

MEMORIA, CATÁSTROFE Y UTOPIA

Sobre Adorno y la literatura*

Por: Jairo Escobar Moncada
Universidad de Antioquia

Resumen. *Este ensayo se propone explorar algunas de las relaciones de Adorno con la literatura, teniendo como hilo conductor los conceptos de memoria, catástrofe y utopía. La memoria de la literatura es rebelión contra el manto de olvido con que los medios de comunicación y las esferas del poder quieren cubrir las catástrofes, crueldades y mentiras vividas por una sociedad, y de ésta contribuye a mantener la utopía: el deseo de que la sociedad puede ser organizada más justamente. En el centro de la reflexión de Adorno sobre la literatura está la relación entre obra literaria y sociedad, y las relaciones de la primera, mediante la forma, con la segunda. ¿En qué consiste la verdad de una obra de arte? ¿Cómo pensar la relación entre obra de arte y sociedad sin caer en el sociologismo? ¿Cumple la obra de arte una función cognoscitiva? Responder a estas preguntas es un objetivo de este ensayo.*

Palabras claves: *Literatura, dolor, estética, lenguaje, utopía, sociedad, memoria, obra de arte, catástrofe.*

Summary. *This essay intends to explore some of Adorno's relations with literature, having as leitmotiv the concepts of memory, catastrophe, and utopia. Literature's memory is rebellion against the veil of oblivion with which mass media and the spheres of power want to cover catastrophes, cruelties and lies lived by a society, and of it, contributes to keep utopia: the wish that society can be organized more justly. In the center of Adorno's reflection on literature is the relation between the literary work and society, and the relations of the former, through form, with the latter. What does the truth of a work of art entail? How to think the relationship between work of art and society without giving way to sociologism? Does the work of art fulfill a cognitive role? Answering to this questions is the goal of this essay.*

Keywords: *Literature, pain, aesthetics, language, utopia, society, memory, work of art, catastrophe.*

En *Notas de literatura* Adorno cuenta la anécdota de un militar alemán que visitó a Picasso en su *atelier*, y ante el cuadro de Guernica preguntó: “¿Esto lo hizo usted?”, a lo cual respondió: “No, Usted”.

Esta anécdota ilustra el centro de la concepción estética de Adorno, su concepción de que la obra de arte es al mismo tiempo autónoma y un hecho social, sobre esto volveré más adelante. Pero antes quiero decir que el tema propuesto por el subtítulo de este ensayo

* Este trabajo está vinculado al proyecto de investigación “*Cuerpo, mente, mundo*” del grupo de Estudios Kantianos del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

es demasiado amplio como para poder desarrollarlo plenamente en el espacio de que dispongo, de modo que me limitaré a plantear, a manera de tesis, algunos puntos de esta relación.

I

Para comenzar podría decirse que para Adorno la literatura no es una ocupación secundaria, una manera ociosa e inútil de pasar el tiempo, una distracción o hobby con el cual llenar el tiempo libre y combatir el aburrimiento de nuestras vidas, que en la concepción que tiene —y ha tenido— el filisteo semiletrado, que además la utiliza como una manera de decorar una interioridad vacía —lo considere así o no— por la cual pasan textos sin dejar huella alguna de humanidad, interioridades, para decirlo con Cortázar, en bruto, toscas, que todavía no han sido tocadas ni suavizadas por la mano del espíritu. Para tales “bichos”, para seguir hablando con Cortázar, la literatura se reduce simplemente a un producto de consumo con el cual se aparenta una interioridad y una sensibilidad de la cual se carece. Para ellos la literatura no debe estorbar la marcha de los negocios, o la posibilidad de trepar insensiblemente en la escala social sin importar los codazos que se le den a los extraños, conocidos o amigos. No deja de ser chocante, pero perturbador por el gesto bárbaro que expresa, el hecho de encontrar personas que confiesan abiertamente, como una medalla ganada luego de haber participado en una masacre, su indiferencia por la literatura; y es más perturbador aún en personas profundamente dedicadas a los profundos problemas de la filosofía y el espíritu. Este gesto de barbarie es aún más inquietante en aquellos que supuestamente apasionados por la literatura, escriben oscuridades filosóficas, productos de torpezas lingüísticas, conceptuales y quizás problemas digestivos, para decirlo con Nietzsche, que permiten fingir profundidades que no son tales. Simplemente desbaratan el lenguaje, lo violan y sacrifican en aras de un afán ciego de conservación de sí mismos y de prestigio. En tales textos, por supuesto, no se encuentra nada que digerir, pero de todo está lleno la viña del señor y las academias. La literatura, en cambio, si se lee interesada y apasionadamente, enseña a preocuparse por la expresión lingüística, a sentir que cada palabra tiene un peso específico y que su significado varía según el contexto en que se la utilice. Esto, que parece poco, es importante pues la sensibilidad hacia el lenguaje es una condición importante de humanidad. Con Karl Kraus, Adorno no se cansa de repetir que “el maltrato del lenguaje es además de un acto de barbarie, un prelude de un posible maltrato de los hombres”.

Este desprecio por la literatura y el lenguaje, por considerársela una actividad para pasar el tiempo, va acompañada por un prejuicio epistemológico: la literatura no tiene absolutamente nada que ver con el conocimiento. Conocimiento, en sentido estricto, decían los llamados positivistas lógicos —entre ellos el primer Wittgenstein (el del *Tractatus*)— sólo puede ser representado por las proposiciones científicas. Frente a esto Adorno defiende

la literatura como una forma de conocimiento. Para los positivistas el arte se convierte en el "tacho de basura" de todo aquello que su concepto de ciencia y experiencia quiere excluir (SS I, 330):¹ las emociones del sujeto, su enraizamiento social, su historia personal, la determinación histórica y social, la dimensión somática y emocional del conocimiento. Las expresiones artísticas, como en su primera época lo dijo Carnap, son a lo sumo reflejos de la *Weltanschauung* (visión del mundo limitadamente subjetiva) del autor y de su sentimiento subjetivo del mundo sin ninguna pretensión objetiva de validez.

Contra estas visiones reductoras de la experiencia, Adorno va a defender la pretensión cognoscitiva del arte y la literatura. Sobre esto volveré posteriormente, pero ahora quiero llamar la atención sobre el título mismo de su obra *Notas de literatura (Noten zur Literatur)*,² que recoge la mayoría de sus ensayos sobre literatura.

II

En sus paráfrasis a las reflexiones de Lessing sobre los títulos de las obras (*Hamburgische Dramaturgie*, capítulo XXI) dice Adorno que "el título es el microcosmos de la obra, el escenario de las aporías de la creación poética misma" (NL 321). Poner un título como dice con Lessing "es una verdadera pequeñez" (NL 334), que esconde y revela a la vez el sentido de la obra. Bautizar una obra es una pequeña dificultad porque no se trata meramente de dar expresión a las intenciones del autor sino de señalar aquello dentro de la obra que las trasciende. En una obra lograda las intenciones del autor son secundarias, irrelevantes: lo importante es el contenido de verdad de la misma, que no puede reducirse a sus intenciones subjetivas. Por ello, una obra lograda, dice Adorno, "sabe tan poco su verdadero nombre, como un *Zadik* su nombre místico" (NL 327). Inicialmente Adorno pensaba llamarla "palabra sin canciones", que a su editor Peter Suhrkamp le pareció folletinesco y gastado. Cuando este sugirió el título *Notas de Literatura* le pareció más logrado pues conseguía salvar *La constelación de música y palabra* (329), pero también de palabra y reflexión que las motivaba. Me he detenido en esta pequeñez porque con ella sale a la luz un pensamiento central de Adorno: la cercanía, por un lado, entre música y lenguaje y, por otro, la cercanía entre obra artística y reflexión filosófica. La cercanía entre música y palabra se manifiesta en el ritmo y las modulaciones de las frases, pero existe una pequeñez del lenguaje, poco apreciada, que los acerca íntimamente: los signos de puntuación. "En ninguno de sus elementos es el lenguaje tan semejante a la música como en los signos de puntuación. Coma y punto corresponden a finales o semifinales, los signos de exclamación son como silenciosos golpes de platillo; los signos de interrogación son modulaciones de las frases hacia arriba o hacia abajo; los dos puntos son acordes dominantes de séptima" (NL 106). De estos espíritus lingüísticos, mimesis de los movimientos de la voz, "se alimenta el cuerpo del lenguaje" (NL

1 ADORNO, Theodor W. *Sociologische Schriften I*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1981. De aquí en adelante esta obra se abreviará como *SS I*.

2 ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1981. De aquí en adelante esta obra se abreviará como *NL*.

106); su valor no es meramente sintáctico, sino su correcto uso es indispensable para el sentido semántico que se quiere transmitir. Al interior del texto funcionan como señales de tráfico, pero no pretenden únicamente regular el servicio del tráfico con el lector, sino ante todo, servir "jeroglíficamente a un tráfico que se desarrolla al interior del lenguaje, en sus propias vías" (NL 106).

A comienzos del siglo XX tuvo lugar una rebelión contra la puntuación: en el expresionismo alemán, en Joyce, en Rubén Darío quien, a mi entender, escribió los primeros textos sin puntuación en lengua castellana, y que luego ha sido seguido magistralmente por García Márquez en hermosos paisajes de *El otoño del patriarca*, o por Cortázar en *Rayuela*. También Samuel Beckett en muchos pasajes de *El innombrable* prescinde de ellos, y Thomas Bernhard en algunos de sus textos más densamente organizados, quien es para mí el autor, en lengua alemana moderna, que más ha acercado su lenguaje literario al lenguaje musical, por ejemplo en obras como *Verstörung* o *Wittgensteins Neffe*.

Siguiendo una idea de Adorno uno podría ver aquí una rebelión contra un uso trillado y repetitivo del lenguaje literario, una rebelión contra formas gastadas de exposición y narración, un intento de devolverle al lenguaje la musicalidad y expresividad que un uso inconsciente de los signos de puntuación parece haberle quitado. Pero, nadie que no haya aprendido a respirar los textos mediante los signos de puntuación es capaz de respirar los rigurosos textos sin puntuación que antes he mencionado. Como lo mostró García Márquez en *El otoño del patriarca*, prescindir de ellos presupone un exigente y sensible oído interno que permita seguir las exigencias que pone un texto sin puntuación.

III

Ahora voy a retomar la relación entre obra de arte y reflexión, entre literatura y conocimiento. Para comenzar quiero citar al novelista cubano Leonardo Padura Fuentes, quien en el primer tomo de su tetralogía *Las cuatro estaciones, Pasado perfecto*, pone la siguiente nota introductoria: "Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieron serlo, como lo ha demostrado la realidad misma. Cualquier semejanza con hechos y personas reales, es pues, pura semejanza y una obstinación de la realidad. Nadie por tanto debe sentirse aludido por la novela. Nadie tampoco debe sentirse excluido de ella si de alguna manera lo alude".

Estas frases, como las de la anécdota antes mencionada, contienen *in nuce* toda la teoría estética de Adorno y expresa claramente su centro, la relación entre obra de arte y realidad social. Esta relación la expresa Adorno con el concepto de apariencia (*Schein*), que filosóficamente ha tenido su contraparte en el concepto de ser como lo realmente verdadero. En la metafísica idealista tradicional el concepto de apariencia es el lugar de la mentira, del engaño, de la ilusión, mientras que la verdad se encuentra, por otro lado, en la esfera del ser incambiable, intemporal; en el lenguaje de la tradición platónica, en la idea. Este presupuesto de un ser ideal intemporal, que por lo demás no le hace justicia completa a Platón, es falso,

pero también sería falso arrojar por la borda el concepto enfático de verdad que expresa el contenido de cada concepto que, para Adorno, únicamente es posible pensarlo negativamente, en su relación contradictoria con la realidad, como concepto negativo, como lo otro que se dibuja fragmentaria y quebradamente respecto del estado de cosas existentes, como una potencial reconciliación entre los hombres, y entre estos y las cosas. Esto es lo que permite ver el arte, pero sólo como apariencia. En la apariencia artística la realidad se muestra desgarrada, inhumana, contradictoria, como algo que podría ser diferente, pero que aún no lo es, porque la posibilidad de lo mejor es bloqueada por la forma de organización social y política existentes, que reducen a los humanos y a la naturaleza a medios exclusivos del afán mercantilista de ganancia. Siguiendo una tradición que viene desde Baumgarten, pasando por Hegel, para quien la apariencia es esencial para la verdad, pues la verdad nada sería si ésta no apareciera, y Nietzsche, para quien ya la apariencia estética se convierte en el lugar para conocer la verdad negativa de lo existente.

El momento de apariencia del arte consiste en que hace aparecer algo no existente como si existiera. Lo narrado por la novela no es real, pero pudiera serlo como lo puede demostrar la realidad. El arte muestra una realidad plena de sentido, autosuficiente y perfecta, pero esto es tan sólo apariencia, irreal. En esto consiste para Adorno la "melancolía de la obra de arte", su tristeza. La obra es anhelo de aquello que no es, es expresión negativa de una felicidad posible pero cercada por la organización social existente. Toda obra de arte, dice Adorno retomando una frase de Stendhal, es "*promesse du bonheur*", promesa de felicidad, pero quebrantada y fugaz.

En la apariencia estética se cristaliza la relación entre arte y sociedad. Pero esto no en una relación de mera exterioridad, sino que se concreta internamente en la obra: en los materiales que utiliza (palabras, colores, tonos, situaciones), en los procedimientos técnicos que el arte toma prestados de la realidad, y sobre todo, en el carácter lingüístico y formal de la obra. La obra no es ilustración de tesis sociológicas, sino en su relación negativa con la sociedad desvela algo esencial de ella: sus rasgos de inhumanidad, el antagonismo entre lo universal y lo individual, y la negación y opresión del segundo por el primero. Mediado por el lenguaje, institución social, el "yo" del autor le da expresión a un "nosotros". El contenido social de las obras no debe alejarse de las mismas sino "introducirse más profundamente en ellas" (NL 50). Una obra, sea novela o lírica, no es meramente expresión de emociones y experiencias individuales, sino gracias a la forma estética, a su lenguaje configurado, a su configuración estética; participa de lo universal, de lo que son los hombres o han llegado a ser bajo el dominio social. La obra llega a esta universalidad no por conjuro, sino hundiéndose en lo particular, por "una individualización sin consideraciones" (NL 50), que muestra la negatividad de lo universal existente, pues el sujeto individual que expresa la obra de arte es una exteriorización del conflicto entre el individuo y la universalidad social dada en cada época. Y esta época, la moderna, como se sabe desde Baudelaire, Rimbaud y Marx, sigue siendo una temporada en el infierno de la mercancía. Nada en sí mismo, vale por sí mismo, sino vale en tanto puede ser convertido en objeto de ganancia. La obra de arte lograda, que verdaderamente cuenta, lo es por oposición a este espíritu instrumental de la modernidad.

IV

Una obra para poder ser contemplada estéticamente debe ser pensada, y una vez que ha sido desencadenado el pensamiento por la obra, éste no puede ser suspendido a capricho. Interpretar es sacar a la luz su contenido social (NL 51). Este no tiene nada que ver con el lugar social del autor, o sus intereses, o el interés social de las obras. La interpretación tiene que mostrar "cómo el todo de una sociedad, cómo una unidad en sí misma contradictoria, aparece en la obra; en dónde la obra queda presa de ella y en dónde rebasa sus límites" (NL 51). "Determinar esto exige ciertamente tanto un saber del interior de las obras de arte cuanto de la sociedad que le es externa" (NL 51). Este saber no hay que imponérselo a las obras, sino destilarlo desde adentro de ellas mismas, develar en contacto íntimo con ellas las mediaciones sociales o históricas de lo que aparece y se expresa en ellas. Interpretar significa agudizar el oído para el sentido que en ella resplandece y señala más allá de las relaciones cosificadas y deformadas por la racionalidad del principio de cambio entre los hombres y su mundo interno y externo.

Es en la interpretación donde arte y filosofía, diferentes por los materiales con que trabajan, se encuentran. Lo que la obra dice sin concepto, no discursivamente, lo trata de desentrañar la filosofía mediante el concepto. Para Adorno no se trata de hacer desaparecer las fronteras entre arte y filosofía, como creen Habermas, Wellmer y Bubner, sino de "sondear el ámbito al cual ambos están mutuamente remitidos y se complementan" (ÄT 391),³ a saber, su relación crítica con lo socialmente dado. "La filosofía necesita del arte para llegar a las cosas mismas", para aprender a verlas en su ser íntimo desgarrado, en lo que son, han llegado a ser y pueden llegar a ser; pero el arte, a su vez, desea ser comprendido, y para esto se necesita del concepto para poder abrir el carácter enigmático de su lenguaje no conceptual. "Únicamente puede comprender una obra de arte quien la comprende como una complexión de la verdad. Ésta está referida inevitablemente a esa relación con la no verdad, la propia y la externa a él; todo otro juicio sobre la obra de arte es fútil" (ÄT 391). Sólo en cuanto complexión de la verdad es la obra de arte conocimiento enfático, y esta complexión, no sobra repetirlo, depende de sus medios de exposición, de su construcción formal, de las relaciones que, mediante la forma, se establecen entre los diferentes momentos y elementos de la obra.

V

En un mundo en que los hombres, los individuos y los colectivos, se han vuelto más enajenados y más extraños entre sí y la naturaleza, la novela tiene su impulso verdadero en el intento de descifrar el enigma de la vida externa y de las extrañas relaciones que establecen los hombres entre sí, consigo y con las cosas. Su *telos* es un esfuerzo por develar la esencia

3 ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1973. De aquí en adelante esta obra se abreviará como *ÄT*.

social que hace de los hombres lo que son en una sociedad endurecida y administrada, que sólo deja espacio para la convención, que sólo fomenta la enajenación y la inhumanidad. Esta insistencia de Adorno en la inhumanidad de la sociedad actual no es negativismo o un rasgo apocalíptico de su filosofía, como dicen ciertos comentaristas. No, el arte modernamente serio no tiene la pretensión de consolar, de ser sermón dominguero, de embellecer idiota e hipócritamente una existencia desgarrada, contradictoria, cruel. Esto ya lo hace de una manera desmesuradamente ridícula y hasta el cansancio la industria de la cultura. Se necesita estar analíticamente ciego, conceptualmente embobecido, para no darse cuenta que el arte moderno es negación radical del espíritu instrumental moderno, o para creer, por ejemplo, que es suficiente pensar o fomentar éticas empresariales, como se ha vuelto común en algunos filósofos colombianos, para combatir el núcleo esencialmente cruel e instrumental del principio de la sociedad moderna, aún regida por el principio de cambio o la razón instrumental. Lo que llaman trabajo conceptual es simplemente un refregamiento de ojos, cuestionamiento de los síntomas, pero no de las causas. Pero la novela y el arte enseñan afortunadamente lo contrario. Ningún concepto es aún inocente en filosofía, como no lo es ninguna palabra en la lírica y la novela. A estos filósofos se les debería recomendar leer y ver más arte, pero sobretudo ser permeables a lo que la novela o el arte tiene que decir y puede expresar.

La novela no es invención de un lenguaje completamente otro del cotidiano, sino busca liberar a éste mismo de las endurecidas y trilladas convenciones que impiden ver lo humano posible de los individuos y las cosas. Su uso del lenguaje trata de evitar la metáfora desgastada, la dicción pretenciosa, el concepto moribundo. Resistiendo a esto, la literatura se convierte en lugar de conocimiento de sí mismo y del mundo.

VI

La relación entre obra de arte y realidad, sus relaciones de semejanza y desemejanza, o esa obstinación de la realidad de asemejarse a los hechos novelados, la expresa Adorno, como lo dice Konrad Paul Liessmann,⁴ con el concepto de distancia. El pensamiento y la obra de arte necesitan de distancia frente a lo real para poder dar cuenta de él, de lo contrario se convertirían en representaciones servilmente imitativas de la existencia, distancia que, por lo demás, lo real se esfuerza por suprimir: nada debería diferir críticamente de ella. La distancia entre pensamiento y realidad constituye el carácter virtual del pensamiento,⁵ su posibilidad de darle expresión a lo posible, de mostrar las fracturas y contradicciones de lo

4 LIESSMAN, Konrad Paul. *Zum Begriff der Distanz in der Ästhetischen Theorie*, en: SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (eds.). *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Hamburg: Argument-Verlag, 1995, p. 103 s.

5 *Cfr.*, *Ibid.*, p. 104.

real, y poder así convertirse en órgano de la utopía. Con el concepto de distancia, Adorno no quiere concederle al pensamiento y al arte el privilegio de encerrarse monológicamente en sus elucubraciones y construcciones, sino el de señalar a una condición imprescindible de todo pensamiento y toda obra de arte críticas. Como dice Adorno en *Minima moralia*, “la distancia no es una zona de seguridad sino un campo de tensión”.⁶ La relación entre obra de arte y realidad es de tensión y si esta desaparece la obra se convierte en una reduplicación acrítica del mundo existente. La distancia permite que la obra de arte se convierta en una especie de “realidad a la segunda potencia”, como le gustaba decir a Adorno, que reacciona críticamente frente a la primera, pero tal reacción está mediada por la apariencia estética. Por ello lo narrado por la novela no es real, pero pudiera serlo, “como lo ha demostrado la realidad misma”. Nada es completamente real en la novela, ella es una copia esclavista de lo real existente, pero todo en ella trata de develar la esencia negativa de lo real, como lo ha demostrado la novela misma. Deformando distanciadamente lo real, la novela busca mostrarlo en su verdadero ser y así tratar de darle expresión a aquello que no es idéntico con la realidad dada, a aquello que señala mínimamente más allá de ella y a una configuración distinta de la existencia. Los materiales de la novela son tomados prestados de la realidad, pero transfigurados y configurados de una manera tal por la forma estética que señalan a una configuración mínimamente diferente de ellos. Es la distancia transfiguradora de lo real, el elemento mimético del arte, lo que vuelve a la novela un lugar de conocimiento de lo que es. Es esta diferencia la que mienta negativamente el concepto de utopía.

Dicho con Kurt Lenk, “la función cognoscitiva que Adorno le atribuye al arte auténtico se basa en su capacidad de hacer experiencias no reglamentadas por el sistema de administración del mundo y de llevarlas al lenguaje o dárselas. Aquello que se le escapa al pensamiento identificador y fijado conceptualmente en la duplicación de lo que existe es lo que busca salvar el arte. Él se vuelve así una especie de contrapunto (...) de la omnipresente y la omnidominante industria de la cultura y la diversión, que sólo sirve para eternizar el estado social existente por medio de su duplicación”.⁷ Sólo la fantasía exacta del arte puede vislumbrar “algo de la utopía de un mundo mejor”.⁸

6 ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*, *Gesammelte Schriften* 4. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1970-1986, p. 142. Citado por Konrad Paul Liessmann, *Op. cit.*, p. 104.

7 LENK, Kurt. Adornos ‘Negative Utopie’. *Gesellschaftstheorie und Ästhetik*, en: SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (ed.). *Soziologie im Spätkapitalismus: zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 141.

8 *Ibid.*

VII

Esta vislumbre quebrantada del futuro, la aparición gracias a la apariencia de algo que aún no es y que es diferente de lo existente, pero que puede llegar a ser, está mediada por el recuerdo. Dicho con Adorno, “el hecho de que las obras de arte existen señala que lo que no es podría llegar a serlo. La realidad de las obras de arte da testimonio de la posibilidad de lo posible. Aquello a lo que se dirige el anhelo en las obras de arte —la realidad de lo que no es— se transforma para ella en recuerdo. En él se casan lo que es, como lo que fue, con el no ser, porque lo que fue no es ya más” (ÄT 200).

La obra lograda es recuerdo del sufrimiento, y de las posibilidades pasadas sepultadas por la historia; es también una manera de recordarle al hombre su vinculación con la naturaleza, el hecho de que es un ser corporal que padece. Pero es también el lugar en el que la apariencia permite ser conocida como apariencia y el pasado narrado, como dice el título de una de las novelas de Padura Fuentes, es transfigurado en *Pasado perfecto*, pero no porque el pasado haya sido verdaderamente perfecto, pues el material de la historia narrada, como dice el mismo Padura Fuentes son los desastres “físicos, morales, espirituales, matrimoniales, laborales, ideológicos, religiosos, sentimentales y familiares” de sus protagonistas. “*Pasado perfecto*: sí, así la titularia, se dijo, y otro estruendo, llegado de la calle, le advirtió al escribano que la demolición continuaba, pero él se limitó a cambiar de hoja para comenzar un nuevo párrafo, porque el fin del mundo seguía acercándose, pero aún no había llegado, pues quedaba la memoria”.⁹ Es perfecto, el pasado, por virtud de la apariencia estética porque ella permite fingir un mundo cerrado, sin ninguna semejanza con la realidad externa, pero de haberla, no es más que pura obstinación de la realidad. Es perfecto, no porque se transfigure la realidad dotándosele de un sentido perfecto, trascendente, que nunca ha tenido. Su perfección reside en que no olvida la imperfección de lo contado, en que no olvida la destrucción y el dolor vividos por los protagonistas y porque no olvida la destrucción y el dolor que continúan. La novela libera de la ilusión de un ser espiritual puro, carente de naturaleza corporal.

La constelación de la utopía estética se configura en la tensión entre pasado perfecto narrado y conciencia del desastre, pues sólo una conciencia que no olvida el desastre pasado y actual puede ser memoria de la utopía, de la posibilidad de recrear lo existente de otra manera, de una manera donde hombres y cosas no estén sometidos y reducidos existencialmente al principio de cambio.

Lo que la novela enseña es que la conciencia humana no es una entidad abstracta, sino que ella vive en situaciones concretas, en las que se amalgaman las determinaciones somáticas y culturales del individuo. La existencia humana es mostrada por la novela en su temporalidad ineludible, que su conciencia no es algo abstractamente subjetivo, sino la

9 PADURA FUENTES, Leonardo. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998. p. 259.

indisolubilidad de una conciencia encarnada y del mundo que le ha tocado vivir. Por ella la novela muestra la ilusión y la mentira de una subjetividad de cognoscente absoluta. La conciencia, como el puente de la canción infantil, está quebrada, resquebrajada, y su curación, de ser posible, no puede hacerse ciertamente con cáscaras de huevo, pero si quizás con una memoria que no olvide lo posible en medio del desastre y que no olvide que el dolor humano es mediado somáticamente, que la conciencia humana no es subjetividad omnipotente, sino que recuerde su anclaje esencial en un ser corporal frágil, su pertenencia a la naturaleza, y cuya felicidad es inseparable en gran medida de la satisfacción de sus necesidades materiales. No de otra cosa es memoria la novela. Este olvido lleva al dominio ciego de la naturaleza interna y externa por una razón social, que cada vez más parece llevar al desastre total. La dignidad de la novela consiste en su insistente oposición a este dominio ciego de una razón que no quiere tener memoria del dolor que ha producido a hombres y cosas por reducirlos a meros medios de ganancia. No callar esto es su manera de aferrarse a la esperanza de que el mundo social existente puede ser diferente, de modo que se le pueda devolver a los hombres y las cosas algo de la dignidad que la razón instrumental les ha quitado. Para decirlo con Adorno, sería mejor que el arte desapareciera o que deje de ser, como lo ha sido hasta ahora, el lenguaje del sufrimiento vivido. Sólo esta obstinación le permite ser "*promesse du bonheur*".

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1973.

_____. *Noten zur Literatur*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1981.

_____. *Soziologische Schriften I*. Frankfurt / M.: Suhrkamp Verlag, 1979.