

“DESPUÉS DE AUSCHWITZ”

JEANNE MARIE GAGNEBIN

JEANNE MARIE GAGNEBIN (Lausanne, 1949) concluyó su tesis doctoral sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin en la Universidad de Heidelberg en 1977. Vive y enseña en Brasil desde 1978. Es Profesora Titular de Filosofía en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo y Docente Libre de Teoría Literaria en la Universidade Estadual Campinas. Entre sus publicaciones principales, se cuentan *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Die Unabgeschlossenheit des Sinnes* (1979), *Walter Benjamin: os Cacos da História* (1982), *Histoire et Narration chez Walter Benjamin* (1994, editado también en portugués y en alemán) y *Sete Aulas sobre Memória, Linguagem e História* (1997). Próximamente publicará *Lembrar/Escrever/Esquecer*.

“Después de Auschwitz”.* Este título alude, naturalmente, a la famosa frase de Adorno: “Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro/forma parte de la barbarie”. Sin embargo, escogí este título por otras razones. En mi dinámica personal, fue decisivo poder participar, hacia fines de mayo de 1997 en París, de un coloquio interdisciplinario titulado “El hombre, la lengua, los campos”. Ese coloquio nació de un seminario de dos años, organizado mensualmente por algunos investigadores judíos y no judíos, sobre la Shoah y sus repercusiones en la práctica de las ciencias humanas, la filosofía y la teoría literaria. O, también, sobre la falta de repercusiones de ese acontecimiento. Durante esos dos años de preparación, la discusión desarrollada por el grupo se tornó más precisa y llevó a la organización del coloquio citado. Se trataba, ahora, de entender mejor la relación entre, por un lado, “la actualidad crítica, mediática y científica de las cuestiones ligadas a la Shoah, al Estado totalitario, al universo concentracionario y, por el otro, a la actualidad política” de formas de violencia colectiva que resurgen, de manera semejante, por ejemplo en Bosnia o en Ruanda, y a las cuales parece que sólo se oponen reacciones de indignación o incluso de indiferencia y de parálisis.

La problemática del coloquio parisino era, por tanto, profundamente práctica y actual. No se trataba de una celebración piadosa de las víctimas del holo-

1. Este texto fue publicado en *As Luzes da Arte. Homenagem aos cinquenta anos da publicação da Dialética do Esclarecimento*, edición a cargo de Rodrigo Duarte y Virgínia Figueiredo, Belo Horizonte, Opera Prima, 1999, volumen que recoge las comunicaciones del coloquio internacional del mismo título, organizado por la ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia), en la Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil, 1997. Una versión más breve fue incluida en *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*, edición a cargo de Márcio Seligmann-Silva, Campinas-SP, Editora da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), 2003. La presente traducción, realizada por Ricardo Ibarlucía y Fernando Bruno, fue especialmente revisada por la autora para su publicación en el *Boletín de Estética*.

causto, sino de su rememoración, en el sentido benjaminiano de la palabra, esto es, de una memoria activa que transforma el presente. Sin embargo, las contribuciones de los teóricos del lenguaje y de la literatura fueron decisivas, aunque la cuestión fuese tan práctica y pragmática. Ese coloquio acabó de convencerme de que “Auschwitz” o incluso “Después de Auschwitz” no representan solamente un episodio dramático de la historia judía o de la historia alemana, sino que son un marco esencial y, simultáneamente, poco elaborado de nuestra historia occidental.

Ahora bien, Adorno fue ciertamente uno de los primeros a destacar esa función de cesura de Auschwitz para la historia de nuestra razón, de nuestro arte, en fin, de nuestra cultura y de nuestro pensamiento. En un libro reciente consagrado a Auschwitz y los intelectuales,¹ Enzo Traverso, un politólogo italiano que enseña actualmente en Francia, resalta esa clarividencia de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, en particular de Adorno. La reflexión de Adorno nos interesa, no sólo por su lucidez, poco común en los años cuarenta, sino también porque en ella se evidencian las profundas relaciones entre ética y estética, relaciones que tienden a ser olvidadas por una concepción meramente estetizante de la estética o meramente consensual de la ética.

Voy a intentar aquí releer algunos de los fragmentos principales de la obra de Adorno en los que habla de Auschwitz y la Shoah. Me gustaría analizar cómo él piensa ese horror irrepresentable que escapa al lenguaje ordinario, a nuestras descripciones y a nuestras deducciones; y, simultáneamente, querría elucidar cuáles son algunas de las consecuencias de ese acontecimiento para un pensamiento crítico de nuestra cultura. Voy a apoyarme en textos de Adorno y también en textos de otros autores, con la intención de profundizar algunas nociones de la reflexión adorniana. En particular, citaré a Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, Primo Levi, Enzo Traverso y Albrecht Wellmer.

En un primer momento, voy a intentar rastrear algunas interrogaciones en torno a dos conceptos claves de la *Dialéctica de la Ilustración*, texto seminal de la filosofía adorniana y, asimismo, texto clave de la reflexión de los frankfurtianos sobre la experiencia del nazismo y de la Shoah, y a partir de esa experiencia —o sea, sobre la realidad del mal y del sufrimiento impuesto por hombres a otros hombres; un mal y un sufrimiento profundamente vinculados a fenómenos históricos y políticos muy específicos y determinados, que no pueden, por tanto, ser consi-

1. Enzo Traverso, *L'histoire déchirée. Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Cerf, 1997.

derados como pertenecientes necesariamente a nuestra condición mortal y finita (en una relectura muy rápida del pensamiento nietzscheano), pero que deben ser investigados, filtrados, con la intención crítica de su recusación activa. Estos dos conceptos claves giran en torno de la problemática de la identidad y de la identificación: se trata de los conceptos de *mito* y *mimesis*.

II

En la reflexión de Adorno y de Horkheimer, la *Dialéctica de la Ilustración* marca un corte en la tentativa de pensar la cuestión del nazismo y del antisemitismo. Ambos autores se deshacen paulatinamente de un análisis marxista ortodoxo, predominante en la época y en el círculo del Instituto de Investigaciones Sociales, representada por las tesis de Max Pollock –a quien el libro está dedicado–, en particular por la tesis del capitalismo monopolista de Estado.² Según esas tendencias teóricas que Horkheimer todavía defiende en un artículo de 1939 respecto de la misma problemática, *Die Juden und Europa* (Los judíos y Europa), el antisemitismo derivaría de la necesidad del capitalismo monopolista de Estado de luchar contra las formas de capital comercial y financiero independientes, tales como los emprendimientos judíos. Este análisis se basa en dos características: una cierta ortodoxia economicista (o sea, el antisemitismo debe tener como razón principal y última una transformación de la infraestructura económica) y la búsqueda de la especificidad del antisemitismo en la elección de su sujeto de exclusión, esto es, en la(s) especificidad(es) de los judíos en cuanto parte aislable de una población. Con la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer abandonan en buena parte ambas características, volviéndose hacia consideraciones poco económicas

2. Estas discusiones pueden explicar en parte las diferencias entre las versiones de 1944 y 1947 de la *Dialéctica de la ilustración*. Ellas son analizadas en la edición crítica de las obras de Horkheimer. Ver, en particular, Willem van Reijen y Jan Bransen, *Das Verschwinden der Klassengeschichte in der “Dialektik der Aufklärung”. Ein Kommentar zu den Textvarianten der Buchausgabe von 1947 gegenüber der Erstveröffentlichung von 1944*, en Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Band 5, pp. 452-457. Ver también Enzo Traverso, *op. cit.*, pp. 129-135. Además, es provechoso el artículo de Rolf Johannes, *Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie, in Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, organización y edición de G. Schweppenhäuser, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

y más bien oriundas de la filosofía (Marx y Nietzsche), del psicoanálisis y de la etnología. No buscan detectar en los judíos lo que los predestinaría al papel de víctimas, sino que se esfuerzan por analizar cuál es la estructura racional y psíquica que hizo posible la existencia del verdugo, en particular de los nazis. La realidad del nazismo, del antisemitismo y de los campos de concentración no es, por lo tanto, abordada ni a partir de una contradicción económica específica del capitalismo avanzado ni a partir de la “judeidad” de los judíos. Sin negar esas características, Adorno y Horkheimer las juzgan, sin embargo, insuficientes para realmente conseguir entender la especificidad del antisemitismo nazi. Además, tales categorías se revelan incapaces de ayudar a la reflexión, absolutamente central en la *Dialéctica de la Ilustración*, respecto de los riesgos, muy reales, de una repetición del horror; una repetición, sin duda, no idéntica, ya que no hay repeticiones de ese tipo en la historia, sino que, un reflujó y una reedición de mecanismos similares de exclusión, de violencia y de aniquilamiento, mecanismos que, en la Shoah, habían encontrado su expresión singular e insoportable, pero, por desgracia, ni única ni necesariamente última.

Al colocar la cuestión del nazismo y del antisemitismo de manera tan amplia, Adorno y Horkheimer no se afirman primero como mensajeros de una identidad judía a ser rescatada; asumen mucho más una postura de pensadores críticos de la tradición y de la cultura occidentales, en particular de la cultura y de la tradición alemanas, ¡postura que también era la de Nietzsche! Es importante recordar que ambos, si bien con algunos años de diferencia, regresaron a Alemania; no se quedaron en los Estados Unidos ni escogieron el Estado de Israel. Ellos continúan así trabajando dentro de una tradición de autorreflexión crítica que caracteriza justamente al iluminismo y al idealismo alemanes. Como lo dice Albrecht Wellmer: “Es como si todos los esfuerzos de estos intelectuales expulsados por los nazis se hubieran orientado en la dirección de salvar para los alemanes su identidad cultural: con Adorno fue de nuevo posible estar presente intelectual, moral y estéticamente en Alemania y, sin embargo, no odiar a Kant, Hegel, Bach, Beethoven, Goethe o Hölderlin”.³

3. Albrecht Wellmer, *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1993, p. 225.

Ese universalismo de la postura crítica, herencia de la tradición iluminista, encuentra su expresión en la antítesis principal que sustenta el libro de 1947: la antítesis mito-ilustración, *Mythos-Aufklärung*. Se trata, entonces, de proponer una reescritura de la historia de la razón, occidental y metafísica, sin duda, pero universal en su alcance cronológico: comienza antes o de este lado de la filosofía con la Odisea y culmina después o del otro lado de la filosofía con el terror nazi.

En este contexto quisiera retomar algunas afirmaciones muy citadas de las primeras páginas de ese libro para señalar una dificultad –no digo error o contradicción, sino dificultad, algo que manifiesta una indecisión, una hesitación incitante, que provoca así una necesidad de recapitulación y de reflexión–. Esa dificultad se encuentra en la definición de uno de los términos de la antítesis señalada más arriba y que debe asegurar el alcance universal de la reconstrucción crítica emprendida en la *Dialéctica de la Ilustración*. Existe entonces una cierta oscilación en la determinación del mito y de la mitología entre su definición como siendo una forma de pensamiento ya atravesada de racionalidad o, si no, como una forma “primitiva”, tributaria del miedo originario y de la crueldad ancestral. Cito las primeras páginas del Prefacio:

“La aporía que enfrentamos en nuestro trabajo se revela así como el primer objeto a investigar: la autodestrucción de la ilustración (*die Selbstzerstörung der Aufklärung*) [...] Creemos contribuir con estos fragmentos para esa comprensión, mostrando que la causa de la recaída de la Ilustración en la mitología (*des Rückfalls von Aufklärung in Mythologie zurück*) no debe ser buscada tanto en las mitologías nacionalistas, paganas y en otras mitologías modernas específicamente idealizadas en vista de esa recaída (*zum Zweck des Rückfalls*), sino en el propio esclarecimiento paralizado por el temor a la verdad.⁴ [...] En líneas generales, el primer estudio puede ser reducido en su parte crítica a dos tesis: el mito ya es Ilustración y la Ilustración termina por revertirse en mitología (*schlägt in Mythologie zurück*).⁵ [...] La discusión de los *Elementos del antisemitismo* a través de tesis trata del retorno efectivo de la civilización ilustrada a la barbarie (*Rückkehr der*

4. *Dialéctica do Esclarecimento*, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, trad. de Guido de Almeida, p. 15.

5. *Idem*, p. 15. Nótese: *schlägt zurück* y no, en un vocabulario dialéctico más neutro, *schhlägt um*.

aufgeklärten Zivilisation zur Barbarei). La tendencia no sólo ideal, sino también práctica, hacia la autodestrucción (*Selbstvernichtung*) caracteriza a la racionalidad desde el inicio y de ningún modo desde la fase en que esa tendencia se evidencia sin disfraces. En ese sentido, esbozamos una prehistoria filosófica del antisemitismo. Su “irracionalismo” es derivado de la esencia de la propia razón dominante [...]”.⁶

Como el vocabulario lo transparenta, tenemos aquí dos modelos conflictivos: un modelo dialéctico-lógico, el de la *Selbstreflexion* y el de la *Selbsterstörung*, según el cual Ilustración y mito (o, en términos más contemporáneos, racionalidad iluminista y racionalidad mítica) se niegan y se copertenecen mutuamente; y otro modelo, dialéctico también, pero en un sentido más lineal y cronológico, según el cual la razón ilustrada *recae, retorna, retrocede* (todas expresiones del texto) ¿a dónde? A veces se dice a la *mitología*, otras veces a la *barbarie*, una oscilación que no deja de ser un indicio de esa irresolución en lo que se refiere al estatuto del mito. ¿Será él lo otro de la razón, su negación dialéctica y, por tanto, algo tan racional como la razón es mítica? ¿O es más que lo otro de la razón, un fondo aterrador de crueldad sangrienta primitiva que la racionalidad iluminista se esfuerza por erradicar?

Confieso que me parece que esa indecisión recorre el libro entero; que reaparecerá a propósito del concepto de *mimesis*. Ahora bien, esa indecisión no es incitante sólo por razones filológicas o filosóficas. Ella señala la dificultad del pensamiento ilustrado, en particular del pensamiento ilustrado de izquierda, en confrontarse con la fuerza de esa dimensión llamada mítica y, la mayoría de las veces, asimilada a lo irracional y a lo absurdo. Asimilación que, por otra parte, sólo profundiza el problema, ya que se trata entonces de comprender por qué lo irracional es tan poderoso, de hecho, en las decisiones de los hombres, esos animales racionales. En otros términos: esa indecisión señala la necesidad del pensamiento de izquierda de elaborar mejor una comprensión del mito so pena de dejar su teorización muy exitosa al pensamiento reaccionario. Ahora bien, las dificultades de lucha contra el fascismo también tuvieron que ver con esa propensión funesta de los teóricos de izquierda a juzgar la ideología nazi como mítica, irracional, primitiva, por tanto con pocas perspectivas de éxito.

6. *Idem*, p. 16.

La apelación desenfrenada del nazismo a pseudo valores míticos, clásicos y patrióticos, y su recusación de la razón moderna y cosmopolita (para no decir de antemano judía), denunciada como abstracta y superficial, son las dos caras inseparables de la misma construcción ideológica. Para luchar contra esa ideología no basta rechazar el mito y defender la voz de la razón. Se debe, según Adorno y Horkheimer, identificar en el propio desenvolvimiento de la razón los momentos de dominación que solapan su ideal de emancipación y asemejan la racionalidad a la coerción mítica. Una coerción, por otra parte, más férrea todavía, pues ¿cómo la razón podrá liberarse de la coerción de la propia razón? ¿Y cómo pensar, entonces, la dimensión de lo mítico no solamente como momento de no-verdad de la *Aufklärung*, como esa mezcla funesta de dominación ciega y de ofuscamiento? ¿Cuál sería, para el pensamiento ilustrado y autocrítico, la verdad posible de su otro, del pensamiento mítico? Estas cuestiones no me parecen explicitadas con suficiente claridad en la *Dialéctica de la Ilustración*, lo que suscita un desliz constante y necesario entre una concepción del mito como negación dialéctica de la *Aufklärung* y otra concepción, en la que el mito constituye mucho más un fondo originario y sangriento de brutalidad y de barbarie.

Podemos hacer aquí dos salvedades antes de proseguir. Tal vez esa teoría “positiva” del mito, poco explicitada, deba ser buscada entre las líneas del texto. Una primera pista sería la relación del pensamiento mítico/mágico con la trascendencia, con el “afuera” como lo llaman los autores. “Nada más puede quedar afuera, porque la simple idea del ‘afuera’ es la verdadera fuente de angustia”, dicen respecto del pensamiento ilustrado; ⁷ podemos leer por el contrario: el pensamiento mítico tiene el mérito, justamente en sus categorías más crueles e inflexibles como las de necesidad o de destino, de reconocer que algo escapa a su dominio conceptual, que él, como sistema de representaciones y de explicaciones, no puede ni explicar ni representar todo. De manera análoga, un momento de verdad posible yace justamente en aquello que hace de la “simpatía” mágica un procedimiento típicamente irracional y cruel, a saber, “la manifestación del todo en lo particular”, que la obra de arte deberá encarnar de nuevo. ⁸

Si la relación con la trascendencia y la rehabilitación de lo particular, dos aspectos tan esenciales de la dimensión estética según Adorno, configuran momen-

7. *Idem*, p. 29.

tos de verdad en la no-verdad mítica, ¿por qué no enfatizarlos en ese texto? Mi tentativa de respuesta se apoya en la lectura del polémico librito de Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi* (El mito nazi).⁹ Habría, en esa época, una tal saturación del concepto de mito, debida a su anexión casi completa por parte de la ideología nazi, que un pensamiento de resistencia al nazismo no puede ceder al peligroso deseo de elaborar una teoría positiva del mito, bajo el riesgo de ser usado en provecho de la ideología en turno. Habría, entonces, en la *Dialéctica de la Ilustración*, la misma prohibición con relación a una teoría positiva del mito como la que existe en relación con Nietzsche: si bien la reflexión de Adorno y Horkheimer se encuentra impregnada por la filosofía de Nietzsche, ellos no pueden asumir explícitamente esa herencia, porque “Nietzsche”, como emblema, fue anexado por el pensamiento fascista. Así también ocurre en relación a un concepto positivo de mito: éste remitiría inmediatamente a los mitologemas afirmativos de “*Blut und Boden*” (Sangre y Suelo).

III

El ensayo de Lacoue-Labarthe y Nancy nos ayuda también a comprender por qué el mismo tipo de ambigüedad resurge, según me parece, en la discusión del concepto, central en Adorno, de *mimesis*. Según nuestros comentadores franceses, la eficacia de los elementos míticos, anexados por la ideología nazi, se debe al componente *mimético*, esto es *identificadorio* de esos elementos. Ahora bien, el mayor problema ideológico para los alemanes del siglo XIX y, después de Versalles, del siglo XX, fue construir y mantener una identidad propia, originaria y duradera que consiguiera oponerse al disenso interno, inherente a las variedades lingüísticas, históricas y culturales, y a los modelos exteriores ya firmemente establecidos como el racionalismo francés y el pragmatismo inglés.

Nancy y Lacoue Labarthe interpretan la elaboración de una *Nueva mitología* en el romanticismo alemán, su recuperación y desfiguración por parte del nazismo como tantas tentativas de superar esa ausencia de identidad popular y nacional, una ausencia vivida como falta dolorosa o como debilidad política. No

8. *Idem*, p. 32.

9. Editions de l'aube, Paris, 1992.

pretendo discutir aquí esa interpretación bastante polémica. Nos interesa, pues, resaltar la relación intrínseca que articula mito, *mimesis* e identidad:

“El mito es una ficción en el sentido fuerte del término, en el sentido activo de dar una fisonomía, o, como dice Platón, una “plástica”: es, entonces, un ficcionar, cuyo papel consiste en proponer, si no en imponer, modelos o tipos [...] tipos que, al imitarlos, un individuo —o una ciudad, o un pueblo entero— puede usar para aprenderse e identificarse a sí mismo.

Dicho de otra manera, la cuestión planteada por el mito es la del mimetismo, en la medida en que solamente el mimetismo es capaz de asegurar una identidad.”¹⁰

Y nuestros autores observan finalmente algo que no deja de recordarnos la problemática de Adorno y Horkheimer:

“Ahora bien, se señala que el problema del mito siempre es indisociable del del arte, menos porque el mito sería una creación o una obra de arte colectiva que porque el mito, como la obra de arte que lo explota, es un instrumento de identificación. Él mismo es *instrumento mimético* por excelencia”.¹¹

Esa relación entre *mimesis* e identificación orienta los análisis de la *Dialéctica de la Ilustración* y articula la copertenencia de lo mítico y lo mimético por medio de la identificación. Como lo observaron varios comentaristas,¹² el concepto de *mimesis* sufre una transformación instigadora en el transcurso del libro, esto es, en el camino que lleva desde la *Odisea* a los *Elementos del antisemitismo*. Él provee, pues, la llave para entender tanto el rechazo de la magia mimética por parte de la razón ilustrada como igualmente, y esencialmente, la posibilidad, si no la probabilidad, del resurgimiento de comportamientos míticos, miméticos e identificatorios, de comportamientos irracionales y acrílicos en un contexto histórico tan “evolucionado” como la Alemania de la República de Weimar. Veámoslo de más cerca. En los dos primeros capítulos (“Concepto de Ilustración” y “Excurso I”) la

10. *Le mythe nazi*, op. cit., pp. 34/35.

11. *Idem*, p. 35.

12. Ver Jürgen Früchtel, *Mimesis-Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshaus und Neumann, 1986. Puede consultarse también, de la autora, *Do Conceito de mimesis em Adorno e Benjamin*, en *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

mimesis integra los procedimientos mágicos que tienen por objetivo la defensa del sujeto débil y amedrentado por los poderosos enemigos exteriores. En el intento de escapar del peligro, el hombre “primitivo” se asimila, se vuelve semejante al medio ambiente, como la mariposa sobre la hoja, para abolir la diferencia y la distancia que permiten al animal reconocerlo y devorarlo; o bien viste la máscara semejante al dios aterrador para apaciguarlo por su semejanza e imagen. Esta estrategia mágico-mimética no es solamente ineficaz. Es cruel y regresiva porque implica que el sujeto no enfrenta el peligro, sino que desiste de su posición de sujeto, de su propia identidad, para salvarse a sí mismo perdiéndose a sí mismo. Dialéctica fatal que prefigura, en la interpretación de Adorno y Horkheimer, los ardidés de la razón tal como Ulises los desarrollará por ejemplo al enfrentar al Cíclope. Esas prácticas mágico-miméticas, incluso siendo ineficaces y regresivas, contienen sin embargo un momento esencial de placer, ligado al éxtasis de la disolución de los límites del propio yo. Reconocer ese momento tan central para la reflexión de Freud y Nietzsche (ver el papel impar de Dionisio en Nietzsche) es igualmente esencial para el análisis de nuestros autores. Su tesis es la siguiente: el pensamiento ilustrado, la civilización iluminista, tiene horror de la mimesis, no sólo porque recuerda a la magia y peca de ineficacia; sino mucho más porque hace resurgir esa amenaza inmemorial del placer ligado a la disolución de los límites claros y fijos del ego. O aun más, la *Aufklärung* tiene horror de la mimesis (de las semejanzas, las afinidades, las metáforas) porque sospecha, no sin razón, que ella contiene esa polimorfosis tan perversa como placentera que solapa las bases de sustentación de una identidad clara, bien definida, funcional, una identidad que aprendió a doblegarse frente a las imposiciones del trabajo y de la eficiencia de la producción capitalista. Asistimos, por tanto, a una represión individual y social de esas tendencias miméticas que nos vinculan a lo animal, al barro, a la inmundicie, pero también a la gratuidad y al desperdicio erótico y lúdico –como lo tematiza toda la obra de Bataille, por ejemplo–. Esa represión colectiva tiene consecuencias funestas: exige un proceso de constitución subjetiva duro y violento en relación a los propios deseos más “originarios” o “inconscientes”; pide la exclusión, igualmente violenta, de aquellos otros que, por su actitud más nómada, descomprometida, vagabunda y lúdica, o simplemente, menos rigurosa y clara, podrían amenazar esa ley de trabajo y de identificación forzados. Cito un párrafo clave de los *Elementos del antisemitismo*:

“El rigor con el que los dominadores impidieron en el curso de los siglos a sus propios descendientes, tanto como a las masas dominadas, la recaída en modos de vivir miméticos —comenzando por la prohibición social de los artistas y de los gitanos y llegando, finalmente, a una pedagogía que des-acostumbra a los niños de ser infantiles— es la propia condición de la civilización. La educación social e individual refuerza en los hombres su comportamiento objetivo en cuanto trabajadores e impide que se pierdan en las fluctuaciones de la naturaleza ambiente. Toda diversión, todo abandono, tiene algo de mimetismo. Fue endureciéndose contra eso que el ego se forjó”.¹³

Ahora bien, ese “endurecimiento del yo”, cuya imagen primera es el cuerpo de Ulises atado sin movimiento al mástil de su navío —y a consecuencia de su propia voluntad, ese endurecimiento es el modelo de otra forma de mimesis, oriunda de la represión de la primera, una “mimesis de la mimesis”. Para protegerse de los peligros y de los encantos de la mimesis originaria, el sujeto se asemeja a un modelo rígido y seguro, un ideal tanto más infalible cuanto más el yo se siente débil y desamparado. En este mecanismo de identificación, más precisamente, en esta *voluntad* de identificación, yacen, según Adorno y Horkheimer, las semillas del fascismo y del totalitarismo. El nazismo las hace madurar por medio de su ideología racista que cristaliza los miedos latentes ante la solución del cuadro tradicional de orientación y de identificación del sujeto. La definición de las causas del mal, de los portadores del peligro, tiene que ser simple (simplista) para ser eficiente. Así se designa a los judíos como los culpables, como una raza parásita y hedionda que ensucia la pureza del pueblo auténtico y debe, por lo tanto, ser erradicada como una epidemia o como los piojos, finalmente con gas Ziklon B. Insisto en las metáforas de la higiene, de la limpieza, sino de la desinfección, porque ellas son la contrapartida de la construcción, denunciada por Adorno y Horkheimer, de un ideal pseudo-natural y originario de pureza, de nitidez, de determinación viril unívoca, sin deslices ni dudas ni desvíos, con una sexualidad higiénica y familiar.¹⁴ Por último, un ideal de “disciplina ritual” y de identificación con el *Führer* que se encarga de liberar a sus seguidores tanto de sus miedos como de sus hesitaciones, o sea, que los alivia del peso y de las penas de la autonomía.

13. *Dialéctica do Esclarecimento, op. cit.*, p. 169.

Con ese concepto de autonomía se cierra el círculo infernal de la *Dialéctica de la Ilustración*: al intentar liberarse del miedo, al rechazar los hechizos y los encantos (*Zauber*) de la magia, de la religión y del mito, el hombre fortalece su dominio sobre la naturaleza, sobre sus semejantes y sobre sí mismo. Pero sólo consigue constituirse como sujeto, en el sentido fuerte de la autonomía ilustrada, por medio de la represión de esa dimensión mortífera y placentera, ligada a Eros y a Thanatos, que las prácticas mágicas y miméticas encarnan. Esa (de)negación se venga con el retorno violento de lo reprimido, esto es, con la necesidad de una identificación mucho más absoluta que las escenificaciones primitivas, pues tiene ahora como tarea asegurar y mantener una identidad sin flaquezas ni angustias ni recaídas en las delicias de lo infantil y lo indeterminado. Así, la mimesis reprimida regresa bajo la forma perversa y totalitaria de la identificación con el jefe único. Para ser más eficaz, ese proceso también debe dirigirse contra un enemigo fácilmente *identificable* (de ahí la necesidad de portar la estrella amarilla, ¡pues la raza no siempre se deja diagnosticar a primera vista!) y, de igual modo, suficientemente *numeroso para que su aniquilamiento* pueda transformarse en una verdadera industria, generar oficios, empleos, jerarquías, fábricas y usinas, en fin, asegurar un largo emprendimiento de destrucción renovada de los otros y de fortalecimiento duradero del yo. La autonomía del sujeto no sólo se establece por medio de la dominación de lo diferente; también compra su manutención por medio de la identificación con un paradigma ajeno y rígido, desistiendo así de sí misma a cambio de su seguridad. El sujeto ilustrado cumple, una segunda y perversa vez, el mecanismo originario de defensa mimética que burlaba en los rituales primitivos: para mantenerte con vida, haz de cuenta que estás muerto, “la vida paga con el tributo de su supervivencia, asimilándose a lo que está muerto”.¹⁵ La vida abdica de su vitalidad y de su vivacidad en favor de su conservación, la vida se asemeja a la muerte y la muerte contamina lo vivo.

14. La vertiente denominada médica de la ideología nazi es esencial. Ella condena tanto a los homosexuales como a los deficientes mentales, a los gitanos como a los judíos: formas múltiples de “desvíos” de la norma rígida. Ver al respecto el bello film de Peter Cohen, *The Architecture of Doom*, 1989.

15. *Dialéctica do Esclarecimento*, *op. cit.*, p. 168.

IV

Hagamos una pequeña pausa para intentar reunir algunos hilos sueltos a partir de esta breve exposición de la *Dialéctica de la Ilustración*. ¿Qué obtuvimos en los meandros a través de los densos enredos del texto? Como mínimo, dos conceptos claves de la estética de Adorno, dos conceptos que ya se encuentran aquí, en este texto de 1944-47, pero entremezclados con análisis filosófico-políticos, con una autorreflexión crítica de la tradición metafísica e iluminista: los conceptos de *autonomía* y *mimesis*. En esta exposición, me gustaría defender la siguiente hipótesis: la reflexión posterior de Adorno, tanto ética como estética, consiste en una larga discusión, una larga lucha con esos dos conceptos oriundos de la tradición filosófica clásica, para intentar librarlos de sus componentes de dominación y destrucción, componentes puestos en evidencia por la experiencia de la Segunda Guerra. Más precisamente, por la experiencia de que la razón iluminista emancipada pueda ser reducida con éxito a la mera racionalidad instrumental de la lógica de la aniquilación; y que la reflexión filosófica contemporánea a ese desastre no haya sabido encontrar fuerzas efectivas de resistencia contra la promesa de emancipación que la ilustración contenía, y aún contiene. Según mi propuesta de lectura, por lo tanto, toda la filosofía posterior de Adorno intentaría, fundamentalmente, responder a una única cuestión: ¿cómo puede el pensamiento filosófico ayudar a evitar que Auschwitz se repita? Más aún: ¿cómo puede la filosofía ser una fuerza de resistencia contra los emprendimientos totalitarios, ocultos o no, que también son parte integral del desarrollo de la razón occidental?

Las investigaciones sociológicas y psicológicas de Adorno y Horkheimer, su revisión crítica de la tradición metafísica así como sus críticas siempre nuevas al positivismo, todas esas actividades se inscriben en este horizonte. ¿Y la reflexión estética? Tal vez la frase más conocida de Adorno sea justamente aquella que cito en el título de este escrito, esa afirmación perentoria de un ensayo de 1949: “escribir un poema después de Auschwitz es un acto bárbaro, y eso corroe incluso hasta el mismo cono-

16. *Crítica cultural e Sociedade*, en *Prismas*, San Pablo, Ed. Ática, 1998, trad. de Augustin Wernet y de J. Mattos Brito de Almeida, p. 26. Nótese que la segunda parte de esta afirmación, una autorreflexión de Adorno sobre su propia actividad crítica, casi siempre es olvidada.

cimiento de por qué hoy se tornó imposible escribir poemas”.¹⁶ Una frase polémica cuya recepción fue bastante infeliz, como si ella significase una condena pura y simple de la poesía contemporánea. Detlev Claussen observa que hoy, en un contexto de “sentido común” neoliberal, se usa muchas veces esa cita para denigrar la radicalidad crítica de intelectuales tildados de pesimismo e intolerancia.¹⁷ Ahora bien, en el contexto del ensayo sobre *Crítica de la cultura y de la sociedad* que ella concluye, esa sentencia resalta mucho más la urgencia de un pensamiento no armonizante, sino impiadosamente crítico; esto es, la necesidad de la cultura como instancia negativa y utópica contra su degradación a maquinaria de entretenimiento y de olvido (olvido, sobre todo, del pasado nazi reciente en esa Alemania en reconstrucción).¹⁸ Adorno retomará, dos veces y explícitamente, esa polémica afirmación: en 1962, en el ensayo titulado *Engagement*¹⁹ y en 1967, en la última parte de la *Dialéctica negativa*.²⁰ No intenta amenizarla, pidiendo disculpas a los poetas, sino, por el contrario, radicaliza y amplía su alcance. No es solamente la belleza lírica la que se transforma en injuria a la memoria de los muertos de la Shoah, sino la misma cultura, en su pretensión de formar una esfera superior que exprese la nobleza humana, que se revela como un artificio, un compromiso cobarde, sino un “documento de barbarie”, como dice Walter Benjamin.²¹ Cito el pasaje bastante provocador de la *Dialéctica negativa*:

“Que eso [Auschwitz] pueda haber acontecido en medio de toda la tradición filosófica, artística y científica de la Ilustración, significa algo más que el hecho de que éste, el espíritu, no haya conseguido dar seguridad y

17. Ver el artículo de Detlev Claussen, *Nach Auschwitz kein Gedicht? In Impuls und Negativität*, organizado y editado por G. Schweppenhäuser y M. Wischke, Hamburgo, Argument-Verlag, 1995, p. 45.

18. Ver Detlev Claussen, *op. cit.*, pp. 47 y siguientes.

19. En *Noten zur Literatur III*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1965, pp. 125-127.

20. *Negative Dialektik*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1970, pp. 353-359.

21. Varios comentaristas resaltan la influencia decisiva de las tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin sobre la visión radicalmente crítica de la esfera de la cultura e Adorno. Por ejemplo: D. Claussen, *op. cit.*, p. 49; Rolf Wiggershaus (*Die Frankfurter Schule*, DTV, 1998, pp. 348/349) insiste, en su excelente libro, sobre la proximidad de la dialéctica de la cultura y de la barbarie en Benjamin y la dialéctica de la ilustración en Adorno y Horkheimer; ver también Irving Wohlfarth, *Das Unerhörte hören. Zum Gesang der Sirenen*, manuscrito, pp. 5-8.

22. *Negative Dialektik*, *op. cit.*, p. 357, trad. de Jeanne Marie Gagnebin. Obsérvese que Adorno resalta que la actividad crítica —aún siendo imprescindible— no escapa de este severo veredicto. La expresión *samt der dringlichen Kritik daran* retoma el segundo término de la frase de 1949: *...und das frisst auch die Erkenntnis an, die anspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben*.

transformar a los hombres. En esas mismas reparticiones, en la pretensión enfática de su autarquía, allí vive la no-verdad. Toda cultura después de Auschwitz, inclusive la crítica urgente de ella, es basura”.²²

¡Por suerte ese libro bastante más largo y difícil que el ensayo de 1949 no se volvió tan famoso! “Cultura como basura”, esa expresión podría generar muchos más mal entendidos que aquella sentencia sobre la imposibilidad de la escritura poética. Mi tentativa de comprensión se atiene a una definición menos polémica posible de aquello que constituye la “basura”: no es solamente aquello que hiede y se pudre, sino antes que nada aquello que sobra, que no se precisa, aquello que puede ser tirado porque no posee una existencia independiente plena. La no-verdad de la cultura, por lo tanto, estaría relacionada a su pretensión de “autarquía”, de existencia y de soberanía. No se trata de que ella sea adorno inútil como lo afirman tanto algunos comunistas obtusos como algunos positivistas de varias proveniencias. Pero ella tampoco constituye un reino separado cuyo orden solamente necesitaría seguir una verdad intrínseca. Cuando la cultura consagra la separación entre “espíritu y trabajo corporal”, cuando se fortalece por la “oposición a la existencia material”, en vez de acoger en su interior ese fondo material, bruto, animal en el doble sentido de bestia y de ser vivo, ese fondo no conceptual que le escapa, entonces, según Adorno, la cultura se condena a la “ideología”.²³

No es simple comprender esta condena a la *autarquía* de la esfera cultural en Adorno si recordamos que él, simultáneamente, siempre defendió la posibilidad e incluso la necesidad de un arte *autónomo*, en oposición al entretenimiento de la “industria cultural”. Intentemos pensar esa aparente incoherencia. Propongo echar mano de una dimensión esencial del texto, la dimensión *ética*, que no puede subordinarse, según Adorno, ni a una postura estética ni a una sistemática especulativa, sino que debe afirmarse como exigencia indoblegable, inscribiendo una ruptura en el flujo argumentativo. Así como el concepto de autonomía del arte reenvía, antes que nada, a la necesidad de *resistencia* (y no a una supuesta independencia de la creación artística), así también la recusación de la autarquía en relación con la esfera cultural remite al corte que el *sufrimiento*, en particular el

23. Todas las expresiones entre comillas pertenecen a Adorno en la secuencia inmediata de nuestra cita. Esta página de la *Dialéctica negativa* consigue entremezclar con maestría el vocabulario freudiano de la represión y el marxista de la crítica de la ideología para denunciar las ilusiones de pureza e independencia de la esfera cultural.

sufrimiento de la tortura y de la aniquilación física, el sufrimiento provocado, por lo tanto, por el *mal* humano, instaura dentro del propio pensar. Podemos arriesgarnos a decir que “Auschwitz”, como emblema de lo intolerable, o sea, de aquello que fundamenta la “filosofía moral negativa de Adorno”,²⁴ domina con su sombra de cenizas la reflexión estética. La instancia ética, que nace de la indignación frente al horror, gobierna, pues, su elaboración estética. El segundo párrafo de las *Meditaciones sobre metafísica*, donde encontramos esa polémica definición de la cultura como basura, comienza, no por azar, con la famosa transformación adorniana del imperativo categórico:

“Hitler impone un nuevo imperativo categórico a los hombres en estado de no-libertad: a saber, dirige tu pensamiento y tu acción de tal forma que Auschwitz no se repita, que nada semejante ocurra. Ese imperativo es tan resistente a su fundamentación como otrora lo fueran los datos (*die Gegebenheit*) del kantiano. Querer tratarlo de manera discursiva es blasfemo: en él se deja sentir de manera corpórea (*leibhafti*) el momento, no-ético, de algo que se sobreagrega (*des Hinzutretenden*)”.²⁵

Sin entrar en un análisis detallado de esta cita, me gustaría, sin embargo, hacer algunas observaciones. Ese nuevo imperativo categórico no es más fruto de nuestra libre decisión práctico-moral, siendo al mismo tiempo la condición trascendental de esa libertad, como lo era el imperativo de Kant. Nos fue *aufgezwungen* (impuesto por coerción) por Hitler, por una figura histórica precisa, manifestación de la crueldad y de la contingencia históricas. Como Schweppenhäuser lo resalta,²⁷ Auschwitz instaura en la reflexión moral una ruptura esencial (y, para Adorno, definitiva) con la tradición ética clásica en busca de principios universales y trans-históricos. Ahora debemos contentarnos con las sobras de esa bella tra-

24. Según el título de Gerhard Schweppenhäuser, *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*, Hamburgo, Argument Verlag, 1993. Tomo prestadas de este precioso libro varias aclaraciones.

25. *Dialéctica Negativa*, op. cit., p. 356. Trad. de Jeanne Marie Gagnebin. El bello artículo de Adorno, *Educación después de Auschwitz* (en *Palavras e Sinais, Modelos críticos* 2, Ed. Vozes, Petrópolis, 1995, trad. de Maria Helena Ruschel) desarrolla las implicaciones pedagógicas de este “imperativo”.

26. Para ello remito al citado libro de G. Schweppenhäuser y al bello artículo de Gunzlin Schmid Noerr, *Adornos Verhältnis zur Mitleidsethik Schopenhauers*, en *Impuls und Negativität*, op. cit., pp. 13-27.

27. *Ethik nach Auschwitz*, op. cit., pp. 185/186.

dición —que probó su impotencia en relación con el nazismo como ya afirmaba la *Dialéctica de la Ilustración*. Debemos, antes que nada, construir éticas históricas y concretas orientadas por el deber de resistencia, a fin de que “Auschwitz no se repita, que nada semejante ocurra”; la salvedad es esencial: no hay repeticiones idénticas en la historia, pero sí recapitulaciones y variaciones que pueden ser tan crueles aunque sean diferentes.

Una segunda observación: así como ya no existe la posibilidad, después de Auschwitz, de un imperativo categórico que trascienda la historia, así tampoco, según Adorno, existe la posibilidad de una fundamentación discursiva última del deber moral de resistencia. Esto no significa que no se pueda argumentar racionalmente al respecto. Pero lo “blasfemo” consiste en querer, por así decirlo, callar los gritos de los agonizantes bajo la charlatana y complaciente disputa sobre la fundamentación primera entre especialistas. El concepto (bastante vago, como lo reconocen los comentaristas citados) de “*das Hinzutretende*”, “lo que se sobregrega”,²⁸ indica ese momento necesario de humildad (¡no de abdicación!) de la razón racionante frente a la realidad del dolor, en particular del dolor físico de la tortura y de la aniquilación, como lo dice la continuación del texto:

“De manera corpórea porque él [el nuevo imperativo] es el horror, que se volvió práctico, frente al sufrimiento físico, incluso después de que la individualidad, en cuanto forma de reflexión intelectual, esté en vías de desaparición. La moral sólo sobrevive en el motivo descaradamente materialista”.²⁹

La insistencia dada a la corporeidad del sufrimiento y del impulso de indignación que le responde es notable. Adorno retoma varios elementos de la “ética de la compasión” (*Mitleidsethik*) de Schopenhauer, esto es, de una ética cuyo fundamento no se encuentra en una norma racional abstracta, aun siendo consensual, sino en un impulso prerracional en dirección al otro sufriente.³⁰ Simultáneamente, sin embargo, esos motivos son transformados materialmente, en una tentativa por

28. “*Das Hinzutretende*” remite a la expresión kantiana “*Also die blosse Form eines Gesetzes, welches die Materie einschränkt, muss zugleich ein Grund sein, diese Materie zum Willen hinzuzufügen, aber sie nicht vorauszusetzen*” (*Kritik der praktischen Vernunft*, A 61). Agradezco a Marcos Lutz Müller por esta indicación que también aclara por qué Adorno introduce ese concepto en la tercera parte de la *Dialéctica negativa*, a propósito de la libertad en Kant.

29. *Negative Dialektik*, op. cit., p. 356, trad. J.M. G.

30. Ver Gunzlin Schmid Noerr, *Adornos Verhältnis...*, op. cit..

despojarlos de cualquier elemento de condescendencia o de aceptación de lo dado, elemento fácilmente presente en la categoría de “compasión”. Así, la idea de “impulso moral” es reinterpretada a la luz de una “teoría materialista de la experiencia de sufrir”,³¹ donde *sufrir* remite al cuerpo (*Leib*) en su sentido más originario de organicidad viva, bruta, preindividual y prerreflexiva.³² Si la tradición filosófica analizó innumerables veces la experiencia del dolor y del sufrimiento, lo hizo generalmente en el contexto de una meditación sobre nuestra finitud esencial como mortales, de Platón a Heidegger, pasando por Nietzsche; o bien, entonces, en el de una reflexión sobre la arbitrariedad de la infelicidad, de las catástrofes naturales, de los accidentes, etc., como en el caso del terremoto de Lisboa que llevó a Voltaire a recusar la teodicea de Leibniz. El pensamiento de Adorno sobre Auschwitz lo lleva a tematizar una dimensión del sufrimiento humano poco elaborada por la filosofía, pero enfáticamente evocada en los relatos de los así llamados sobrevivientes: esa corporeidad primera, en el umbral de la pasividad y de la extinción de la conciencia que una voluntad de aniquilación, ésta sí clara, precisa, operativa, se esmera en desnudar para exterminarla. Se forma aquí ese pacto siniestro entre una racionalidad rebajada a funcionalidad de destrucción y una corporeidad reducida a materia pasiva, sufriente, objeto de experiencias en los campos de la muerte como ratas o sapos en los laboratorios de la ciencia.³³ Y la violación de ese cuerpo primero (*Leib*), pasivo y tenaz, vivo e indeterminado, acarrea la violación del cuerpo como configuración física singular de cada sujeto individual (*Körper*).

Como en los libros de Primo Levi o de Robert Antelme, una afirmación radical nace en estas páginas de Adorno: la más noble característica del hombre, su razón y su lenguaje, el logos, no puede, después de Auschwitz, permanecer el mismo, intacto en su espléndida autonomía. La aniquilación de cuerpos humanos en su dimensión originaria de corporeidad indefensa e indeterminada contamina la dimensión espiritual e intelectual, esa otra faz del ser humano. Más aún: la violación de la dignidad humana, en su aspecto primero de perteneciente a lo vivo, tiene por efecto la destitución de la soberbia soberanía de la razón.

31. Expresión de Schweppenhäuser, *Ethik nach Auschwitz*, op. cit., p. 190.

32. La palabra *Leib* reenvía a la misma raíz que *Leben* (vida) mientras que el vocablo *Körper* remite a la forma singular de cada cuerpo determinado.

33. Analogía ya presente en la crítica a la ciencia contemporánea que Horkheimer y Adorno desarrollan, de manera muy polémica, en la *Dialéctica de la ilustración* (ver, en particular p. 25).

En el dominio más específicamente estético, esa conmoción de la razón y del lenguaje tiene consecuencias drásticas para la producción artística. Crear en arte —como también en pensamiento— “después de Auschwitz” significa no sólo rememorar a los muertos y luchar contra el olvido, una tarea por cierto imprescindible, pero común a toda la tradición desde la poesía épica. Significa también acoger, en el propio movimiento de la rememoración,³⁴ esa presencia del sufrimiento sin palabras ni conceptos que desarticula la voluntad de coherencia y de sentido de nuestros emprendimientos artísticos y reflexivos. Adorno analiza esa exigencia paradójica de una rememoración estética sin figuración ni sentido en un pasaje clave del ensayo de 1962, *Engagement*, en el cual cita nuevamente su afirmación sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz. El tramo en cuestión es tanto más instigador al discutir una ópera de Arnold Schönberg —un compositor profundamente admirado por Adorno—, *Der Überlebende von Warschau* (El sobreviviente de Varsovia), una pieza escrita justamente en homenaje a la memoria de los muertos de la Shoah. Escribe Adorno:

“La afirmación de que escribir lírica después de Auschwitz sea bárbaro: no quiero suavizar esa frase; en ella se dice negativamente el impulso que anima a la poesía comprometida (...) Incluso *El sobreviviente de Varsovia* permanece presa en la aporía a la cual se entrega sin reserva, como figuración autónoma de la intensificación hasta el infierno de la heteronomía. Algo de embarazoso acompaña la composición de Schönberg. De ninguna manera aquello que incomoda en Alemania porque no permite que se reprima lo que se quiere reprimir a cualquier precio. Sino, a pesar de toda dureza e irreconciliabilidad, que eso sea transformado en imagen, provoca una sensación embarazosa como si se hiriese la vergüenza/el pudor³⁵ delante de las víctimas [...] Gracias al principio de estilización artística, e incluso a través del rezo solemne del coro, parece que ese destino, que el pensamiento no consigue pensar, hubiese tenido algún sentido”.³⁶

34. ¡“Rememoración” mucho más en el sentido del *Eingedenken* benjaminiano que en el sentido de la *Erinnerung* hegeliana por lo tanto!

35. La palabra *Scham*, “vergüenza”, que regresa innumerables veces en los relatos de los sobrevivientes, remite a esa esfera de la corporeidad primera cuya integridad los nazis consiguieron destruir en sus víctimas.

36. *Engagement, op. cit.*, pp. 125-127, trad. Jeanne Marie Gagnebin.

Prohibición del consuelo, prohibición de la imagen, imposibilidad de sentido, desmoronamiento de los principios de formación y de estilos artísticos. Esas descripciones de la imposibilidad de la descripción nos remiten a la tradición de la teología negativa y de la estética de lo sublime. Además, toda discusión de una estética de lo irrepresentable, de lo indecible, o de lo sublime, está muy presente en las investigaciones actuales sobre la literatura de los campos de concentración. Pero lo sublime no designa más el élan para lo inefable que sobrepasa nuestra comprensión humana. Apunta a las cenizas, los cabellos sin cabeza, los dientes arrancados, la sangre y los excrementos. Ahora, no mora sólo en un *más allá* del hombre, sino que también habita un territorio indefinible y movedizo que pertenece a lo humano, sí, pues hombres sufrieron el mal que otros hombres les impusieron, pero que, simultáneamente, delinea otra región, oscura y amenazadora, que gangrena el bello país de la libertad y de la dignidad humanas. Un “sublime” de barro y saliva, un sublime por lo bajo, sin elevación ni gozo.

Adorno intenta pensar juntas las dos exigencias paradójicas que se dirigen al arte después de Auschwitz: luchar contra el olvido y la represión, lo que es igual a luchar contra la repetición y a favor de la rememoración; pero no transformar el recuerdo del horror en un producto cultural más a ser consumido; evitar, por lo tanto, que “el principio de estetización artístico” vuelva a Auschwitz representable, es decir, con sentido, asimilable, digerible, en fin, que transforme a Auschwitz en una mercancía exitosa (¡como son exitosas varias películas sobre el Holocausto para citar solamente ejemplos oriundos del cine!). La transformación de Auschwitz en un “bien cultural” vuelve más leve y más fácil la integración en la cultura que lo generó, afirma Adorno algunas líneas más abajo.³⁷ Se dibuja así una tarea paradójica de transmisión y de reconocimiento de la irrepresentabilidad de aquello que, justamente, tiene que ser transmitido porque no puede ser olvidado. Una paradoja que estructura, por otra parte, las más lúcidas obras de testimonio sobre la Shoah (y también sobre el Gulag) atravesadas por la necesidad absoluta del testimonio y, simultáneamente, por su imposibilidad lingüística y narrativa.

37. “*Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar*”, dice Adorno en el mismo texto, p. 127. ¡Esta salvedad incita a la autorreflexión crítica de la propia filosofía!

V

Esta paradoja rige la obra del gran poeta al que Adorno rinde homenaje en el final de la Teoría estética: Paul Celan. Las observaciones sobre Celan retoman varias reflexiones que se encuentran en las páginas centrales de ese libro, reflexiones intituladas *Mimesis y racionalidad*, *Mimesis de/a lo mortal y reconciliación*, *Methexis/participación en lo sombrío*.³⁸ En ésta, su última obra, Adorno regresa a la cuestión de la mimesis, que ya ocupaba un lugar destacado en la *Dialéctica de la Ilustración*, como lo analizamos rápidamente. Su pensamiento lucha por una dimensión verdadera de ese concepto, por algo que escapa tanto de la magia, denunciada en su crueldad en la *Dialéctica de la Ilustración*, como de su represión social perversa, analizada en los *Elementos del antisemitismo*. También rechaza las doctrinas de la estética clásica, en cuanto están basadas en una concepción no-dialéctica de la imitación de la naturaleza. “El comportamiento mimético auténtico”, escribe Adorno, se dirige al mismo “telos del conocimiento”, un fin muchas veces ofuscado por las categorías mismas del conocer.³⁹ Instaura una relación redimida entre “sujeto” y “objeto” en la cual conocer ya no significa dominar, sino alcanzar, tocar y ser alcanzado y tocado de vuelta. Esas metáforas de una tactilidad feliz, simultáneamente estética y erótica son desarrolladas en las últimas páginas de la *Teoría estética*.⁴⁰ Implican una dialéctica de distancia y proximidad que se deshace de la idea de posesión para dejar lugar al reconocimiento de lo *no-idéntico*, según el término de Adorno, retomado por Wellner.⁴¹ La descripción de la lírica celaniana retoma esta idea de un comportamiento mimético verdadero porque intenta aproximarse, con sobriedad y respeto, a aquello que le escapa y que simultáneamente es configurado por los bordes de la ausencia: el sufrimiento y la muerte sin nombre ni sentido. “Esta lírica”, dice Adorno, “está atravesada por la vergüenza⁴² del arte en relación con el sufrimiento que se substrahe tanto de la experiencia como de la sublimación. Los

38. *Ästhetische Theorie*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1970. Respectivamente: *Mimesis uns Rationalität*, pp. 86 y siguientes; *Mimesis ans Tödliche und Versöhnung*, pp. 201 y siguientes; *Methexis am Finsteren*, pp. 203 y siguientes.

39. *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 87.

40. *Idem*, pp. 489/490.

41. Albrecht Wellmer, *Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen*, in *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1985.

42. “Scham”, ver nota 35.

43. *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 477, trad. Jeanne Marie Gagnebin.

poemas de Celan quieren decir el asombro extremo por medio del callar. Su mismo tenor de verdad se vuelve un negativo. Se asemejan a una lengua debajo de las lenguas desamparadas de los hombres, si no de todas las lenguas orgánicas, la lengua del muerto de piedra y de estrella [...] la lengua de los sin vida se transforma en el último consuelo frente a la muerte que perdió todo sentido”.⁴³

Los poemas de Celan se asemejan a una lengua inorgánica y muerta, una lengua sin vida “de piedra y de estrella” (dos imágenes del reino inanimado que en Celan aluden a los judíos muertos). Resurge aquí esa figura tan discutida en la *Dialéctica de la Ilustración* de una *mimesis de la muerte*, de una asimilación a lo muerto. Pero no se trata ya de preservar la propia vida, como ocurría en la parálisis causada por el miedo en el ritual mágico o bien en la rigidez del sujeto racional que garantiza su dominación por medio de la renuncia a la vivacidad de la vida. La mimesis no sirve ya a los fines de autopreservación del sujeto, sino que indica su movimiento de entrega⁴⁴ a la muerte del otro, una muerte que le escapa y de la que debe, sin embargo, dar testimonio. Ya no hay aquí ni representación ni identificación, sino solamente una aproximación atenta a aquello que huye tanto de las justificaciones de la razón como de las figuraciones del arte, pero que debe, sin embargo, por ellas ser recordado y transmitido: la muerte sin sentido alguno, muerte anónima e innumerable que hombres impusieron a otros hombres –y todavía imponen–.

En presencia de esa exigencia paradójica, podemos preguntar: ¿dónde se ubica la frontera entre arte y pensamiento, ya que el primero, el arte, es destituido de su poder de representación figurativa, mientras que el segundo, el pensamiento, es despojado de su capacidad identificatoria? No sé bien cómo responder a esta cuestión sino tal vez por medio de una variación de la última frase de *Minima Moralia*,⁴⁵ a saber que, ante la posibilidad o no de rememoración, tales distinciones casi se tornan indiferentes.

44. El par conceptual auto-preservación versus entrega (*Selbsterhaltung-Hingabe*) está omnipresente en el filigrana del texto de la *Dialéctica de la Ilustración*.

45. *Minima moralia*, San Pablo, Ed. Ática, 1992, trad. de Luiz Bicca.