, sobre todo, con *Teoría estética*¹⁶; sin embargo las raíces de estas divergencias son ya apreciables

12. ND, pp. 34 y s. y p. 309.

13. ADORNO, Th. W., *Vorlesung über Negative Dialektik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 19 ss.

14. BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, pp. 214 y s. y ADORNO, Th. W., «Die Aktualität der Philosophie», *op. cit.*, pp. 334 y s. En astrología, el término constelación remite a la posición recíproca de un grupo de estrellas, que se transforma constantemente a causa de las diferentes órbitas en torno al sol. Por tanto, una escritura en constelaciones remite tanto a una relación multilateral entre diferentes dimensiones como a un perpetuo cambio y fluctuación entre las mismas, que en el caso de Adorno va a realizarse en analogía con el modelo de la variación musical.

15. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», en: *Noten zur Literatur*, GS 11, pp. 9-33.

16. El propio Adorno afirmó que el texto de *Teoría estética* debía constituir para él la culminación de un modelo de composición textual paratáctica, con cuyas exigencias se topó una y otra vez en un proceso de redacción. Desde la perspectiva alcanzada durante la escritura de esta obra, que sería interrumpida por la muerte antes de poder alcanzar su forma definitiva, la disposición textual de *Dialéctica negativa* resultaba para el francfortiano todavía cercana a una forma expositiva tradicional (cfr. ADORNO, Th. W., citado en ADORNO, G. y TIEDEMANN, R., «Editorisches Nachwort», en: *Ästhetische Theorie*, GS 7 [en adelante ÄT], p. 541).

en los textos tempranos. En Adorno la conciencia de la no identidad entre concepto y cosa, así como entre sujeto y objeto, no conduce al ideal de una objetividad sin sujeto, sino al reconocimiento de una primacía del objeto que sólo es alcanzable a través del más consecuente trabajo subjetivo de pensamiento y objetivación. Si la propuesta benjaminiana de una escritura en constelaciones encuentra suelo fértil en el joven Adorno es porque confirmaba un ideal de composición textual que éste había forjado a partir del procedimiento compositivo de la Segunda Escuela de Viena, cuyas repercusiones históricas, filosóficas y musicales percibió con más pregnancia que los propios compositores. Sin embargo, frente a la versión que ha prevalecido en la literatura secundaria, la influencia más decisiva a este respecto no fue el modelo compositivo de Arnold Schönberg, sino el de su maestro Alban Berg¹⁷.

En efecto, en la misma carta de 1925, Adorno confiesa a su maestro el secreto de este ideal de estilo: «Mi intención más secreta era proceder en la conducción lingüística del texto como usted compone, por ejemplo en el *Cuarteto*»¹⁸. Los propios títulos elegidos para algunos de sus escritos (piénsese en las resonancias implícitas en «escritos musicales», «notas sobre literatura»¹⁹ o incluso «teoría estética») remiten precisamente al modelo musical en el que se forja su forma de exposición teórica y de construcción textual. Sin embargo el reconocimiento de esta afinidad entre el modelo de escritura adorniano y el procedimiento compositivo de la Segunda Escuela de Viena en ningún caso justifica despachar el asunto atribuyendo toscamente al pensamiento adorniano el epíteto de «filosofía atonal»²⁰; el lenguaje tonal, como lo figurativo en pintura, es una configuración formal susceptible de conferir a la música un elemento *representativo*; sin embargo la música atonal renuncia precisamente a este elemento potencialmente significativo, del que sin lugar a dudas no pueden prescindir la palabra

17. De hecho en sus escritos tempranos Adorno afirma en varias ocasiones la imposibilidad de hablar de una escuela schönberguiana, pese a la cercanía de las intenciones y a la relación pedagógica entre los diversos compositores (cfr. TWA-AB Bw, pp. 43 y 59, así como «Alban Berg. Zur Uraufführung des „Wozzeck“», GS 18, pp. 456-464, pp. 456 y s.). En realidad Schönberg, Berg, Webern o Eisler ofrecen modelos de composición distintos que abren diferentes vías de desarrollo, y la opción por la que Adorno toma partido en 1925 –y a la que, como revela la monografía publicada en 1968, permanecería fiel toda su vida– es la de Alban Berg. Por ello considero que su insistencia en Schönberg y en la idea de una escuela schönberguiana a partir de la *Filosofía de la nueva música* debe ser tomada con precaución. Este énfasis en Schönberg que sugiere la unidad de la escuela responde ante todo al intento de defender las aportaciones de sus modelos de composición, con sus amplias implicaciones estético-musicales, históricas y sociológicas, frente a la esclerotización de la vanguardia en el serialismo integral, la restauración neoclásica y la arrolladora imposición de la industria de la cultura. Sin embargo, una lectura detenida de los textos musicales tardíos (por ejemplo las monografías sobre Mahler y Berg o el programático «Vers un musique informelle») revela todavía un nivel de diferenciación que reconoce diferentes modelos compositivos para la nueva música que desmienten tanto esta unidad como la hegemonía absoluta del modelo schönberguiano.

18. ADORNO, Th., W., carta a Alban Berg el 23.11.1925, TWA-AB Bw, p. 44.

19. En este caso la traducción castellana del título hace que se pierda inevitablemente un matiz; no se trata de «Noten über Literatur» («notas sobre literatura»), sino de «Noten zur Literatur», con lo que la proposición no denota solo el tema, sino también indica finalidad y dirección, movimiento: «notas para/hacia la literatura». Como pretendo mostrar en las siguientes páginas, este juego con una superposición de significados que abren diferentes niveles de lectura es uno de los rasgos más característicos de la escritura adorniana, y también una de las mayores dificultades a las que se enfrenta toda traducción de sus textos.

20. JAY, M., *Adorno*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

ni el concepto requeridos en la reflexión teórica²¹. Pero por otra parte, como el propio Adorno recuerda en más de una ocasión, las analogías entre música y lenguaje deben ser tratadas con extremo cuidado. Entre ambos hay una relación de semejanza, pero no de identidad; la música no constituye un sistema de signos –a lo sumo es capaz de nombrar las cosas inmediatamente al modo como lo hacían los conceptos primitivos–, no es un lenguaje denotativo, sino que se asemeja al lenguaje en tanto que compone una totalidad organizada en la que los diferentes sonidos se articulan para dar lugar a un discurso²². Por ello en la música tradicional se habla de frase, segmento, periodo, puntuación o frases subordinadas, y Adorno considera que también más allá de la tonalidad puede darse una construcción en la que cristalicen temas, transiciones, preguntas y respuestas, contrastes y continuaciones²³. Por tanto, si la forma como el arte se acerca al lenguaje es gracias a la articulación de sus diferentes momentos. Para comprender la afinidad entre la escritura adorniana y la música de Alban Berg será necesario acercarse al procedimiento compositivo de éste, unido a un uso de la variación que Adorno caracterizaría como «transición mínima», y que daría lugar a una «fuerza de organización» y a una «plenitud constructiva» en la que todos los elementos están interrelacionados y se ajustan mutuamente²⁴.

El que Adorno remita en este contexto al *Cuarteto de cuerda, opus 3* de Berg no debe tomarse como una mera casualidad. Todavía en la monografía sobre su maestro, publicada cuarenta y tres años más tarde, el análisis de dicho cuarteto arroja luz sobre la propia «intención secreta» de la escritura adorniana. En ella se habla de un impulso «arquitectónico» como principio rector de la composición del *Cuarteto*, que da forma a un tejido especialmente complejo a partir de un uso de la variación y la transición específicamente berguiano:

21. «Tonal y figurativo coinciden en la posibilidad del establecimiento de algunos correlatos significativos que, en lo atonal y lo no figurativo, desaparecen. Una escritura atonal sería, en la lengua o en la filosofía, aquella que renunciara a los significados: la experiencia dadaísta, los poemas sin sentidos, los juegos onomatopéyicos... En el momento en el que la gramática exija un verbo y las palabras mantengan un significado, es inevitable mantener la ficción de una filosofía atonal» (NOTARIO RUIZ, A., «Novedad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann», en: PUELLES ROMERO, L. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (eds.), *Eстетización y nuevas artes*, suplemento 13 de *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, Málaga, 2008, pp. 121-137, p. 134.

22. «[La música] se asemeja al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. Y lo dicen de manera tanto más enfática cuanto más desarrollada está la música. La sucesión de los sonidos es afín a la lógica: hay corrección y falsedad. Pero lo dicho no puede separarse de la música. No constituye un sistema de signos» (ADORNO, Th. W., «Fragment über Musik und Sprache», *Quasi una fantasia*, GS 16, pp. 251-256, p. 251).

23. ADORNO, Th. W., «Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren», GS 16., pp. 649-664, p. 663. Por lo demás, Dieter Schnebel ha señalado que las propias composiciones de Adorno ofrecen criterios sólidos para una música que se acerca a estas categorías lingüísticas y se articula a través de ellas: una especie de «prosa musical» (SCHNEBEL, D., «Einführung in Adornos Musik», en: KOLLERSCH, O. (ed.), *Adorno und die Musik*, Graz, Universal Edition, 1979, pp. 15-19, p. 17).

24. ADORNO, Th. W., «Bergs kompositionstechnische Funde», *Quasi una fantasia, op. cit.*, pp. 413-432, p. 417. Pocos han seguido esta pista de un modo tan consecuente como Antonio Notario (cfr. NOTARIO RUIZ, A., «Novedad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann», *op. cit.*), cuyo trabajo ha supuesto un material de diálogo fundamental en estas líneas.

En el cuarteto [...] ya no hay «temas» en el antiguo sentido estático. La transición permanente reblandece toda figura consolidada, la abre a la precedente y a la subsiguiente, la sostiene en el incesante flujo de las variaciones, la subordina al primado del todo. Los modelos temáticos se encogen: se reducen a unidades motívicas mínimas²⁵.

Propiamente hablando apenas hay temas, puesto que el propio trabajo temático los descompone en unidades mínimas, convirtiéndolos casi en campos de disolución²⁶. A partir del trabajo con estos *membra disiecta*, Berg da lugar a una construcción sumamente intrincada y extremadamente coherente en la que cada nota se deriva del ensamblaje motívico del todo, a través de una transición constante, pero nunca forzada, que penetra todo el tejido musical. Es precisamente este uso berguiano de la transición mínima constante como principio arquitectónico lo que interesa a la escritura de Adorno. Para rastrear su influencia basta con atender a la composición textual de sus grandes libros, en la que los párrafos se suceden a lo largo de decenas de páginas sin interrupción alguna, prescindiendo de intercalar títulos ni encabezados, introduciendo tan solo ocasionalmente un interlineado algo más espacioso que señalara un cierto corte, que sin embargo no rompe la discontinua continuidad del texto²⁷. Y al mismo tiempo, como revelan los índices detallados al final de sus grandes textos filosóficos²⁸, cada párrafo es desarrollo de una idea recogida en dicho índice, que se va hilando en un movimiento constante en torno al tema tratado (que va desentrañando paso a paso las diferentes facetas y dimensiones del mismo: qué es, qué no es, por qué ha llegado a ser así, qué condiciones permiten tratarlo como tema, qué costes e implicaciones tiene, etc.) en el que emergen una y otra vez los motivos principales, que van cobrando cada vez nuevos matices y resonancias a la luz de las diferentes problemáticas en las que aparecen. El resultado es una rica superposición de voces y complejos en los que los diferentes estratos temáticos se superponen entre sí en una especie de nudo de elementos simultáneos, interrelacionados y en tensión en la que convergen la construcción del *Cuarteto de cuerda* o de las *Tres piezas para orquesta, opus 6* de Berg y la composición textual adorningiana. El principio arquitectónico de ambas aspira a dar lugar a un todo extremadamente denso y sin fisuras que no avanza en una sola dirección, «sino que sus momentos se entretajan como los hilos de un tapiz»²⁹. El objetivo común es un modo de construcción que permite establecer conexiones oblicuas entre elementos que la

25. ADORNO, Th. W., *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, GS 13, p. 393.

26. ADORNO, Th. W., «Bergs kompositionstechnische Funde», *op. cit.*, p. 418.

27. Las ediciones de Taurus de *Teoría estética y Dialéctica negativa* (de 1975 y 1980 respectivamente) no respetaron esta composición textual adorningiana, optando por intercalar entre los párrafos los encabezados que la edición alemana colocaba en el índice detallado al final del texto. Las distorsiones que supuso este modo de edición, que durante 30 y 24 años respectivamente fue el único en que las dos grandes obras tardías de Adorno estuvieron disponibles en lengua castellana, han sido analizadas en un excelente texto de Mateu Cabot: CABOT, M., «Comentarios y añadidos a la edición castellana de *Dialéctica Negativa*», *Taula. Quaderna de pensament*, núm. 23-24, Palma, 1995, pp. 145-148.

28. Cfr. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (GS 2), y especialmente *Metakritik der Erkenntnistheorie* (GS 5), *Negative Dialektik* (GS 6) y *Ästhetische Theorie* (GS 7).

29. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», *op. cit.*, p. 21.

exposición tradicional no permite, y que ahora se alcanza gracias a un sutil uso de la transición. De ahí la complejidad de resonancias y asociaciones, la multitud de referencias a líneas de pensamiento, obras de arte, sucesos y tendencias históricas que se fusionan y entrecruzan en los tejidos textuales adornianos: a través de la yuxtaposición de momentos heterogéneos en la configuración del texto, los diferentes elementos se iluminan entre sí –de un modo no del todo distinto a ciertos usos del montaje cinematográfico– permitiendo alcanzar un nivel de interpretación que rebasa el alcance de cada uno de los momentos particulares. Por ello la escritura adorniana no enuncia ni define sus temas, sino que éstos se van constituyendo en el propio proceso del texto, a partir del complejo de problemas, asociaciones y resonancias que son puestos en movimiento³⁰. En este sentido Adorno y Berg coinciden en una apariencia caótica de temas parciales superpuestos que, sin embargo, poco a poco se revela como la cuidadosa construcción de una totalidad a partir de la cual cobran sentido los momentos particulares que son articulados en ella y estos se fusionan constantemente entre sí.

Es obvio que semejante ideal estilístico de construcción trae consigo nuevas exigencias tanto para el oyente como para el lector, que ya no pueden seguir confiando en que, siguiendo el desarrollo de un solo tema, éste les guiaría deslizándose en la consecución temporal (y no en la totalidad de la obra) hacia alguna conclusión o resolución. Este

30. Si tomamos el ejemplo del segundo excurso en *Dialéctica de la Ilustración* sobre Ilustración y moral, quizá sea más fácil entender cómo opera esta constitución de los temas en analogía con el procedimiento de la transición mínima y la variación berguiana. Si bien al consenso en la recepción mayoritaria que atribuye este excurso a la mano de Horkheimer –pese a la insistencia de ambos autores de que los dos son responsables de cada una de las frases del libro (DA, p. 9)– una comparación estilística del texto con *La crítica de la razón instrumental* (Madrid, Trotta, 2002), escrito por Horkheimer en esos mismos años, deja pocas dudas sobre la responsabilidad adorniana en cuanto al estilo y la composición textual; en efecto, la escritura del libro tiene muy poco que ver con el estilo tradicional y lineal de las publicaciones de Horkheimer en solitario. Su procedimiento textual se basa en una combinación de elementos discursivos y asociativos. La complejidad de referencias con que opera el tejido textual del excurso sobre Ilustración y moral (al igual que todo el resto del libro) pone en movimiento una y otra vez asociaciones con los temas tratados en los capítulos anteriores a partir de las citas de Bacon, de la lectura de *Totem y tabú* de Freud o de la figura de *Odiseo* en relación con la filosofía de la historia de Hegel; pero también moviliza las constantes referencias a los movimientos de Reforma y Contrarreforma eclesiástica, a la Revolución francesa y el destino de sus promesas en el transcurso posterior de la sociedad burguesa, etc. Sin embargo el excurso las pone en juego a través de una nueva perspectiva, mediante una variación del tema principal que se construye a partir de las referencias a Kant y al Marqués de Sade, que son enriquecidas con el contrapunto de citas y referencias de Nietzsche y Spinoza (ambos ya ampliamente tematizados en los dos capítulos anteriores). A través de todo el aparato temático, conceptual y asociativo que se pone en movimiento, se va delimitando la temática del excurso, que en ningún momento es enunciada directamente. Los elementos de capítulos anteriores que son incorporados al movimiento textual van cobrando una nueva consistencia, y a la vez ofrecen resonancias de amplio alcance que invitan al lector a profundizar en ellas y no detenerse en la letra del texto. Y, a la vez, el análisis realizado en el excurso sobre el destino del placer divinizado en el proceso de desencantamiento del mundo, que es recuperado sólo desde la gélida racionalidad de un sujeto monodológico y aislado que se desentiende de todo sufrimiento ajeno y de compasión, anticipa los temas del capítulo siguiente sobre la industria de la cultura. En esto consiste también la articulación temporal en la que escritura y composición musical coinciden (presuponiendo lectura y escucha): articulan lo ya conocido con lo aún no conocido –lo nuevo–, anticipando los temas aún por venir, y de este modo van hilando los diferentes elementos en un tejido textual que aspira a una lectura implicada en el texto y saturada de argumentos, asociaciones y experiencias.

modo de componer exige una recepción más concentrada, en la que ha de ser capaz de atender simultáneamente a los diferentes planos que componen la «espesura vegetal» de la composición (musical o textual) e involucrarse activamente en su desarrollo: «La tarea del oyente no es por tanto retener los temas y seguir sus destinos, sino participar en la realización de un transcurso musical en el que cada compás, incluso cada nota, está a la misma distancia del centro»³¹. Esta construcción en la que los diferentes elementos contrapuestos se prestan apoyo mutuo y se articulan según las configuraciones respectivas de los otros es también para Adorno el ideal de escritura filosófica³². En esta concepción de la estructura musical o textual como *campo de fuerzas* se hacen todavía más plásticos los ideales de simultaneidad, paridad de valor [*Gleichwertigkeit*] e interrelación de las diferentes líneas en desarrollo que caracterizan la escritura en constelaciones: una configuración total en la que los diferentes momentos particulares se ensamblan formando una figura legible en la que todos y cada uno de ellos se iluminan entre sí³³. Por tanto, lo que Benjamín buscaba como ideal epistemológico lo había encontrado Adorno en la praxis de composición de su maestro Berg y su estilo intentó mantenerse fiel a este modelo durante toda su producción.

Pero el hecho de que Adorno tome el modelo de variación y transición berguiano como modelo de articulación textual no responde tampoco a una elección arbitraria. Se trata de una toma de partido consciente por un modelo artístico y estético frente a la arbitraria separación entre forma y contenido que predomina en el método científico del positivismo hegemónico. Dicho procedimiento permanece cautivo en el idealismo, pues presupone la distinción entre forma y contenido del conocimiento, y bajo su apariencia de neutralidad impone una coerción dogmática a la exposición:

Según la práctica positivista, el contenido, una vez fijado según el arquetipo de la proposición protocolaria, debería ser indiferente a su exposición, y ésta debería ser convencional, no exigida por el asunto; para el instinto del purismo científico todo impulso expresivo en la exposición pone en peligro una objetividad que provendría de la supresión del sujeto y que se conservaría tanto mejor cuanto menos apoyo recibiera de la forma³⁴.

Adorno es consciente de que el medio de todo trabajo teórico es el lenguaje, y de ahí el imperativo de poner un cuidado extremo en la articulación lingüística y la precisión de las palabras: aquello que está expresado de modo vago está mal pensado³⁵. Pero al mismo tiempo subraya que el lenguaje mismo, las palabras, no bastan para dar cuenta de la realidad, puesto que concepto y cosa no son idénticos: el concepto es capaz de etiquetar los objetos, pero no de dar cuenta de ellos, con lo que el lenguaje amenaza

31. ADORNO, Th. W., *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, op. cit., pp. 393.

32. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», op. cit., pp. 21 y s. y *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, GS 4 (en adelante MM), p. 79.

33. ADORNO, Th. W., *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 342.

34. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», op. cit., pp. 11-12.

35. ND, p. 29.

con transformarse en mera designación³⁶. El acto de dar nombre a las cosas es el primer paso en el desencantamiento del mundo, en virtud del cual la naturaleza externa pierde su supremacía sobre los hombres, las hace conmensurables –dominables– y contribuye a liberarlos del miedo³⁷. Sin embargo para el positivismo, palabras y conceptos son meras abreviaciones de una suma de rasgos y propiedades que caracterizan a cada uno de los objetos, y es la conciencia del sujeto quien lleva a cabo la unidad sintetizadora de tal pluralidad. Pero la consecuencia última de este nominalismo es que la elección de las palabras para dar cuenta de los objetos acaba por ser arbitraria: está sometida a la libre disposición de dicha «conciencia ordenadora», para la que las palabras acaban por aparecer como meros signos intercambiables³⁸. Frente a ello Adorno insiste en el lenguaje como expresión misma de la cosa, que exige una formulación certera según el estado histórico del lenguaje y de la cosa. De ahí su insistencia en dar con una articulación lingüística y textual apropiada que, a través de una tensión constante, logre rebasar las limitaciones intrínsecas del lenguaje y hacer justicia a la objetividad, sustrayéndose a la violencia que se ejerce sobre la realidad cuando se antepone el fetichismo del método sobre todo contenido. Por tanto el énfasis se pone en la configuración lingüística del texto, capaz de poner palabras y conceptos en movimiento –de ahí las afinidades con el procedimiento compositivo–. El objetivo es corregir la limitación del pensamiento discursivo cuando, en su operación conceptual, se olvida del objeto y lo recubre con su hilado de encadenamiento argumentativo en lugar de propiamente conocerlo³⁹; frente a ello el procedimiento adorniano opta por una inmersión en lo particular que ponga de manifiesto sus mediaciones, sus múltiples facetas y su lugar en el proceso histórico-social. Para Adorno la forma de exposición capaz de cumplir este objetivo es el ensayo, en tanto que no aspira a fundamentarse en ningún principio primero y supuestamente inmediato del que se derive todo lo demás, ni tampoco en el primado del método o en la referencia a hechos incontestables, sino que se limita a interpretar un objeto sabiendo que no es natural sino social y humanamente producido en el transcurso histórico. La fuerza del ensayo consiste por tanto en la conciencia de su propia debilidad, en que se sabe un mero intento, no definitivo ni exhaustivo, de enfrentarse a una realidad a la que no puede asir ni reproducir. Por ello no aspira a alcanzar resultados concluyentes y blindados que uno pueda llevarse consolado a casa⁴⁰, sino que es consciente de que el pensamiento no puede contar con seguridades definitivas, de que en su movimiento constante está siempre expuesto al fracaso:

El ensayo no obedece a la regla de juego de la ciencia y la teoría organizada según la cual, como dice la frase de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas.

36. ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, GS 3 [en adelante DA], p. 78.

37. ADORNO, en ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M., «Diskussionen über Sprache und Erkenntnis, Naturbeherrschung am Menschen, politische Aspekte des Marxismus», *Horkheimer Gesammelte Schriften* 12, Frankfurt am Main, Fischer, 1985, pp. 493-525, p. 501.

38. ADORNO, Th. W., «Thesen über die Sprache des Philosophen», GS 1, pp. 366-371, p. 366.

39. ADORNO, Th. W., «Über epische Naivität», *Noten zur Literatur*, op. cit., pp. 34-40, p. 36.

40. ADORNO, Th. W., *Vorlesung über Negative Dialektik*, op. cit., p. 14.

Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no aspira a una estructura cerrada, deductiva o inductiva⁴¹.

Su ideal consiste más bien en un acercamiento mimético a las cosas.

Si la exposición filosófica tradicional fracasa a la hora de trascender su propia inmanencia discursiva y llegar a la objetividad –de ahí su perenne necesidad de aferrarse a otros textos en busca de un suelo firme–, el ambicioso objetivo del modelo adorniano de ensayo es disponer el texto de modo que el objeto mismo alcance expresión en el lenguaje. Este ideal de escritura es especialmente visible en textos como la monografía sobre Gustav Mahler, que parte precisamente de la limitación, o mejor, de la insuficiencia constitutiva de los conceptos a la hora de dar cuenta de la música⁴². El propósito de la monografía es nada menos que desarrollar un nuevo modelo de análisis musical a través de un nuevo uso del lenguaje, que rechaza aproximarse a las composiciones mahlerianas de un modo meramente descriptivo, siendo consciente de los peligros de una teoría que, limitándose a *nominar* su objeto, se convierte en coartada de la experiencia estética y musical. Sin sacrificar lo más mínimo en rigor y precisión, este modelo de análisis –que es ante todo un análisis de partituras, pero también de un universo sonoro– procede desde un lenguaje exhuberante y rico en imágenes, con un énfasis consciente en el momento expresivo que podría entenderse como un intento de trasladar al lenguaje –o incluso a imágenes visuales⁴³– la sonoridad mahleriana. De este modo el análisis adorniano parece acercarse por momentos a la literatura, y sin embargo con ello no lastra en absoluto su ambiciosa intención teórica, sino que ofrece un acercamiento que enriquece la experiencia de su objeto. Al igual que el procedimiento compositivo de Schönberg se había caracterizado por limpiar la música de toda ornamentación superflua en nombre del ideal de la *Sachlichkeit*, la intención de la prosa adorniana no es sucumbir al envesamiento barroco, sino alcanzar la máxima objetividad posible desde el trabajo subjetivo –una exposición que lleve al lenguaje hasta los límites de sus capacidades expresivas y sea capaz de dar cuenta de las cosas sin violentarlas–. Esta es la exigencia que pesa para Adorno sobre toda filosofía, como se puede entrever ya desde las primeras líneas de su texto de habilitación:

La ley formal de la filosofía exige la interpretación de lo real en la conexión coherente de los conceptos. Ni la manifestación de la subjetividad del pensante ni la pura unidad de la obra deciden sobre su carácter como filosofía, sino tan sólo la medida en que lo real ha entrado en conceptos, se ha manifestado en ellos y los ha fundado de un modo razonable⁴⁴.

41. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», *op. cit.*, p. 17.

42. ADORNO, Th. W., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, GS 13, p. 151.

43. La aproximación hacia la visualización de lo sonoro en algunos escritos musicales adornianos, y particularmente en la monografía sobre Mahler, han sido estudiadas en NOTARIO RUIZ, A., *La visualización de lo sonoro. Sonido, concepto y metáfora en la frontera entre filosofía y literatura desde el prisma de Th. W. Adorno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

44. ADORNO, Th. W., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, GS 2, p. 9.

Conforme se depura este programa teórico que busca una superación inmanente del idealismo sin sucumbir al subjetivismo irracionalista ni a la falsa objetividad positivista, se va traduciendo en unas exigencias estilísticas y de exposición cada vez más concretas: «Deberían suprimirse todos los conceptos-puente, todas las conexiones y operaciones lógicas que no estuvieran en la cosa misma, así como todas las deducciones no satisfechas en la experiencia del objeto»⁴⁵. En la exposición discursiva que otorga diferente tratamiento a axiomas, tesis, argumentos y proposiciones derivadas en un encadenamiento deductivo que excluye toda contradicción, el pensamiento somete a su objeto a una jerarquización coercitiva de la que nada debe quedar fuera. Este modelo de exposición confunde dicho procedimiento de sistematización con la verdad, y equipara el conocimiento de los hechos con su derivación a partir de principios fijados de antemano⁴⁶; sin embargo el orden lógico articulado a partir de la dependencia, el encadenamiento y la agregación de los conceptos no se fundamenta en las mediaciones e interrelaciones reales entre los objetos, sino que les impone arbitrariamente una dirección desde fuera. Por ello su proceso está ya decidido de antemano: es inflexible e incapaz de abrirse a la realidad objetiva. A esta disposición textual jerarquizante, Adorno le contrapone una arquitectura textual en constelaciones basada en el modelo berguiano de variación y su uso de la transición mínima. Esta articulación basada en la transición constante se ha despedido de la ilusión de poder vertebrar el discurso a partir de un principio fundamentador o de un argumento aislado del que se deriven las líneas de desarrollo⁴⁷. Su procedimiento apuesta por un entrelazamiento constante de los diferentes elementos y grupos temáticos, consciente de que no puede deducir linealmente unos de otros, y con una tendencia a sumergirse micrológicamente en cada uno de sus momentos. El propio hecho de que el francfortiano recurra una y otra vez a la metáfora del texto como tapiz revela que su escritura aspira precisamente a aquello que no se puede expresar en una sola dirección discursiva, sino sólo en un contexto de temas y complejos interrelacionados, ellos mismos dinámicos:

En filosofía se confirma la experiencia que Schönberg apuntara en la teoría tradicional de la música: de ella se aprende tan sólo cómo se comienza y se cierra una frase, nada sobre la frase misma, sobre su transcurso. Análogamente la filosofía no tendría que acomodarse en categorías, sino que en cierto sentido tendría que componer. Ésta debe renovarse constantemente en su desarrollo, tanto a partir de su propia fuerza como a partir de la fricción de aquello con lo que se mide. Lo que decide es lo que sucede en ella, no la tesis o la posición; el tejido, no el discurso inductivo o deductivo de una sola vía⁴⁸.

45. ADORNO, Th. W., *Minima Moralia*, GS 4, p. 79.

46. DA, pp. 100 y ss.

47. «Se trata simplemente de que la consecuencia de mi teorema de que filosóficamente no hay nada “primero” [*dass es philosophisch kein “Erstes” gibt*] es que no se puede construir un contexto argumentativo basado en la habitual sucesión de niveles [*Stufenfolge*], sino que la totalidad debe montarse a partir de una serie de conglomerados parciales que tienen en cierto modo el mismo peso y están concéntricamente ordenados al mismo nivel. De su constelación, no de su sucesión, deben resultar las ideas» (ÄT, p. 541, citado en ADORNO, G. y TIEDEMANN, R., «Editorisches Nachwort»).

48. ND, p. 44.

En este contexto debe entenderse el rechazo adorniano de la exposición filosófica que procede a partir de la definición de sus conceptos, operando con ellos como si fueran una mera fórmula unitaria, estática e invariable. El lenguaje mismo es histórico, y los significados de las palabras no pueden fijarse de una vez por todas, sino que evolucionan conforme se va transformando la sociedad que hace uso de ellos, y sus diferentes estratos de significación se sedimentan en los vocablos, ofreciendo una pluralidad de posibilidades expresivas. Por ello, frente al reduccionismo de un procedimiento basado en definiciones rígidas, Adorno busca una aproximación al lenguaje capaz de hacer uso de la riqueza de significaciones y resonancias que se han ido depositando en las palabras. Como el propio francfortiano señala en más de una ocasión, su modelo se aproximaría al modo como el inmigrante aprende la lengua extranjera de su país de acogida. El recién llegado no acude al diccionario cada vez que se encuentra con un vocablo desconocido, sino que va enriqueciendo su vocabulario a través de la lectura y la conversación. De este modo los significados de las palabras se van revelando a partir de su contexto, y en un principio permanecen todavía vagos, pudiendo dar lugar a frecuentes malentendidos. Sin embargo cuando, a través de todas sus combinaciones, el vocablo ha desplegado toda su gama significativa, ésta se revela mejor de lo que un diccionario jamás podría fijar en una suma de sinónimos y definiciones⁴⁹. De un modo análogo, Adorno busca un procedimiento lingüístico capaz de poner en movimiento la riqueza de resonancias de cada palabra en sus diferentes contextos significativos en un estado histórico del lenguaje. Su escritura aspira a contrarrestar la rigidez de los conceptos a la hora de dar cuenta de las cosas apropiándose reflexivamente de sus significados implícitos y haciéndolos avanzar en el desarrollo del texto con una técnica similar a la de la variación musical⁵⁰. De esta manera la *Darstellung* adorniana busca ofrecer resistencia a la reducción que la síntesis conceptual opera sobre la pluralidad y polisemia de lo real: su objetivo no es aprehender directamente las cosas sino rodearlas hasta conseguir revelar la multitud de combinaciones, resonancias y posibilidades sedimentadas en cada una de ellas⁵¹. En este sentido se ha señalado acertadamente que la densidad de la escritura adorniana responde a la crítica «de la rígida disociación de los aspectos horizontales y verticales del pensamiento, de sus aspectos discursivos y asociativos»⁵². Su composición textual no aspira a subordinar unos elementos a otros, sino a coordinarlos en su interrelación y en su simultaneidad, y aquí su ideal estilístico se aproxima de nuevo al procedimiento compositivo de Schönberg y Berg, guardando también una afinidad fundamental con el modelo de una «música informal» elaborado en su obra tardía⁵³. La composición musical y el ensayo como forma expositiva

49. ADORNO, Th. W., *Drei Studien zu Hegel*, op. cit., p. 341.

50. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», op. cit., p. 20.

51. ND, pp. 164 ss.

52. HULLOT-KENTOR, R., «Tittle Essay», *Things Beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno*, Nueva York, Columbia University Press, 2006, pp. 125-135, p. 134.

53. El programa de una música informal, con el que Adorno a comienzos de la década de 1960 pretende ofrecer un modelo que permita a la vanguardia musical proseguir en el camino abierto por la Segunda Escuela de Viena sin recurrir al serialismo integral como receta de composición, recupera precisamente

convergen en el intento de suprimir la jerarquización y la subordinación con que la gran forma se impone al detalle –ya sea a través de la armonía tonal o de las constricciones del discurso linealmente inductivo o deductivo–, y también en el objetivo de articularlos de modo que interactúen en igualdad de condiciones. Este ideal de objetividad, que se opone a todo procedimiento puramente mecánico, no supone la abolición del sujeto –en cuya reivindicación coincidían Benjamin y el positivismo– sino la más constitutiva participación del sujeto vivo en el trabajo de organización y objetivación: porque ni el objeto ni el lenguaje están meramente «dados», y sin el sujeto no es posible experiencia alguna de la objetividad⁵⁴.

Este énfasis en la experiencia es precisamente el rasgo fundamental del ideal adorniano de *Darstellung*, que busca combatir la tendencia a reducir el lenguaje a mera designación y la subsiguiente atrofia de los sujetos en su capacidad de relacionarse con la realidad. Por ello su escritura se aproxima a su objeto sin afán de identificación o posesión, sino aspirando a una fidelidad que no se limite a perpetuar las cosas tal y como son en su mera *Abbildlichkeit*; su propósito sería más bien revelar el carácter procesual de la objetividad: qué ha llegado a ser y cómo. Se trata de remover la historia sedimentada en las relaciones de simultaneidad e interdependencia, y también de poner de manifiesto sus contradicciones y grietas, así como aquello que las cosas una vez pudieron ser y que la realidad truncó en su proceso⁵⁵. En este sentido la lucha contra toda jerarquización impuesta desde fuera supone también el rechazo a justificar lo meramente existente o a imponer formalmente una armonía preestablecida a lo real desde un procedimiento lógico-discursivo que excluye todo antagonismo –de un modo análogo al procedimiento compositivo de la Segunda Escuela de Viena, que tensa la armonía tonal hasta renunciar a resolver las disonancias en una nueva consonancia–; es así como la propia prosa adorniana garantiza la posibilidad de la crítica inmanente⁵⁶. Por tanto el estilo adorniano no puede despacharse como una mera defensa de lo fragmentario que rechaza el encadenamiento consecutivo del texto, sino precisamente como el intento de lograr un modo de composición textual en el que la construcción, el lenguaje y el movimiento conceptual sean verdaderamente vinculantes. Vinculantes porque la realidad se articule a través de ellos, pero sobre todo porque desenmascaren la objetividad producida históricamente como producto del dominio, en tanto que posibiliten que lo reprimido por una racionalidad que se ha erigido en dueña de la

muchos elementos de la articulación compositiva de Berg y es presentado como sigue: «Se trata de una música que se ha deshecho de todas las formas que se enfrentan a ella de modo externo, abstracto y rígido, pero que, completamente libre de lo impuesto heterónomamente y extraño a ella, se constituye sin embargo de una manera objetivamente obligatoria, no en estas legalidades exteriores» (ADORNO, Th. W., «Vers une musique informelle», *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, pp. 493-540, p. 496).

54. ADORNO, Th. W., *Vorlesung über Negative Dialektik*, *op. cit.*, pp. 183 y s.

55. ND, p. 62.

56. «La interpretación de la realidad con la que se encuentra y su superación remiten la una a la otra. No se trata de que la realidad sea superada en el concepto, pero a partir de la construcción de una figura de lo real resulta siempre de inmediato la exigencia de su transformación real» (ADORNO, Th. W., «Die Aktualität der Philosophie», *op. cit.*, p. 338).

naturaleza desde un corte supuestamente limpio entre sujeto y objeto irrumpa en un discurso que no es sino un instrumento más de perpetuación de dicho dominio de la naturaleza. En este intento de hacer justicia a lo que escapa a la conceptualización clasificatoria y a la linealidad del discurso deductivo, el ideal adorniano de *Darstellung* se materializa también en un uso peculiar de la sintaxis. En sus escritos, especialmente en los de su obra tardía, se aprecia un uso del lenguaje al límite de la corrección sintáctica, con características como la ausencia explícita de artículos, el uso de pronombres con una referencia oscura o ambigua, una frecuente colocación poco convencional del pronombre reflexivo y de las partículas de negación, en el caso de los adverbios una colocación incluso agramatical, así como la elipsis de los objetos preposicionales o el habitual uso de extranjerismos y arcaísmos⁵⁷. Este uso de la sintaxis no responde a un rasgo idiosincrático de la escritura adorniana, sino que busca quebrar el ritmo de la frase, forzar la lógica del discurso que inevitablemente establece el propio texto y abrir nuevas posibilidades de asociación entre los conceptos que de otro modo no serían posibles: su objetivo es romper el lenguaje discursivo como mero sistema de signos para recuperar el contenido expresivo de un lenguaje que el dominio de la naturaleza ha reducido a mero cálculo y etiquetación, eliminando con ello la posibilidad de que lo reprimido por la racionalidad dominadora acceda al discurso y se haga con una voz⁵⁸. En este sentido debe entenderse la inversión adorniana del dictum wittgensteiniano, al afirmar que precisamente ante aquello que no puede ser dicho en el marco del discurso convencional es donde el pensamiento no tiene derecho a guardar silencio⁵⁹. Porque el lenguaje y el discurso mismo, que constituyen el medio de toda actividad teórica, son inseparables de las relaciones de dominio vigentes (tanto sociales y políticas como en la disposición del mundo como un conjunto de cosas, en tanto que ordenamiento y fijación de significados en la multiplicidad y multivocidad de lo real). En consecuencia, frente a la tradición filosófica, Adorno pretende ir más allá del lenguaje meramente significativo y enfatizar el elemento expresivo del lenguaje; y es que las palabras no son un mero signo de las cosas que son designadas mediante ellas, sino que en ellas «irrumpe la historia»⁶⁰. Por tanto no se trata de expresar los avatares de una subjetividad contingente, sino de desvelar la objetividad como un conjunto de relaciones basadas en el dominio y la coacción. A este énfasis en la expresión responde también el frecuente juego de Adorno con las significaciones implícitas de los conceptos en el lenguaje, a las que el movimiento de sus textos somete constantemente a nuevas tensiones y asociaciones con el objetivo explícito de desatar desde el concepto las fuerzas latentes de

57. Cfr. HULLOT-KENTOR, R., «Introduction to Th. W. Adorno's "The Idea of Natural History"», *Things Beyond Resemblance*, op. cit., pp. 234-251, pp. 234 y s. Para ejemplos concretos, cfr. pp. 298 y ss.

58. «En la imparcialidad del lenguaje científico lo impotente ha perdido por completo la fuerza para hacerse con la expresión, y tan sólo lo existente da con su signo neutral. Semejante neutralidad es más metafísica que la metafísica» (DA, p. 39).

59. ND, p. 31, también *Drei Studien zu Hegel*, op. cit., p. 336 y *Vorlesung über Negative Dialektik*, op. cit., pp. 111 y s.

60. ADORNO, Th. W., «Thesen über die Sprache des Philosophen», op. cit., p. 366.

aquello a lo que al orden conceptual no consigue dar expresión⁶¹. En este sentido se puede afirmar que el modelo de exposición adorniana sigue la máxima del arte: «Producir lo ciego –la expresión– a partir de la reflexión –a través de la forma–; no racionalizar lo ciego sino constituirlo estéticamente en primer lugar»⁶².

Sin embargo quienes pretenden aprovechar las afinidades del procedimiento positivo adorniano con el arte y con procedimientos de composición musical para despachar su ideal de *Darstellung* con el aniquilador veredicto de que, al tomar como modelo un ideal estético y no los principios de fundamentación de la ciencia moderna, carece de todo carácter vinculante desde el punto de vista del conocimiento⁶³, dejan pasar el punto crucial. Para Adorno expresión y carácter vinculante no son opciones dicotómicas, sino que se exigen mutuamente⁶⁴. Es precisamente el sentido de la ciencia moderna en su materialización socio-histórica concreta lo que está en cuestión, en tanto que se desentiende de todo conocimiento no reducible a *operational terms* y renuncia con ello a la verdad. Por ello los detractores que, partiendo de una plana contraposición entre arte e ideal científico, le reprochan una regresión del pensamiento filosófico a la mera gestualidad caen muy por debajo del nivel de diferenciación del análisis del francfortiano.

Adorno parte precisamente del carácter irrevocable de la escisión entre ciencia y arte en el proceso de desencantamiento y objetualización del mundo. Pero también es consciente de que dicha separación, que continúa el proceso por el que la civilización, a través de las divisiones entre imagen y símbolo e intuición y concepto, pretendía liberar al ser humano de la coacción de la naturaleza, ha supuesto la escisión en dos mitades de una verdad entera que ya no puede recuperarse con la suma de sus partes:

La palabra llega a la ciencia como signo; como sonido, como imagen, como palabra propiamente dicha es repartida entre las diferentes artes sin posibilidad de reestablecerla a través de su suma, de la sinestesia o del arte total. En cuanto signo el lenguaje debe resignarse a ser cálculo, y para conocer la naturaleza abandonar la exigencia de asemejarse a ella. En cuanto imagen debe resignarse a ser copia, y para ser completamente naturaleza abandonar la exigencia de poder conocerla⁶⁵.

Por tanto, esta escisión que se ha consumado en el proceso histórico de la dialéctica de la ilustración no puede repararse por el mero gesto de voluntad del pensamiento. Sin embargo, tanto la palabra que se contenta con ser signo como la que se contenta con ser imagen renuncian a penetrar la superficie de las cosas, a un trabajo de mediación en sentido hegeliano, y por tanto las dos mitades escindidas permanecen impotentes

61. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», *op. cit.*, p. 32. En *Dialéctica negativa* este intento sería elevado a programa explícito de la dialéctica negativa: «La utopía del conocimiento sería abrir a través de conceptos lo carente del concepto sin igualarlo a éstos» (ND, p. 21). Se trata de sanar a través del lenguaje y el trabajo del concepto la herida y la mutilación que la designación conceptual produce en las cosas.

62. *ÄT*, p. 174.

63. HABERMAS, J., *Theorie des Kommunikativen Handelns I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, p. 516 y HONNETH, A., «Habermas and Adorno», *Telos*, Spring, 1979, pp. 45 y ss.

64. ND, p. 29.

65. DA, p. 34.

para proporcionar una experiencia de la realidad en sentido enfático. En consecuencia, pese a lo irreversible de esta escisión, la antítesis entre ciencia y arte tampoco puede ser hipostasiada en una limpia división entre una ciencia a prueba de golpes y corrosión y un arte de intuiciones sin conceptos; éste puede ser quizá el ideal de la administración de la cultura, pero no el del conocimiento, puesto que ambas esferas aspiran a momentos de verdad que se necesitan mutuamente para la comprensión crítica del decurso de la sociedad y la civilización⁶⁶.

Sin embargo tampoco se trata de que ciencia y arte tengan que fundirse o imitarse la una a la otra; de hacerlo ambas capitularían. La ciencia (entendida como *Wissenschaft* en sentido amplio, es decir, también como filosofía) no puede aspirar a que su objeto se revele en ella de un modo inmediato, intuitivo, como ocurre en el arte; su medio es el concepto y su esfuerzo se dirige a desmentir precisamente esa inmediatez, en un esfuerzo conceptual que pretende ir más allá del concepto⁶⁷. Por su parte el arte, como inmediatez no conceptual, no puede aspirar a alcanzar inmediatamente un estatuto científico –y sin embargo Adorno, en la tradición hegeliana, le reconoce un contenido de verdad–. El arte se asimila al lenguaje precisamente en su movimiento mimético hacia lo más específico, en su alejamiento de lo meramente general⁶⁸, pero su acceso a una verdad objetiva sólo es posible de forma mediada, porque en él la significación no viene meramente dada, sino que requiere interpretación: exige descifrar la imagen y su configuración formal a partir del trabajo con el material artístico, que genera una «sintaxis sin palabras»⁶⁹. Por ello Adorno no propone que el arte sustituya al pensamiento ni se sitúa en absoluto en el umbral del irracionalismo, sino que reconoce en él un procedimiento que podría ejercer como correctivo del modelo científico imperante. Dicho modelo científico ya no cumple la función socialmente desmitologizadora que ostentara durante el ascenso de la burguesía, sino que, en tanto que aspira a ser la «única figura de la verdad»⁷⁰, se ha erigido en una nueva mitología; de modo tanto más cuestionable por cuanto su procedimiento reduce las palabras a signos, sacrifica la multiplicidad, la polivalencia y el dinamismo de lo real al convertir lo particular en un mero ejemplar de su especie y proscribire todo aquello que su método no consigue captar –precisamente el *hic et nunc* de las cosas, su carácter único y no subsumible.

Por el contrario el arte, al que desde Platón se le ha reprochado constantemente su inutilidad en el proceso de reproducción de la sociedad, podría corregir tal procedimiento objetualizador en la medida en que se convierta en modelo de «recuerdo de la naturaleza en el sujeto»⁷¹; de este modo sería memoria de una unidad superada e irrecuperable, pero que prefiguraría la imagen de una reconciliación por venir. Pero además las obras de arte, a partir de la elaboración de su material y de la experiencia humana

66. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», *op. cit.*, pp. 13 y ss. Adorno llega a afirmar que ciencia y arte son dos esferas no idénticas en las que operan idénticas fuerzas.

67. ND, pp. 26 y s.

68. ÁT, p. 305.

69. *Ibid.*, p. 274.

70. ADORNO, Th. W., *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008, p. 135.

en él sedimentada, son capaces de traer a la expresión contenidos sociales e históricos latentes que se escurren entre las mallas del método científico y su contexto funcional –precisamente lo reprimido por el ejercicio del dominio de la naturaleza externa e interna. Por ello el arte no puede reducirse a mero «complemento cultural» del conocimiento científico, sino que, en tensión crítica con éste, intenta mantener vivo lo que la ciencia elevada a «única figura de la verdad» asfixia. No en vano Adorno remite al «carácter del arte como escritura inconsciente de la historia, como anámnisis de lo sometido, de lo reprimido, quizá de lo posible»⁷². En ello consiste su promesa de trascender la mera reproducción de la vida y del dominio, y por ello Adorno sólo confía en las obras que se resisten a quedar integradas funcionalmente en una red de socialización total cada vez más omniabarcante; precisamente por eso la teoría estética adorniana fue quedando, con el paso de los años, cada vez más aislada en su alto nivel de exigencia –la sociedad imponía cada vez con más fuerza su principio de realidad, que condenaba las demandas adornianas a ser recibidas de forma neutralizada como un humanismo de buenas intenciones alejado de la praxis. Lo exigente de su escritura hizo el resto, y finalmente su propio pensamiento se convirtió en el mensaje en una botella lanzado al océano de la industria del conocimiento.

Resulta indudable que el modelo de *Darstellung* adorniana, pese a todo su rigor y pertinencia, ha hecho que sus escritos resulten difícilmente accesibles en un medio académico cada vez más especializado e impracticables para una esfera pública que sólo es capaz de referirse a ellos a través de anécdotas descalificadoras –en ocasiones con un resentimiento que no deja de recordar a la fábula de la zorra y las uvas–. La forma de dichos textos, concebidos como espesos tejidos de movimiento y constante transición conceptual, irrupción expresiva y superposición de numerosos planos y complejos, condena al fracaso todos los intentos de transmitir el pensamiento de Adorno según los cánones habituales. Su escritura, ratificando la propia intención adorniana⁷³, no se deja asir como un corpus de citas y pasajes que uno pueda tratar como una posesión firme y llevarse consigo, parafrasear, resumir o repetir de forma más o menos insistente. Porque en sus escritos no cuenta sólo la letra, sino también lo que se pone en movimiento a través de ella y se va incorporando al texto de forma asociativa: el modo en que lo dicho y lo no dicho –pero connotado: lo mudo que acompaña al transcurso textual– se entrelazan en su escritura. Por ello Robert Hullot-Kentor ha señalado que con frecuencia las citas de Adorno en textos ajenos se desvanecen como polvo en la mano, en una reproducción que fracasa a la hora de transmitir el contenido genuino del original. No en vano, precisamente conforme el francfortiano va puliendo su estilo de composición textual, las citas y notas al pie son cada vez más escasas en sus textos, sustituidas por referencias más amplias a autores o líneas de pensamiento. Y es que la introducción de cuerpos extraños en sus textos suponían una capitulación de su ideal estilístico, en que se encarna el trabajo conceptual, mimético y constructivo del sujeto en su lucha por

71. DA, p. 58.

72. ÁT, p. 384.

73. Cfr. ND, p. 44.

representar fielmente la objetividad: «las citas son las marcas que se dejan atrás donde capitula la tensión de la búsqueda de la verdad, buscando a alguien más fuerte de quien se espera adquirir una voz por sí misma»⁷⁴. Esta lucha por la verdad, que Adorno define en más de una ocasión como el objetivo explícito de su Teoría Crítica, es inseparable de una construcción textual que no introduce ningún elemento sin elaborar, sin filtrar, sin incorporarlo a su propio movimiento –al igual que los elementos externos, los pedazos de realidad que se introducen en las obras de arte, sólo pueden incorporarse en la medida en que son filtrados por la propia forma artística–, y ello en un pensamiento que no busca sino hacer justicia a lo particular.

La complejidad de la prosa adorniana, su alto nivel de exigencia, no debe medirse por tanto en la capacidad de comprensión del lector medio –cuya conciencia espontánea es precisamente lo que está en cuestión y constituye el elemento al que su escritura no querría confiarse⁷⁵– o por la dificultad que implica su transmisión, sino en el grado en que contribuye al conocimiento y a la experiencia de la cosa misma. En este sentido no es superfluo recordar que, entre los motivos que Adorno nombra para justificar su regreso a Alemania, destaca que quien escribe en una lengua extraña no sólo no domina la totalidad de resonancias de las palabras ni puede hacerse totalmente dueño de sus posibilidades expresivas o de su modo de exposición, sino que ante todo se ve obligado a transigir en la formulación para hacerse comprensible⁷⁶. Y es que para quien es consciente de que el medio para alcanzar la verdad es el lenguaje, todo abaratamiento de éste con fines comunicativos es sospechoso de escamotear su cometido y persistir en un subjetivismo despótico que sólo se interesa por su objeto para dominarlo. No en vano ya en el inicio de *Dialéctica de la Ilustración* se constata la dificultad de escribir filosofía en una época en que el pensamiento se convierte en mercancía y el lenguaje en mero elogio de la misma; es decir, en reclamo publicitario⁷⁷. En consecuencia la escritura de Adorno –marcada por el esfuerzo lingüístico de trascender la propia limitación conceptual– se constituye como resistencia al modo de exposición científico-filosófica dominante, en cuyo extremo se encuentra la tendencia a una

74. HULLOT-KENTOR, R., «Adorno without quotation», *Things Beyond Resemblance*, op. cit., pp. 154-168, p. 166. Me hago cargo de lo irónico que resulta citar precisamente este pasaje y lo asumo.

75. En este punto los paralelismos con los problemas de composición musical son una vez más manifiestos, como revela el que Adorno se mostrara perfectamente consciente de que una forma de organización musical que supere tanto la racionalización absoluta del material por parte del serialismo integral como la construcción basada en el mero azar, y por supuesto el infantilismo impuesto por la industria de la cultura, no puede abandonarse al sujeto oyente, a su oído ni a su musicalidad como conciencia espontánea (ADORNO, Th. W., «Vers une musique informelle», op. cit., p. 528). Por lo demás quizá no sea del todo superfluo recordar a este respecto que, para el nivel y las costumbres de lectura vigentes, la escritura adorniana resulta cada vez más lejana e inaccesible, del mismo modo que sus motivaciones se revelan cada vez más incomprensibles. Las capacidades subjetivas de percepción, atención y comprensión no están dadas de una vez por todas, sino que se transforman en diálogo con los estímulos y los materiales a los que se enfrentan, y en este sentido la tendencia histórica (unida a un mal uso de los nuevos soportes tecnológicos) confirma los pronósticos más pesimistas de Adorno sobre el empobrecimiento de la experiencia.

76. ADORNO, Th. W., «Antwort auf die Frage: Was ist deutsch?», *Stichworte. Kritische Modelle 2*, GS 10.2, pp. 691-701, p. 700.

77. DA, pp. 11 y s.

matematización del mundo que aspira a erradicar el lenguaje mismo de la exposición y a sustituirlo por un sistema de signos⁷⁸. Por eso a la escritura adorniana no se le puede demandar la claridad y distinción cartesiana que precisamente cuestiona: es la espesura con la que los diferentes elementos se entretejen entre sí lo que constituye su gran aportación –su resistencia a la capitulación del pensamiento. Y es que el imperativo de fácil comprensibilidad da por supuesto que el lenguaje es un instrumento transparente y «dado», ocultando su carácter insuficiente y problemático, y acabando por disculpar al sujeto del esfuerzo por la formulación exacta⁷⁹. El intrincado estilo de Adorno ciertamente no responde a las exigencias de un lenguaje pedagógico fácilmente comprensible (si bien por la publicación póstuma de sus lecciones sabemos que también era capaz de comunicar de otra manera), pero no es sino el intento de persistir en la búsqueda de la verdad allí donde el imperativo de la comunicabilidad la falsea y la exposición filosófico-científica tradicional fracasa por su inflexibilidad. Por ello su objetivo es también suavizar el carácter del lenguaje como separación entre pensamiento y cosa, bloquear el exceso discursivo para recuperar el componente expresivo y, en definitiva, intentar transformar el lenguaje comunicativo en lenguaje mimético⁸⁰.

Lo que con ello está en juego es una relación entre sujeto y objeto –o entre sujeto y naturaleza– que tiene prioridad sobre la relación intersubjetiva en que se basa la comunicación: precisamente porque la reducción de la capacidad de experiencia incapacita para una comunicación en sentido enfático –una de las paradojas básicas de las llamadas sociedades del conocimiento y de la información–; en último término, en unas relaciones entre sujetos monadológicos y endurecidos, no quedaría nada que comunicar, sino que toda acción aparentemente comunicativa se revelaría latentemente estratégica⁸¹. No se trata de negar la posibilidad de comunicación misma –sin ella, como bien señalara Primo Levi, la discusión resulta imposible y los hombres se encuentran por completo sometidos al poder que se les impone⁸²– sino de reflejar lo que ha sido de ella en el transcurso histórico y de crear las condiciones para que una comunicación merecedora de tal nombre sea en absoluto posible. No en vano Adorno eleva a programa explícito el intento de «reconstruir la experiencia que nos es negada tanto por el sistema social mismo como por las reglas de la ciencia», y no tiene reparos en presentar su Teoría Crítica como un intento de establecer «los principios de la rebelión de la experiencia contra el empirismo»⁸³. La tendencia de este empirismo a la categorización y la clasificación de la realidad en un conjunto de cifras y estadísticas es un intento de hacer la realidad conmensurable a través de la reducción de la multiplicidad de

78. ND, p. 65.

79. ADORNO, Th. W., «Thesen über die Sprache des Philosophen», *op. cit.*, pp. 367 y s.

80. ÁT, p. 171.

81. A este respecto el segundo excurso de *Dialéctica de la Ilustración* sobre Sade sigue siendo paradigmático.82. LEVI, P., *I sommersi e i salvati*, Turín, Einaudi, 2007, pp. 68 y s. y 81.83. ADORNO, Th. W., *Introducción a la sociología*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 74.

la experiencia a su más pura abstracción⁸⁴. Por eso Adorno toma partido por una defensa de la experiencia en sentido enfático (en la década de 1960 sus textos remiten una y otra vez al concepto de *geistige Erfahrung*); una experiencia que no se conforma con los hechos, con lo que se presenta como inmediatamente «dado», sino que aspira a una comprensión que penetre en el objeto y revele su significado; esto quiere decir tanto como comprender las cosas en su contexto de interrelaciones en la realidad (y por tanto en su materialización social e histórica), movilizándolo también su historia immanente y resistiendo la tendencia a contemplarlas como una rígida segunda naturaleza, inamovible y definitiva, a la que el pensamiento habría de someterse. No se trata tan sólo de comprender el funcionamiento y los mecanismos por los que se rige esa objetividad, sino también de desarrollar el sentido para percibir cómo se sedimenta en ella lo posible.

En este sentido Adorno fue plenamente consciente tanto de los costes epistemológicos del modelo predominante de investigación científica, que se impone con tanta más fuerza cuanto menos es capaz de comprender las cosas –sólo le interesa poder operar con ellas, dominarlas, rentabilizarlas–. El matrimonio entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas que propusiera Bacon no aspiraba sino a la explotación y la esclavización patriarcal de la naturaleza mediante la elaboración de un método científico capaz de un procedimiento cada vez más eficaz⁸⁵. En esto consistía el desencantamiento científico del mundo que se ha ido perfeccionando hasta nuestros días. La prepotencia de este *Zeitgeist* sobre el *Geist* que encarna la Teoría Crítica adorniana es evidente, y sin embargo Adorno no pretende otra cosa que resistir a esta desproporción desde una potenciación de las facultades del sujeto y un enriquecimiento de su relación con la realidad. Frente al imperativo de sometimiento y adaptación que impone la objetividad prepotente a un sujeto debilitado, Adorno busca capacitarle para posicionarse *críticamente* frente a ésta. Si los sujetos constituyen el límite de la cosificación de que el proceso de socialización total es capaz, se trata de fortalecer precisamente su espontaneidad frente a una realidad endurecida. En este sentido se concibe el pensamiento como un ejercicio de resistencia⁸⁶, que no obstante nunca puede complacerse en sí mismo –por su impotencia real–. Y sin embargo su escritura se resiste a resignarse a esta impotencia. Si el proyecto ilustrado ha fracasado en su objetivo de liberar a los hombres del miedo y convertirlos en señores y ha acabado por condenar a los individuos a un nuevo sometimiento, el objetivo de la *Darstellung* adorniana no puede consistir en proporcionar al lector las satisfacciones de la retórica comunicativa, sino precisamente en concederle una mayor libertad ante su objeto, liberándole de las coerciones de un procedimiento discursivo que no es sino prolongación del dominio de la naturaleza. En este sentido debe entenderse también el objetivo declarado de la escritura adorniana de que, en contacto con el denso entrelazamiento de diferentes dimensiones en el tejido textual, el sujeto pensante (tanto el escritor como el lector) se

84. ADORNO, Th. W., *Metakritik der Erkenntnistheorie*, op. cit., p. 17.

85. DA, pp. 19 y ss.

86. ADORNO, Th. W., *Vorlesung über Negative Dialektik*, op. cit., pp. 148 y s.

convierta en «escenario de la experiencia espiritual»⁸⁷. En este sentido el lector habría de comportarse como el oyente ideal postulado en sus análisis de algunas composiciones de su maestro Alban Berg: participando activamente en la consumación del texto, involucrándose activamente en su trenzado y en la experiencia del objeto sin intentar desenredar su intrincada complejidad de interrelaciones.

Teniendo en cuenta la seriedad con la que Adorno se enfrenta al lenguaje y a la composición textual como medio mismo de la filosofía, convirtiéndolos en escenarios de resistencia de la experiencia frente a su aniquilación e infantilización, resulta llamativo que haya podido acusarse a su pensamiento de estar anticuado por no haber realizado el «giro lingüístico»⁸⁸. Pocos autores han sido tan consecuentes a la hora de problematizar la esencia lingüística del trabajo teórico, y desde luego con un alcance teórico que rebasa con mucho las pretensiones de la filosofía del lenguaje, ya sea en su versión neopositivista o en la del pragmatismo⁸⁹. En definitiva, la importancia que el modelo adorniano de escritura conserva en nuestros días reside precisamente en lo que su alto nivel de exigencia nos lega en un momento histórico en que el avance en la integración funcional de los sujetos ha llevado a nuevas cotas en la atrofia de la experiencia y los rígidos patrones de la sociedad del conocimiento –con su aparente neutralidad– se imponen cada vez con más fuerza sobre toda construcción teórica⁹⁰.

87. ADORNO, Th. W., «Der Essay als Form», *op. cit.*, p. 21.

88. Cfr. HABERMAS, J., *Theorie des Kommunikativen Handelns I*, *op. cit.*, p. 523. Es precisamente en este pasaje donde Habermas formula la necesidad de un «cambio de paradigma» en la Teoría Crítica que se despidió de la «filosofía de la conciencia» en la que a su juicio ha permanecido cautivo el pensamiento adorniano en favor de un paso a la «filosofía del lenguaje», entendida como el paradigma que «da solución al entendimiento o la comunicación intersubjetiva y ordena el momento cognitivo-instrumental en el marco de una racionalidad comunicativa más abarcante» (*ibid.*). Para el planteamiento de esta necesidad de un «giro lingüístico» en la labor de continuación y desarrollo de la Teoría Crítica posterior a la muerte de Adorno, cfr. WELLMER, A., «Communication and Emancipation. Reflections on the Linguistic Turn in Critical Theory», en: O'NEILL, J. (ed.), *On Critical Theory*, New York, Seabury Press, 1976, pp. 231-263.

89. El propio Adorno distanciaría explícitamente sus planteamientos de los de la filosofía neopositivista del lenguaje con criterios claros: «Esta crítica del lenguaje no debe limitarse meramente a la “adecuación” de las palabras a las cosas, sino igualmente al nivel de las palabras en sí mismas; está en cuestión hasta qué punto las palabras son capaces de realizar las intenciones que se las supone, hasta qué punto su fuerza está históricamente extinguida, hasta qué punto ésta podría ser conservada por ejemplo en la configuración» (ADORNO, Th. W., «Thesen über die Sprache des Philosophen», *op. cit.*, pp. 369-370). Por su parte, con respecto al pragmatismo y las teorías falibilistas que insisten en que las verdades están hoy diseminadas en múltiples universos de discurso que no pueden jerarquizarse y que el único criterio de verdad es alcanzar un consenso que convenza a todos (cfr. HABERMAS, J., *La necesidad de revisión de la izquierda*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 119), el valor de la Teoría Crítica adorniana es que persiste en un concepto de verdad objetiva, más allá del lenguaje, los actos de habla y la conciencia de los sujetos. Mientras continúan existiendo relaciones de dominio que sigan provocando sufrimiento y altos costes naturales y humanos, la verdad no puede reducirse al consenso entre una serie de sujetos socialmente producidos –y socialmente situados–, sino que toda teoría crítica de la sociedad deberá examinar estas propuestas de consenso desde la crítica de la ideología.

90. Cfr. LIESMANN, K. P., *Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft*, Viena, Paul Zsolnay Verlag, 2006.