

Filosofía

nicht für immer! ;no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

Obra expandida



Editores
Ambra Polidori y Raymundo Mier



gedisa
editorial

Ambra POLIDORI. Hija de padres italianos. Es Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, investigadora y periodista cultural. Se desarrolla de manera autodidacta en el campo de las artes, haciendo video, fotografía, instalación y ambientación desde 1985. Su obra se ha expuesto de manera individual en México, Estados Unidos, Francia, Italia, España y Cuba. De manera colectiva ha participado en más de 100 exposiciones. Su trabajo se encuentra en numerosas colecciones privadas y en 30 colecciones públicas, entre las cuales podemos mencionar: El Museo del Barrio, Nueva York; Maison Européenne de la Photographie y Bibliothèque Nationale, París; Accademia Carrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Italia; Banco de España e Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, España; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana; Museo de Arte Moderno (MAM), Centro de la Imagen, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), y La Colección Jumex, Ciudad de México. En la actualidad trabaja con la Galería Fernando Pradilla en Madrid y la Galería Patricia Conde en la Ciudad de México.

nicht für immer! ¡no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

Editores Ambra Polidori y Raymundo Mier

Serie CLA·DE·MA
Filosofía

nicht für immer! ;no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

Editores Ambra Polidori y Raymundo Mier

Obra expandida


Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

gedisa
editorial

Nicht für immer! ¡No para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

© Ambra Polidori y Raymundo Mier
Editores

Revisión editorial de Ambra Polidori y Raymundo Mier

Portada de Raymundo Scsma

Partitura de la obra *Simurg* de Mario Lavista

Intervenciones manuales y fotografías de Ambra Polidori pp. 431,
455, 507, 539, 571, 1235, 1309 y 1349

Traductores: Virginia Saji, Marianela Santoreña, Ángela Silva,
Peter Storandt y Verónica Zebadúa Yáñez

Primera edición, marzo de 2017, Ciudad de México

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

Calzada del Hueso No. 1100

Col. Villa Quietud, Coyoacán

Ciudad de México, C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60

pubesh@correo.xoc.uam.mx

© Editorial Gedisa, S.A.
Avda. Tibidabo 12, 3º
08022 Barcelona, España
Tel. 93 253 09 04
gedisa@gedisa.com
www.gedisa.com

ISBN Gedisa 978-84-16919-46-8

ISBN UAM 978-607-28-1056-3

IBIC: HPCF5

Impreso en México

Printed in Mexico

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier
medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada,
en castellano o cualquier otro idioma.



Rector General
Salvador Vega y León

Secretario General
Norberto Manjarrez Álvarez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rectora de Unidad
Patricia E. Alfaro Moctezuma

Secretario de Unidad
Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Director
Carlos Alfonso Hernández Gómez

Secretario Académico
Alfonso León Pérez

Jefe de la sección de publicaciones
Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Aleida Azamar Alonso / Gabriela Dutrenit Bielous
Diego Lizarazo Arias / Graciela Y. Pérez-Gavilán Rojas
José Alberto Sánchez Martínez

Asesores del Consejo Editorial
Luciano Concheiro Bórquez / Verónica Gil Montes
Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

Alejandro Cerda García (presidente)
Aleida Azamar Alonso / René David Benítez Rivera / Cristián Calónico Lucio
Arnulfo de Santiago Gómez / Roberto Diego Quintana
Roberto Escorcía Romo / Roberto García Jurado / Álvaro López Lara
Enrique Guerra Manzo / Araceli Mondragón González / Rhina Roux Ramírez
Adriana Soto Gutiérrez / Ricardo Alberto Yocelvezky Retamal

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

COLABORADORES

AGUILAR RIVERO, Mariflor, ALBERTANI, Claudio, ARIZMENDI, Luis, BARRIOS, José Luis, BELAUSTEGUIGOITIA RIUS, Marisa, BEN SHAI, Roy, BERCOVICH, Susana, BEUCHOT, Mauricio, BRAUNSTEIN, Néstor A., BUBNOVA, Tatiana, CAMPBELL, Sergio, CASSIGOLI, Rossana, COHEN, Esther, CUNINGHAME, Patrick, DAHMER, Helmut, DUSSEL, Enrique, ECHEVERRÍA ANDRADE, Bolívar, ESCALANTE, Evodio, ESPINOSA MIJARES, Oscar, FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, FUENTES, Diana, GALLEGOS, Enrique G., GARCÍA CANAL, María Inés, GARCÍA MORENO, José Ángel, GARCÍA RUIZ, Pedro Enrique, GARRIDO ELIZALDE, Patricia, GASCA SALAS, Jorge, GÓMEZ, Rodolfo, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mauricio, GUILLÉN, Manuel, HERNÁNDEZ, Manuel, HONNETH, Axel, ILG, Andreas, JERADE DANA, Miriam, KOZLAREK, Oliver, LAPOUJADE, María Noel, LARRAURI OLGUÍN, Gibrán, LAVISTA, Mario, LEÓN DEL RÍO, Yohanka, LEYVA, Gustavo, LINDIG CISNEROS, Erika, LIZARAZO ARIAS, Diego, LÖWY, Michael, LOZANO DE LA POLA, Rían, MADUREIRA, Miriam M.S., MALDONADO GOTI, Helena, MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, MIER, Raymundo, MILLÁN MONCAYO, Mágina, MODONESI, Massimo, OLIVER COSTILLA, Lucio Fernando, OROZCO GARIBAY, José Manuel, ORTEGA ORTIZ, Reynaldo Yunuen, PEREYRA, Guillermo, POLIDORI, Ambra, RABINOVICH, Silvana, RAUNIG, Gerald, RAY, Gene, REGUILLO, Rossana, REYNOSO POHLENZ, Jorge, RIVERA LUGO, Carlos, ROBERT, Jean, RODRÍGUEZ BLANCO, Sergio, RODRÍGUEZ BRONDO, Elsa, RODRÍGUEZ ROJAS, Juan Manuel, ROSSELLO, Diego H., SAETTELE ZUEND, Hans Robert, SANTANGELO, Eugenio, SCAFOGLIO, Luca, SESMA, Raymundo, SIGÜENZA REYES, F. Javier, TISCHLER VISQUERRA, Sergio, TRUCCO, Onelio, VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, VERAZA, Jorge, VERAZA TONDA, Pablo, VILLEGAS OSNAYA, Mariano, ZEBADÚA YÁÑEZ, Verónica, ZERMEÑO PADILLA, Guillermo.

AGRADECIMIENTOS

Los editores desean agradecer primeramente a todos y cada uno de los colaboradores su amable participación desinteresada a la realización de este libro, que hoy existe en buena medida gracias a su esfuerzo colectivo. Agradecemos el trabajo de Oliver Kozlarek, su aportación al campo del pensamiento y a la cuestión sobre el uso de la teoría en la investigación, es significativa para el conjunto de esta obra. Igualmente queremos reconocer el activo apoyo y los valiosos comentarios recibidos en especial de parte de Christoph Menke, Gustavo Leyva, Miriam M. S. Madureira, Mauricio González González, Luis Arizmendi, Mauricio Beuchot, Claudio Albertani, Mauricio López Valdés, Eugenio Santangelo y Selene Lazcarro. La generosa y valiosa participación del compositor Mario Lavista. La excelente portada del artista Raymundo Sesma y el trabajo y apoyo de los estimados Mtro. Miguel Ángel Hinojosa, Jefe de la Sección de Publicaciones de la UAM-X, y de Alejandro González S. de la Editorial Gedisa.

ÍNDICE GENERAL

PREFACIO

Origen y concepto del presente libro	23
Ambra Polidori	

INTRODUCCIÓN

Expresiones y relevancia contemporánea del pensamiento crítico	53
Raymundo Mier	

REFLEXIONES PRELIMINARES

De la Teoría crítica a la teoría crítica comparada	83
Oliver Kozlarek	

CARTOGRAFÍA

Mapa de una plataforma de perspectiva para un ulterior análisis de la civilización occidental de los últimos 230 años	99
Ambra Polidori y Raymundo Mier	

I. ENSAYOS BREVES	103
--------------------------------	-----

II. ¿QUÉ ES LA TEORÍA CRÍTICA Y QUÉ ELEMENTOS BRINDA PARA EL ANÁLISIS Y EL ABORDAJE CONCRETO DE LA ACTUALIDAD?	827
---	-----

III. PENSADORES	905
------------------------------	-----

IV. COLABORADORES	1521
--------------------------------	------

ÍNDICE LIBRO I

PREFACIO

Origen y concepto del presente libro	23
Ambra Polidori	

INTRODUCCIÓN

Expresiones y relevancia contemporánea del pensamiento crítico	53
Raymundo Mier	

REFLEXIONES PRELIMINARES

De la Teoría crítica a la teoría crítica comparada	83
Oliver Kozlarek	

CARTOGRAFÍA

Mapa de una plataforma de perspectiva para un ulterior análisis de la civilización occidental de los últimos 230 años	99
Ambra Polidori y Raymundo Mier	

I. ENSAYOS BREVES

La Escuela de Frankfurt: el legado de la Teoría crítica	105
Gustavo Leyva y Miriam M. S. Madureira	
La <i>Dialéctica de la Ilustración</i>	127
Miriam M. S. Madureira	
Acepciones de la Ilustración	137
Bolívar Echeverría	
Teoría crítica y pensamiento crítico para la emancipación	149
Yohanka León del Río	

¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales	169
Gerald Raunig	
Teoría crítica y Filosofía política: un mapa	189
Óscar Espinosa Mijares	
Kantismo en la Escuela de Frankfurt	205
Pedro Enrique García Ruiz	
El hegelianismo en la Escuela de Frankfurt	221
José Manuel Orozco Garibay	
Racionalidad amputada. Motivos de la Escuela de Frankfurt propios de la antropología del conocimiento	241
Axel Honneth	
La Escuela de Frankfurt entre Weber y Lukács. Herencias no reconocidas y diferencias teóricas desde una perspectiva materialista	265
Rodolfo Gómez	
Teoría crítica de la sociedad y Marxismo	281
Jorge Veraza U.	
Teoría crítica, Estudios culturales y Poscolonialismo. De la Dialéctica negativa al giro decolonial	299
Márgara Millán	
Los Estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso	317
Rossana Reguillo	
Eurocentrismo y Modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)	335
Enrique Dussel	
Los límites entre el objeto otro y los flujos conjuntivos. Sobre el devenir <i>capitalista</i>	347
José Luis Barrios	
Teoría crítica y marxismo en América Latina	373
Lucio Oliver	
Las fronteras de la Teoría crítica en América Latina: Bolívar Echeverría y la Escuela de Frankfurt	389
Luis Arizmendi	

Teoría crítica y Pensamiento decolonial: la vertiente latinoamericana de los Estudios poscoloniales	413
Mauricio González González	
Anticolonialidad y Decolonialidad en México: la Teoría crítica como referente dialógico	433
Mauricio González González	
Teoría crítica y Zapatismo	457
Sergio Tischler	
Teoría crítica y Ciencia política	477
Reynaldo Yunuen Ortega Ortiz	
Teoría política crítica: una introducción	489
Diego H. Rossello	
La Teoría crítica del Derecho total	509
Carlos Rivera Lugo	
Crítica y Hermenéutica	523
Mariflor Aguilar Rivero	
La Teoría crítica desde los Estudios de género como operación pedagógica	541
Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano	
Teoría crítica y Literatura	553
Andreas Ilg	
Teoría crítica y Arte contemporáneo. El arte contemporáneo hacia un desencantamiento del espectáculo	573
Sergio Rodríguez Blanco	
Teoría crítica y Fotografía	597
José Ángel García Moreno	
La Teoría crítica y el Psicoanálisis en la actualidad	613
Néstor A. Braunstein	
¿Puede el psicoanálisis no ser un idealismo? El Sur y sus sujetos deseantes	621
Manuel Hernández	

Teoría crítica y Ciudad	639
Jorge Gasca Salas	
En los márgenes de la Teoría crítica: la técnica y la historia en Walter Benjamin y Martin Heidegger	655
Pablo Veraza Tonda	
El debate Benjamin-Adorno. Arte, técnica y política	671
Erika Lindig Cisneros	
Adorno y Hannah Arendt. Dos formas de superar el totalitarismo	685
Axel Honneth	
Siegfried Kracauer y la Historia	691
Guillermo Zermeño	
Danto, Habermas, Foucault y la Historia	713
Guillermo Zermeño	
La crítica como práctica reflexiva: el ejemplo de Foucault	745
María Inés García Canal	
Freud y la Teoría crítica	759
Helmut Dahmer	
Acerca de un imaginario crítico	773
María Noel Lapoujade	
Hacia una Teoría crítica del arte	787
Gene Ray	
El registro del mundo en su infinitud. El Cine y la experiencia	801
Óscar Espinosa Mijares	

II. ¿QUÉ ES LA TEORÍA CRÍTICA Y QUÉ ELEMENTOS BRINDA PARA EL ANÁLISIS Y EL ABORDAJE CONCRETO DE LA ACTUALIDAD?

Presentación	829
Susana Bercovich	831
Rossana Cassigoli	835

Evodio Escalante	843
Helena Maldonado Goti	849
Ana María Martínez de la Escalera	857
Silvana Rabinovich	865
Jorge Reynoso Pohlenz	871
Hans R. Saettele	879

PREFACIO

ORIGEN Y CONCEPTO DEL PRESENTE LIBRO

Ambra Polidori

La humanidad tiene que volver a escribir su texto en innumerables repeticiones.

Paul Eluard¹

El libro

Toda manifestación artística es por definición “hija de su tiempo”: responde con su capacidad creativa, reflexiva y en muchos casos crítica a la realidad en la que se encuentra inmersa. De este modo, las creaciones de hoy, cuya estética trasciende a los lenguajes tradicionales del arte, son de difícil entendimiento y apreciación.

El libro –en muchos casos– es un territorio artístico que reivindica su espacio en el mundo del arte contemporáneo, aunque su difusión va más allá del circuito convencional del arte mismo. Las ediciones de artista se han convertido en productos de una mayor concientización social sobre cómo debe asumirse el arte: como una expresión que nos cuestiona y enriquece y como una rebelión contra el elitismo creciente del mundo, del sistema del arte.

Para el artista, adoptar el libro como herramienta de creación es, entre otras cosas, una crítica a la crítica y al arte considerado como negocio. Porque el libro permite al artista una comunicación más íntima y sinestésica que un objeto de arte convencional y es más

¹ Citado por BENJAMIN, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, Universidad de Arcis y LOM Editores, 1995, p.78.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is marked 'Andante misterioso' with a tempo of 88. The time signature changes from 7/4 to 8/4 and then to 7/8. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like 'deciso', 'loco', 'm.s.', and 'il basso sotto voce'. A 'Ped' (pedal) marking is present at the bottom left. The score is complex, with many slurs and accents.

accesible. Asimismo, el libro es el resultado de la voluntad expresa de mostrar las relaciones entre los agentes implicados en este género de arte: el artista, los escritores, los especialistas, los editores y el diseñador; en definitiva, un amplio sector cultural, académico y productivo de la cultura. Este cuerpo de trabajos busca ser una creación capaz de convertirse en un instrumento de ruptura e innovación dentro del amplio panorama de la cultura y las artes, en el que los artistas utilizan los más diversos lenguajes para la representación y configuración de la condición humana en una sociedad en permanente cambio.

Decía el teórico y crítico de arte Arthur C. Danto —recientemente fallecido— que se llega a reconocer que la obra de arte es un objeto material más la suma de una idea, una reflexión que nos dice cómo mirar el objeto. Y por supuesto, la idea misma es invisible: las personas sólo ven la cosa. Por eso muchos tienen dificultades para acercarse al arte contemporáneo: no se dan cuenta de que está conectado con el pensamiento, pues las artes *piensan*. Su proceder al hacerlo es diferente al de otros ámbitos, pero sus hallazgos son universales. De ahí que filósofos y teóricos como Adorno, Badiou, Nancy o Žižek, por ejemplo, hayan indagado o indaguen en los objetos artísticos para hallar mecanismos que consientan afrontar la realidad desde *otro sitio*.

Por lo demás, tácitamente se manifiesta también con este trabajo colectivo que se mueve con fluidez entre distintos registros y disciplinas, una serie de cuestionamientos acerca del universo del libro en relación con su materialidad (que tan obstinadamente se busca desmaterializar), su función y significado en la realidad de hoy.

A esto hay que añadir que la posibilidad para un artista de convertirse en editor también es clave para que los artistas puedan decidir adoptar el libro como plataforma a través de la cual transmitir una parte de su trabajo, pues aquí hablamos —más que del compromiso artístico con el libro como forma o posible derivación de las distintas vanguardias—, del libro como medio para expresar preocupaciones teóricas. En este caso específico, en relación con el pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana² en particular. Es decir, el libro entendido como vehículo de ideas e intereses singulares; como expresión de la conciencia sobre la historia, la filosofía, el pensamiento, y como una posible forma de abordarlas a través de inquietudes intelectuales, de interrogantes... e, incluso, de los posibles sesgos en su desarrollo. Usted, lector, se dará cuenta de que este corpus intenta cartografiar el territorio discontinuo

² El término “frankfurtiana(o)” todavía no es registrado por el DRAE. Sin embargo, lo conservo en el libro por ser de uso común en la prosa especializada; y porque ha sido utilizado, por ejemplo, en el *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales* de la Universidad Complutense de Madrid y la editorial Plaza y Valdés en varios tomos, que dirigió Román Reyes, doctor en Filosofía y en Ciencias Políticas y Sociales, quien estudio con Jürgen Habermas.



y fracturado del pensamiento crítico, resaltando la diversidad como el valor esencial dentro del pensar y con la imaginación como la mediadora entre la intuición y el entendimiento. De ahí también su heterogeneidad.

Este libro es un vínculo integral en una cadena de significados que comenzó en una serie de decisiones y acciones y que se espera transmita, por medio de intervenciones y textos, significados a las vidas de las personas interesadas en el pensamiento crítico y en el arte y, más adelante, a las instituciones museísticas, en una serie continua de conexiones y reciprocidades. Todo gracias a que el artista ha concentrado su atención en la acción. Y todo partiendo de la lectura.

Se le ha confiado a este objeto la capacidad de actuar como una conexión o serie de conexiones dirigidas a conceptos no solo políticos y sociales, sobre todo teórico-estéticos. Por lo cual debe ser comprendido como signo de compromiso con los lectores-espectadores; signo que ha sido entregado en un deseo de comunicación relacionado con los actos del artista y de los colaboradores.

Nicht für immer!, anuncia que nunca es suficiente con únicamente mirar el objeto de una decisión y de unas acciones, sin entrar en una relación comprometida, una situación en la que el libro arrastra a los lectores-espectadores hacia las acciones de lectura y reflexión, para completar el ciclo de relación entre los sujetos que actúan, el objeto y los sujetos que leen y observan.

Los objetos que resultan de acciones son diferentes de las acciones mismas. Pero igual que, por ejemplo, el magma puede ser diverso de la roca en la que se convertirá, también sigue siendo lo mismo que era. En este sentido los objetos empleados que se han transformado en rastros de una acción, dilatan la temporalidad implícita experimentada en el *ahora* más allá del ahora y hasta el *después del ahora*.

He considerado este libro como *obra expandida*, en principio por creer que el pensamiento crítico es hoy una práctica importante para el trabajo de los artistas, al menos del mío propio, y que el hecho de conformar un libro con todas estas inquietudes críticas, puede dar lugar a esto que el lector tiene entre sus manos.

He intentado construir una obra con la colaboración de textos críticos –en lugar de fotografías, colores o materiales x–, porque creo que actualmente la práctica artística es más compleja y más ambigua. Y, como se sabe, el discurso crítico del mundo se encuentra en buena parte en algunas de las obras artísticas de hoy.

Cierto que convocar a varios discursos y reflexiones, tomarlos y reunirlos en un solo libro, puede ser una operación explosiva..., por lo que puede descubrir, criticar, mostrar como obsoleto, como actual, contradictorio, etcétera. Pues el posicionamiento crítico se ha vuelto parte del arte contemporáneo; lo hemos visto ya en algunos museos, en las calles,

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings. Key markings include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) again. Performance instructions include *stringendo* (increasing tempo), *loco* (ad libitum), and *Ped.* (pedal). The score features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some unusual markings like *89* and *m.d.* (mezzo-dolce). The piece ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

en las bienales, en la Documenta... Así, creo que la fisura crítica y los pliegues en el libro están dados, repito, por los textos mismos; es decir, ellos mismos exponen en la forma de su escritura, en el modo de plantear las cosas, la actualidad del pensamiento académico en su mayor parte, su validez u obsolescencia. Igualmente este libro junto con otras manifestaciones buscará a futuro problematizar, en el interior del campo institucional también, cómo hemos contado la historia desde Occidente y escribir, expresarnos desde otras prácticas, desde otros pensamientos –si es que existen–. Ver cómo los marcos teóricos de pronto son imposiciones de ciertas formas que no permiten ver las lógicas de las prácticas artísticas, por ejemplo, y, entonces, cómo producir una reflexión crítica en el lector a partir de las mismas lecturas o en el espectador por medio de ciertos dispositivos. Además, yo creo que esto puede dar lugar a una *epistemología del sur*, es decir, no hablo de geografía sino de producción de pensamiento, de saber crítico; primero, a través de la revisión de un conjunto importante de tradiciones, teorías y autores; luego, analizando la realidad de sociedades como la latinoamericana, la asiática y la africana, iniciando con aquello que caracteriza al pensamiento crítico como una dinámica plural que emerge con distintas tendencias e historias a partir del espíritu emancipador de la Modernidad –y no exclusivamente en términos del proyecto capitalista–, hasta llegar a nuestros días en que debemos buscar más que nunca –como decía Bolívar Echeverría–, cultivar y defender nuestros debilitados y precarizados espacios sociales y universitarios, como se intenta también aquí con esta publicación surgida de personas, profesores e investigadores universitarios que no han renunciado a esa aspiración de criticidad.

26

Sin duda, eliminar las barreras entre creación artística y pensamiento crítico es un reto. Me refiero aquí a unir lo propiamente artístico –el concepto del libro como *obra expandida*, la música y las intervenciones en el libro– con los textos académicos sin pretensión artística alguna. Lograr una propuesta conceptual para que el arte se convierta en un instrumento para la movilización de la conciencia no solo del estudioso, del universitario, sino también del lector-espectador, no es sencillo. Pero la crítica permite abrir campos de pensamiento.

Aquí, en *Nicht für immer!*, he optado por una actitud de cierto desafío para con la ortodoxia académica (me refiero específicamente a ciertas convenciones de lo que debe o no ser un libro sobre el pensamiento crítico), con lo establecido en el momento, pero propicia para conquistar la atención ante el desencanto del desarrollo de las últimas décadas; una mezcla de ingredientes que proceden de las defraudadas ilusiones revolucionarias de los 70; la auto-indulgencia de un sector de altos recursos de la sociedad en los 80, por un lado, y, por otro,

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with '(stringendo)' at the beginning and 'stringendo' and 'loco' throughout. Dynamics include *mf*, *f*, *sf*, and *ff*. There are also markings for '7.' and 'loco' in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a '(Ped)' marking with a line and arrow indicating the sustain pedal.

la irónica respuesta, incluso en ocasiones cínica, ante los derroteros que han ido tomando las cosas en este desenfrenado y rapaz capitalismo.

Se espera con esta publicación que los colaboradores —que ya hicieron su trabajo de investigación y escritura, corrección de estilo, composición e impresión— y el público lector actúen como un sujeto junto con el artista, dándole sentido al trabajo, a la obra misma, recreándola y manteniéndola viva a través de su lectura, lo que da por resultado una *obra expandida*. Son acciones que renuncian a la autonomía individual de la obra, es decir, se distancian de la teoría adorniana del arte. Se renuncia a la figura del artista que trabaja por cuenta propia, a cambio de aquella que comparte responsabilidades. Porque para mí el artista tiene que poner continuamente en cuestión su propio modo de hacer, de construir conceptos, así como la propia pertinencia de los lenguajes que utiliza.

Amén de la selección de ciertos temas y autores para ser estudiados, analizados y de invitar a una serie de colaboradores, de estudiosos, investigadores, catedráticos, en fin, una serie de profesionales muy capaces y generosos del campo de las humanidades, principalmente, y de la sociología, la política, el arte y el psicoanálisis para escribir los contenidos (esos dispositivos de análisis para estructurar el libro), esta obra se sometió a su vez a una serie de intervenciones —algunas manuales— con carácter conceptual como es el pliegue, así como la inclusión de la partitura de la pieza para piano *Simurg* del compositor mexicano Mario Lavista.³ Partitura que recorre y habita todas las páginas, compartiendo el espacio de los ensayos y escritos que conforman el libro y que busca crear un contrapunto.⁴ Música

³ El Simurg es un pájaro inmortal —de la tradición persa— que anida en las ramas del Árbol de la Ciencia. Según otras versiones, el ave es un mensajero o el rey de los pájaros, cuyo origen es divino y juega un papel claramente de potencia guía. El Simurg tiene un significado simbólico: la búsqueda de la identidad a través de un largo viaje visto como símbolo de la vía de purificación. Nos recuerda un cuento, “El acercamiento a Almotásim” (en *Historia de la eternidad*), que el profundo e ingenioso J.L. Borges escribió como una reseña ficcional de una novela —un libro fantasma— que termina en una pura expectativa y que podría tener su clave en otra de sus obras, el “Coloquio de los pájaros” que viene en *Manual de zoología fantástica*: una parvada de aves llega hasta los confines de una montaña en busca de su rey, el mítico Simurg (que significa 30 pájaros). Los muchos retos de la travesía los han purificado y contemplan al fin a su monarca: perciben que ellos son el Simurg, y que el Simurg es cada uno de ellos y todos ellos.

⁴ Dicha pieza —que tenemos la autorización para reproducir aquí tanto a través de la partitura como de la audición musical, gracias a la generosidad de Mario Lavista—, usted podrá escucharla, descargando la aplicación correspondiente (que debemos a la gentileza de Rodolfo Velasco Guevara) para su disposi-

(stringendo) Violento, con brío (♩ = ca. 100)

88 89 calando

The image shows a musical score for the piece 'Simurg' by Mario Lavista. It features two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says '(stringendo) Violento, con brío (♩ = ca. 100)'. Below this, there are two measures of music. The first measure starts with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic, and then a fortissimo (fff) dynamic. The second measure starts with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic, and then a fortissimo (fff) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. At the bottom left, there is a pedal marking '(Ped.)' with a line indicating the pedal's duration. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

dentro de los textos escritos, escrita a su vez en ese documento abierto que es la partitura, pues puede tener tantas versiones como intérpretes encuentre en su camino. Notas que nos llevan a una escucha virtual y a una reflexión sobre una línea de tiempo hecha de una compleja combinación de sonidos, silencios, intensidades y rupturas por la que pasa todo el pensamiento, cada revolución, cada guerra, cada acontecimiento, todas y cada una de las ideas de la humanidad. “Frascs” sonoras, armonías y disonancias, métrica y ritmo que avanzan entre los textos: música que nos ayuda a comprender lo que otro vio mientras construía pasajes inexistentes a través de sólidas notas invisibles. Todo ello con esa riqueza máxima que es la posesión del tiempo y la oportunidad de recobrar el silencio en un mundo con tan pocas posibilidades para ello; en aquello que José Antonio Alcaraz llamaría una “Liturgia del entorno”. Siempre con el fin de entrar en contacto con una sonoridad intangible.⁵

Ya Kant ha expresado que hay dos cosas que no necesitan significar nada por fuerza para darnos un profundo placer: una es la música y la otra la risa. Y ya Lévi-Strauss ha señalado que la música es la expresión más desarrollada del espíritu humano y que, incluso, el discurso es posterior a ella.

La aspiración de atrapar por medio del logos el sentido “verdadero” de una palabra, de un pensamiento, revela con seguridad una añoranza por la armonía. Quizá esto radica en

tivo (celular, tablet o iPod), la cual le permitirá a su vez capturar el siguiente código QR (Qrafter): Así como en el sitio <<http://nichtfürimmer.noparasiempre.com/simurg.html>>. Ya que como escribió Adorno, “interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar la música es hacerla”. ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Barcelona, Paidós-ICE / UAB, 2000, nota 52, cap. III, p. 27.



⁵ “*Simurg*, de Mario Lavista (1943), es una pieza construida a base de gestos y motivos muy individualizados, a los que da unidad un campo armónico de cualidades y resonancias muy singulares. La obra no presenta un contenido melódico a la manera tradicional, sino que su continuidad está construida a partir de la unión (articulación) de esos gestos y motivos. Como obra contemplativa y reflexiva, *Simurg* está poblada de una importante cantidad de silencios, hecho que no sólo proporciona pausas analíticas al oyente, sino que invita a una concentración particular en el proceso de descifrar su desarrollo, que es hasta cierto punto hermético. Sus enrarecidas texturas convergen en un clima dinámico y expresivo único, que se disuelve finalmente en un discurso semejante al de su inicio.” BRENNAN, Juan Arturo en el cuadernillo del CD *Apuntes para piano*. “Música mexicana para piano de los siglos XX y XXI”; pianista: Mauricio Náder, producción ejecutiva: José Luis Rivera (Quindecim), México, Difusión Cultural / UNAM, 2009.

Musical score for *Simurg* by Mario Lavista. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The right-hand part begins with a dynamic marking of *p* and includes markings for *nervoso*, *lungo*, and *loco*. The left-hand part includes a *Ped.* marking. Performance directions at the top include *(colando)*, *Meno mosso* (with a tempo marking of ♩ = ca. 88), and *poco rall.*. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and *mp*, along with articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final dynamic of *mp* and a fermata.

hacer de la filosofía y de la teoría crítica el gozo del pensamiento, la apertura a la diversidad de las formas, a la puesta en marcha de la decodificación; el uso potente de la metáfora y, por tanto, de otra lengua. No lo sé exactamente, pero lo cierto es que el afán de aprehender y comprender el mundo, el pensamiento que no se conforma me llevó casi desde un inicio a la necesidad de idear esta obra.⁶ Y fue en su proceso, en la estrecha relación con los especialistas (obviamente más con unos que con otros) que se ocupan de los temas, que nació la idea de la *obra expandida*. Y, por último, pero no menos importante, debido a que la actividad que se produce dentro del ámbito artístico contemporáneo (con el cual estoy relacionada por ser una artista visual), requiere de una serie de conocimientos y competencias que provienen de distintos campos académicos, como son la historia, la filosofía, la literatura, la sociología o la política, además de la propia práctica artística-cultural y la gestión y/o autogestión del trabajo.

Para todo ello, qué mejor compañero de viaje en esta odisea que mi dilecto amigo Raymundo Mier (doctor en filosofía, lingüista e investigador y catedrático en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia), capaz de concebir un marco contextual de el sentido de la historia del pensamiento crítico esencialmente y de la Teoría crítica frankfurtiana; su relevancia, sus genealogías, sus vericuetos, sus alcances. Un análisis orientado por un interés no sistemático de construcción de teoría, sino histórico-intelectual de reconstrucción y evaluación crítica de un proceso, que sin dejar de ser crítico, se abre a la vasta complejidad de los problemas históricos, teóricos y políticos planteados por todos nuestros colaboradores. Así como el valioso y generoso apoyo de Oliver Kozlarek (alemán, doctor en filosofía y especialista en Teoría crítica, teoría social, filosofía política y social; pensamiento latinoamericano, humanismo intercultural y teorías de la modernidad) para hacerse cargo de la producción de algunas reflexiones preliminares, alejadas de cualquier esquema reductivo de lectura. Filósofo que aquí se ocupa en desarrollar un programa para una Teoría crítica venidera. Programa que se orienta en el entendimiento

⁶ Motivada también por un seminario respaldado por la Universidad Nacional Autónoma de México que impartieron durante casi dos años del 2009 al 2011, los doctores Mariana Botey, Cuauhtémoc Medina y José Luis Barrios, titulado: *Zonas de disturbio*, y reforzado por los seminarios del 17, Instituto de Estudios Críticos, en los cuales se hizo evidente la necesidad de un libro como este o al menos así lo consideramos Raymundo Mier y yo.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

de la modernidad como una suerte de “conciencia del mundo”. Modernidad que se introduce como una experiencia y una conciencia de crisis.⁷

La obra *expandida*. Concepto del libro

En abril de 2012 se inició un proceso de recopilación continua y sistemática de textos escritos expresamente para *Nicht für immer!* De esta manera se armó este libro, cúmulo de información y de experiencias personales de estudio que conforman parte del pensamiento crítico en la actualidad, bajo un aura investigativa.

Yo fungí en el proceso como la coordinadora del desarrollo, apoyada por Raymundo Mier, señalando los temas y autores de mi interés y manteniendo contacto constante con los colaboradores, de modo tal que la voluntad individual se diluyera en la voluntad de los participantes. Así surgió el concepto de *autoría expandida*.

El arte en colaboración u *obra expandida* es herencia en gran medida de la década de 1970: después de una nueva apreciación de la obra de arte surge una forma social que propicia la cercanía entre el producto artístico y la vida cotidiana. Se acorta la distancia entre el productor y su público y se establece una dimensión inédita para las experiencias colectivas. Así la *obra expandida* se pone en contacto, en este caso, con el lector/espectador en una si-

⁷ Quizá al leer las primeras páginas de este libro usted se pregunte: ¿Por qué un prefacio, una introducción y unas reflexiones preliminares? Jacques DERRIDA en *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ellago Ediciones, 2013, pp. 111-112, refiriéndose a *Mal de archivo* escribe: “Pero ¿que es este libro que empieza con un prólogo, sigue con una introducción, luego un prefacio, luego unos preliminares y, al final, una tesis y un post-criptum?”. “Me decía [un colega] que estaba muy mal construido, que en la universidad esto no se hace. Pues bien, ese previo interminable, en un libro (y podría dar otros ejemplos de libros míos que proceden de esta manera), también es una defensa, una resistencia [...], a la vez me protejo y me expongo, lo que quiere decir que ahí donde intento constituir una identidad para protegerme contra la dispersión, el caos, la ruina, la precariedad, etc., sé que sobrevivo, que me protejo haciendo esto, es decir, no constituyendo ese yo, difiriendo indefinidamente la llegada a la meta que sería constituir el yo. Porque [...] cuando el yo está amenazado, no va bien, está en peligro, pero si yo alcanzara un yo estable y sólido, un yo esencial, una identidad tranquilizadora, sería como la muerte. O el delirio. [...] Aquí, el movimiento todavía es del tipo auto-inmunitario, con una protección de sí que es difícil de distinguir de la destrucción de sí.”



tuación que establece diferentes relaciones, entre ellas las que convierten al consumidor en productor: el individuo no únicamente consume el objeto libro sino que lo crea, dándole vida no sólo con el pasar de las hojas como quien atraviesa fronteras, sino sobre todo con la lectura. De este modo, la obra no es para siempre, está obrando, es algo que se está performando permanentemente (como diría Heidegger), no es algo cerrado.

Es importante subrayar una y otra vez que los textos fueron concebidos y reunidos en estas páginas, gracias a la colaboración de una comunidad de intelectuales y académicos que respondieron pródigamente a la solicitud de aportar su fuerza de trabajo y aplicarse en la escritura de uno o varios textos para el libro, combinando registros propios del ensayo y la producción académica de tipo universitario. Y que involucrar a una comunidad, alude al *tequio* (del náhuatl *tequitl*, tributo, trabajo), una forma organizada de ejercicio laboral para el beneficio colectivo.

Nicht für immer! da forma a una interrogación en torno a la identidad del objeto de arte. Identidad que es abordada como el conjunto de rasgos o informaciones que definen, distinguen y sustentan al objeto como artístico –objeto esencialmente autorreferencial–. Se confía, por tanto, que más allá de su proceso de realización –parte medular del hecho estético– y del acto de lectura que cumplan múltiples lectores, el libro sea expuesto en contextos de exhibición –como he escrito– que le permitan validarse como objeto artístico, además de ser una publicación con valor editorial y cultural, cuya fuente de energía radica en la información que ha sido vertida en él y que se suma a tantos otros esfuerzos que se han hecho desde mediados de los 70, y que demuestra el amplio interés sobre la reflexión de la crítica, particularmente aquella de la llamada Escuela de Frankfurt.⁸

⁸ Recordemos, entre otros, libros como los de: JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y del Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, de 1974; BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, 1981; la gran síntesis de estas dos investigaciones: la traducción castellana de 2010 de la edición alemana (de 1986) de la monumental historia de *La Escuela de Frankfurt* de ROLF WIGGERSHAUS; el libro de CORTINA, Adela, *La Escuela de Frankfurt. Crítica y utopía*, 1985; *La Teoría crítica y las tareas actuales de la crítica* de Gustavo Leyva como editor, 2005, y de HONNETH, Axel, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*, publicado por primera vez en alemán en 1985, bajo el título *Kritik der Macht. Reflexionsstufe einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Libro que construye, como bien ha escrito Luis Ignacio García (en su texto “La Escuela de Frankfurt revisitada”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, vol. 14, núm. 2, Bernal, diciembre de 2010), una demoledora crítica a lo que considera una mala comprensión de los motivos

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.)

Aquí, la figura del libro es considerada como contenedor de significados y de instancias que materializan el desarrollo de una investigación y de una producción, considerando al proceso como parte del hecho estético.

El eje temático en este caso es el trabajo que revela una búsqueda conceptual al confrontar un cuerpo de textos con el uso de lenguajes que intenta conjugar elementos artísticos con el pensamiento crítico, y que se concreta como el resultado de un proyecto en colaboración y de proceso abierto.

Con este libro se abre la posibilidad de explorar y reflexionar sobre una franja de intereses e inquietudes específicamente del pensamiento crítico y del arte de nuestros días. Algunos principios actuales se refieren a la apropiación de múltiples soportes y disciplinas para el desarrollo del arte, lo cual incluye la manera en que los artistas visuales han comprometido a los especialistas que trabajan con ellos y a parte de su público en el proceso metódico de investigación y producción, con el fin de proponer estrategias alternas para definir al sujeto contemporáneo. Y una manera de revisar la creación de procesos abiertos (y que empata con algunas de mis obras realizadas hasta ahora), es a partir de la noción de que se trata de una iniciativa, hasta cierto punto poco explorada, para incidir en la sociedad y generar un punto de encuentro a través de la materialización estética de una investigación que intenta propiciar contextos o situaciones de participación y reflexión colectiva de largo aliento. Es decir, uno de los anhelos de la participación colectiva es el de configurar sujetos activos den-

sociales bajo el manto filosófico del tópico del “dominio de la naturaleza”, que ensombrecería a toda la “primera generación” de la Escuela de Frankfurt y legitimaría la superioridad teórica de la “segunda”, abierta a los problemas de la interacción social. En cambio el libro de Wiggershaus, guiado por un interés no sistemático de construcción de teoría, sino histórico-intelectual de reconstrucción y valoración crítica de un proceso, exhibe su primer acierto al escapar de ese esquema reductivo de lectura. Aunque una reconstrucción como la del primer Honneth resulte sin dudas, como subraya Luis Ignacio García, sistemáticamente válida, clausura el debate en torno a la problemática de la “primera generación”, mientras que la lectura de Wiggershaus, sin dejar de ser crítica, se abre a la vasta complejidad de problemas históricos, teóricos y políticos que se plantean con la primera generación de teóricos críticos. Y añade García: “aquí podemos situar el segundo gran acierto del libro de Wiggershaus, a saber, marcar el ritmo de su relato a partir de tensiones: entre lo que la Teoría crítica prometió y lo que efectivamente fue; entre la precaria unidad del grupo y la diferencia de estilos y proyectos; entre teoría social y crítica cultural; entre crítica mesiánica de Adorno y Benjamin, y la crítica ideológica de Marcuse y Löwenthal; entre la ‘teoría’ europea y el ‘empirismo’ norteamericano; entre el apoyo de Marcuse y el rechazo de Adorno de la revuelta estudiantil; y la tensión más amplia aquella entre Horkheimer y Adorno como expresiones paradigmáticas de dos estilos de Teoría crítica diferenciados”.

tro de experiencias simbólicas que generen acciones en el terreno social, político, artístico y académico en particular.

Nicht für immer! fue concebido según el modelo de la “parataxis”, es decir que no hay un desarrollo, una linealidad de pensamiento consecutivo que marcha y progresa hacia un fin, cual suelen hacer los tratados en forma, sino una perseguida *simultaneidad* de la reflexión que aspira a actuar a la manera de una constelación del pensamiento donde todas las estrellas que la conforman son igualmente importantes; el proyecto manifiesta pues un pensamiento premeditadamente sincrónico, no jerárquico, pero que cumple su propia teleología: la de instaurar un margen negativo de posibilidades para la reflexión sobre el pensamiento crítico y la Teoría crítica.

De tal suerte, en este libro usted encontrará enfoques múltiples y cruces disciplinarios en el horizonte amplio del pensamiento crítico moderno y contemporáneo y en la Teoría crítica en particular, como son los de la filosofía, la sociología, la estética, la historia, el psicoanálisis, la literatura, la fotografía, el cine y la política. Y dada la multiplicidad de puntos de vista sobre tales disciplinas y su relación con el pensamiento crítico y con la Teoría crítica frankfurtiana, se espera –como diría Gadamer– que no sólo los textos sean respuestas a una pregunta o a varias del lector, sino que también *los textos pregunten al intérprete*.

Así, la presencia en estas páginas de teóricos e investigadores como el filósofo alemán Axel Honneth; el psicoanalista de origen argentino Néstor A. Braunstein; el filósofo Gustavo Leyva; los doctores en Ciencias Sociales Michael Löwy y María Inés García Canal; el doctor en sociología y filósofo alemán Helmut Dahmer, el teórico del arte y filósofo austriaco Gerald Raunig y el economista y doctor en Estudios Latinoamericanos Jorge Veraza, por mencionar algunos, dan un perfil más concreto y comprometido de nuestra propuesta.

Usted hallará, entonces, pensadores entregados a la crítica radical del lugar de la razón en la modernidad, otros que se negaron a ella o a la ominosa idea de progreso, des-ocultando la vulnerabilidad que nos es propia frente al otro. Teóricos que subrayan el reconocimiento de la praxis como acción y vínculo simbólico dado en el lenguaje; estudiosos que nos ofrecen un análisis agudo y severo –tarea plenamente crítica– sobre la condición humana y que se preguntaron y preguntan tácitamente ¿por qué consentimos en total independencia –eterna gran paradoja rousseauiana– sacrificar la propia libertad? Filósofos, historiadores, sociólogos, antropólogos, escritores que analizan y cuestionan en sus escritos el contexto económico-social en que se vivió y se vive. En fin, en esta obra encontrará a veces provocadoras respuestas a variadas interrogantes y, otras, preguntas, muchas preguntas...

A musical score for a piece titled "Nicht für immer!". The score is written for piano and consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff at the bottom. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The top staff begins with a fortissimo (pp) dynamic, followed by a piano (p) section marked "cantabile". It then moves to a mezzo-forte (mp) section and finally to a forte (mf) section. The piece includes a "loco" section and a "rall." (rallentando) section. The bottom staff features a steady accompaniment with triplet patterns. Pedal markings are present at the beginning and end of the piece.

mente en la *Introducción* a este libro que hace Raymundo Mier, quien termina entregando un exordio a las variantes del pensamiento crítico contemporáneo que no han renunciado a la tarea emancipatoria inscrita en la dimensión más radical de la Modernidad.

En el tiempo de Las Luces, para la estética todo lo carente de armonía, todo lo desequilibrado y asimétrico, todo lo desproporcionado y exagerado se considera monstruoso; en tanto que la literatura (y las artes en general) han de tener un fin provechoso, que puede ser didáctico, moral (purificar de las insanas pasiones) o social (sátira de las malas costumbres, con el fin de corregirlas). En conclusión, la Ilustración se nutre filosóficamente de varios movimientos y corrientes, empezando por el pensamiento moderno del siglo XVII y siguiendo sobre todo con el pensamiento criticista del alemán Immanuel Kant, quien investiga la estructura misma de la razón, y argumenta que la experiencia, los valores y el significado de la vida suponen un fundamento subjetivo, y que usar la razón sin aplicarla a la experiencia, nos lleva inevitablemente a ilusiones teóricas.¹⁰ En fin, un filósofo que tuvo gran influencia en el destino filosófico de Occidente y que hoy, a más de doscientos años de la concepción de sus ideas, se habría decepcionado seguramente de la sociedad y de los logros del llamado “progreso”, pues pensaba que todos los conocimientos y ciencias debían estar al servicio de la promoción de los fines últimos de la razón: conseguir una humanidad más libre, más sabia, más crítica y más justa.

Algo de historia a través del Instituto de Investigación Social

El Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung) se funda en 1923, vinculado a la Universidad de Frankfurt y con el mecenazgo e impulso del empresario judío Hermann Weil y su hijo Felix Weil, un estudiante del filósofo marxista Karl Korsch. El Instituto buscaba diferenciarse de los recintos universitarios donde se formaban profesionistas más que pensadores, para ir reconociendo los nexos de influencia, diálogo, interlocución implícita y manifiesta, así como la controversia que distinguen la actividad compleja y dinámica de éstos.

Kurt Albert Gerlach, doctor en sociología y marxista, es aceptado en 1922 como el futuro director del Instituto por el Ministerio Prusiano de Educación, pero debido a su repentina

¹⁰ En esa fase primitiva de la industrialización, la burguesía de fabricantes, técnicos y hombres de ciencia se descubre oscuramente en la imagen kantiana del hombre universal.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

4 4 3 2

cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two sections by a dashed line. The first section is marked 'calando' and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)'. It features a series of chords and melodic lines with triplets and a 'Ped.' (pedal) marking. The second section is marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. It features a more active melodic line with a '4' marking above the staff and a 'Ped.' marking below. The score ends with a double bar line and a 'Ped.' marking.

14 de junio de 1940, tras la ocupación por las tropas nazis, y escapar al municipio fronterizo de Portbou en Gerona, España, donde entre el 26 y 27 de septiembre de 1940, en circunstancias aún no claras, muere prematuramente después de que el grupo de refugiados judíos que integraba fuera interceptado por paramilitares franquistas.

Mientras tanto, el año anterior, el edificio del Instituto de Investigación Social se cierra el 13 de marzo y es bombardeado durante la guerra.

Al término de esta, se comienza la reconstrucción, la cual no es solo arquitectónica, sino también se intenta que todos los profesores exiliados regresen lo más pronto posible a sus labores. Y así lo hacen Pollock, Horkheimer y Adorno. El nuevo edificio, levantado justo enfrente del original, se inaugura el 14 de noviembre de 1951. Con la interdisciplinariedad y la filosofía social como guías, el primer objetivo es recuperar todo el trabajo que los autores diseminados en el exilio han realizado. Una labor que establece la reflexión crítica y analítica en torno al fenómeno del totalitarismo.

Para entonces, la Teoría crítica es –hasta cierto punto– un proyecto colectivo e interdisciplinario que prosigue su fase fecunda y colectiva pues, aun cuando los miembros se ganan la vida en instituciones diversas en los lugares de exilio, mantienen por años las estructuras de discusión, su radicalidad conceptual que buscaba rebasar los confines a los que había llegado aquel marxismo dogmático de la Unión Soviética y sus aliados, y que pretendía no quedarse atrapada con la crítica de las contradicciones de la forma de reproducción social capitalista, sino observar su consonancia fundamental con formas más antiguas, integradas en la civilización occidental misma, en su manera de pensar, de hablar y de actuar habitualmente. La Teoría crítica frankfurtiana se centra en la crítica a la creciente despersonalización y cosificación de las sociedades neocapitalistas provocadas por la sociedad de consumo y el control tecnológico que ya anunciara Rosa Luxemburgo con la expresión *Socialismo o barbarie*, utilizada por primera vez en 1916 y que, lejos de ser una simple consigna de agitación, resume seguramente lo más explosivo de su herencia y lo más sugerente de su mensaje para el socialismo del siglo XXI,¹¹ tal como lo hace György Lukács en su clásico *Historia y conciencia de clase* de 1923.

¹¹ De acuerdo al fatalismo determinista, juzgado durante décadas la versión “ortodoxa” y oficial del marxismo, la sociedad humana marcharía de manera necesaria e ineluctable hacia el socialismo. La subjetividad histórica y la lucha de clases no representarían ningún papel. Si acaso, podrían apurar o retrasar ese ascenso de progreso lineal, “final feliz” asegurado de antemano por el advenimiento del comunismo

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in grand staff. The music is marked 'energico (lo stesso tempo)' and includes various dynamics such as *ff*, *mp*, and *mf subito*. There are also performance instructions like 'loco' and 'molto espressivo'. The score includes complex rhythmic patterns, including a sixteenth-note run in the right hand and a similar pattern in the left hand. The piece ends with a 'Ped.' (pedal) marking.

Así, aquello que finalmente une después de 1933 este proyecto teórico, no es una institución formal sino más bien una pregunta en común, que incluso antes del exilio hace posible la hoy tan inusitada colaboración de científicos de todas las ciencias en la esfera de lo que se conoce en nuestros días como “ciencias sociales y humanidades”. Esa interrogación es: ¿por qué la forma de reproducción capitalista, a pesar de ser manifiestamente disfuncional para organizar una sociedad que proporcione alimento, casa, salud, educación, derecho y libertad a todos sus integrantes, permanece vigente y posee incluso cada vez más respaldo de la mayor parte de los pobladores? Es esta interrogación y el intento colectivo de responderla lo que une entonces a filósofos, sociólogos, politólogos, historiadores, economistas, magistrados y psicólogos y no un lugar geográfico. En fin, los teóricos de la Escuela de Frankfurt intentaban llegar hasta lo más profundo de las contradicciones sociales que habían sido el caldo de cultivo del nacionalsocialismo y su crimen capital: la *Shoah*, la aniquilación de los judíos y gitanos europeos.

Posteriormente, en la década de los 50 aparecen dos nuevos objetos de investigación: la sociología de la industria y la sociología de la formación. Son los años, por ejemplo, en que Habermas realiza el estudio *Estudiantes y política* sobre la relación entre el movimiento universitario y la política. Luego, en 1966, Adorno publica su *Dialéctica negativa*, y en Estados Unidos Herbert Marcuse (alejado de la Escuela en los años 30 por haberse formado con Heidegger) da a conocer un libro que goza de una magnífica recepción: *El hombre unidimensional*. Tras la jubilación de Horkheimer en 1958-59, Adorno —filósofo, sociólogo y musicólogo alemán— lo sucede al frente del Instituto y se convierte en un punto de referencia polémico del movimiento estudiantil del 68, del cual es a la vez, en cierto modo, inspirador y sobre todo crítico, pues sin duda alguna Marcuse es quien se consagra como el ideólogo de las revueltas estudiantiles de los años 60. La sociedad industrializada —según el parecer de

al final de la prehistoria humana. Mas en plena guerra mundial Rosa rompe con ese dogma y propone que la historia humana es contingente y tiene un final abierto, no predeterminado por el progreso lineal de las fuerzas productivas. En consecuencia, el futuro únicamente puede ser determinado por el desenlace de la lucha de clases. Es decir, se puede ir hacia una sociedad desenajenada y una convivencia más racional y humana, el socialismo; o se puede continuar sumiéndose en la barbarie, el capitalismo “civilizado”. Ambos horizontes de posibilidades se mantienen potencialmente abiertos. Actualizar uno u otro dependerá del actuar humano.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system is marked 'calando' and includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system is marked 'come un eco' and includes 'pp' and 'mp'. The third system is marked 'in lontananza' and includes 'ppp', 'loco', 'mp > pp', and 'più p'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses various dynamic markings to create a sense of depth and texture. The bottom of the page includes a 'Ped.' marking and a right-pointing arrow.

Adorno— presenta una estructura que niega al pensamiento su afán más genuino: la tarea crítica. En esta situación, la filosofía se hace cada vez más necesaria como pensamiento crítico para disipar la apariencia de libertad, mostrar la cosificación reinante y crear una conciencia progresista. Adorno, entonces, contrapone la opinión a la reflexión crítica y favorece una recta comprensión de la verdad para poder afrontar con satisfacción a las diversas ideologías que intentan invadir el territorio que deja libre la disolución de la verdad, lo cual se logra en un proceso de “dialéctica negativa”, en oposición a la opinión dominante y al pensamiento positivo y satisfecho de sí mismo.

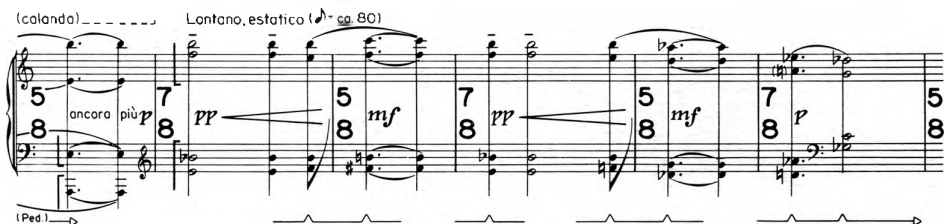
En la década de los 70, bajo la dirección del sociólogo Gerhard Brandt, surgen dos nuevos temas que son el centro de la reflexión de los frankfurtianos: los problemas de género y los procesos de racionalización industrial de las sociedades occidentales. En tanto que entre los años 70 y los 80 se produce un giro hacia la sociología política y se enfrentan cuestiones como la crisis de las instituciones canónicas de Occidente (Dios, el partido, la clase, etcétera); los temas de la diversidad y la diferencia, el creciente problema de los refugiados y de los migrantes privados de identidad jurídica, entre otros aspectos.

La estructura del Instituto sufre modificaciones en 1973. El cargo de director es ocupado por un consejo, en el que participa el director y representantes de los profesores y trabajadores. Del consejo forman parte autores como Ludwig von Friedeburg,¹² Rudolf Gunzert, Wilhelm Schumm y Helmut Dubiel.

En la actualidad, Axel Honneth, filósofo y sociólogo, dirige el Instituto de Investigación Social (fue nombrado director en 2001); ha sido calificado como una de las figuras más importantes de la llamada *tercera generación* de la Escuela de Frankfurt, reconocido por sus investigaciones en la Teoría del reconocimiento y seguidor de la tradición de la Teoría crítica de la sociedad. Además este filósofo se considera un discípulo destacado de Jürgen Habermas (otro sobresaliente miembro de la segunda generación de la Escuela). De Honneth usted podrá leer aquí dos ensayos.¹³

¹² La actividad intelectual y política de Friedeburg será recordada ante todo por su decidido compromiso con la democratización del sistema educativo alemán y por la lucha contra las desigualdades sociales, que le llevó a ser el único integrante de la constelación frankfurtiana que dio el paso hacia la praxis político-institucional, como lo reconoce el mismo Leo Löwenthal.

¹³ Ahora bien, es importante igualmente señalar que no todos están de acuerdo con lo de las generaciones de la llamada Escuela: el filósofo español especializado en Teoría crítica, José Antonio Zamora denuncia en la revista *Constelaciones* la impostura de montar una historia de la Escuela de Frankfurt a partir de “su disposición en supuestas generaciones y el troquelamiento evolutivo y teleológico de sus aportaciones reóricas que convertiría cada generación en heredera y superadora de la anterior”. Y tras mencionar una serie de conceptos que operaban el tránsito superador (de la “filosofía del sujeto” al “giro lingüístico”, de la “filosofía de la historia” a la “teoría de la evolución social”, de la “crítica de la razón instrumental” al “dualismo interacción/trabajo”, de la “abstención de la praxis o mesianismo político” a la “utopía



La Teoría crítica

La teoría crítica, en sentido amplio,

es fronteriza más que central, transdisciplinaria más que disciplinaria. Está al borde de la palabra, más que al pie de la letra. Tiene que ver con el cuerpo, con el ojo y con la voz, con la mirada y el lenguaje, no con los saberes descorporeizados y desterritorializados. Es situada y encarnada. Sus mecanismos favorecen el acto de cruzar fronteras disciplinarias, geoculturales; favorecen el trasvase de límites entre discurso textual y visual, en particular de los que se refieren al silencio y al ejercicio de la mirada y la voz, los poderes de ver y de nombrar desde una condición de sujeto.¹⁴

La teoría crítica, en sentido estricto, se refiere al espacio abierto por la Escuela de Frankfurt a inicios del siglo XX y que tiene que ver con el pensamiento de la emancipación y la estirpe, retroactivamente, del pensamiento de Karl Marx,¹⁵ desde la izquierda hegeliana en adelante.

La Teoría crítica ha estado guiada en todo momento –como ya lo anotara Horkheimer y buscara exponerlo sistemáticamente años más tarde Habermas– por “el interés en la organización racional de la actividad humana”, por “...la emancipación del hombre de relaciones que lo esclavizan”, por el proyecto de un orden social, económico y político caracterizado por la justicia en las relaciones entre los hombres y en el cual éstos sean capaces de desplegar su autonomía.¹⁶

La importancia de la Escuela de Frankfurt radica sobre todo en que por primera vez articula un pensamiento crítico con nombre y apellido, en una referencia histórica muy específica

formal/democracia deliberativa”, etc.), concluye denunciando que: “los clichés acuñados sobre la proclamada ‘vieja’ Teoría crítica han alcanzado tal carácter hegemónico, que la mayoría de nuevos investigadores que se acercan a estos autores han de realizar un enorme trabajo de desbroce y desescombro, si no quieren quedar atrapados en esos lemas simplificadoros”. Véase ZAMORA, José Antonio, “Actualidad de la Teoría Crítica”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, núm. 1, Madrid, noviembre de 2009, pp. 183-185.

¹⁴ Como expresan aquí Belausteguigoitia y Lozano en su ensayo: “La Teoría crítica desde los Estudios de género como operación pedagógica”.

¹⁵ Cuando Marx desarrolla todo su pensamiento, él mismo no lo concibe como una teoría crítica, sino como una crítica de la sociedad burguesa, la crítica del sistema capitalista.

¹⁶ Véase al respecto el excelente ensayo en este libro de Gustavo Leyva y Miriam M. S. Madureira sobre la Teoría crítica.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'rubato' and 'a tempo' above the staves, and 'poco' in a triangle above the first staff. Dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) are used throughout. There are also performance instructions like '(Ped)' at the bottom left. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

que es el fascismo y que es antimodernidad. Un pensamiento crítico que busca truncar “la realización forzada de lo ideal”.

Ahora bien, la Teoría crítica ampliada involucra no sólo la visión filosófica y económica de Marx, sino también reflexiones críticas en el horizonte de la sociología como las planteadas por Max Weber, y diálogos con varios pensadores como Ernst Bloch, orientados también a la crítica del capitalismo y de la modernidad. Es una larga y amplia tradición que no es analizada aquí en detalle y que la conforma tanto un pensamiento de derecha como uno de izquierda críticos. De la misma manera, dos ejemplos, antecedentes muy importantes de la Escuela de Frankfurt son sin duda el ya mencionado húngaro György Lukács con su libro *Historia y conciencia de clase*, denominado por algunos –debido a su contundencia– “El libro negro” del marxismo (en el marco del stalinismo),¹⁷ y Karl Korsch con *Marxismo y filosofía* (ambos de 1923). El primero intenta la interpretación humanista del marxismo¹⁸ para plantearla como reacción al determinismo económico, es decir, integrar las raíces subjetivas hegelianas superando las limitaciones del determinismo económico; y el segundo busca restablecer el carácter histórico del marxismo como heredero de Hegel, señalando la importancia de crear un método que aplique la filosofía del materialismo histórico.

Paralelamente, siempre en el año 1923, quienes integrarían la denominada Escuela de Frankfurt, reivindicarán –como ya he señalado– su fundamento en Marx e incorporarán al pensamiento marxista dentro de su propio universo. Es así como comienza a participar Marx de todo el espacio de la “Teoría crítica de la sociedad”. Ahora bien, los frankfurtianos heredan no sólo el pensamiento crítico del autor de *El capital*, también el de Nietzsche, el de Freud; hacen una lectura crítica de Heidegger y además son los herederos de toda una tradición crítica del neokantismo, así como de los sucesores de Kant en el idealismo alemán, principalmente Hegel. Pero también en variadas formas manifiestan la crisis de la cultura que se vive desde la segunda mitad del siglo XIX a consecuencia del desengaño de la razón. Por lo tanto, la Teoría crítica no debe ser entendida como una mera disciplina especializada, sino como un campo de tensiones; un espacio de pensamiento, de análisis y de prácticas; una experiencia intelectual que se conserva en potencia y que, por consecuencia, no se realiza en una definición determinante. Experiencia intelectual que invita a enfrentar lo áspero, lo difícil de elucidar, con el fin de llegar a ser sujetos del propio pensamiento y de una práctica individual, capaces de reflexionar sobre los problemas acuciantes de nuestras sociedades de un modo fecundo.

¹⁷ Y su estética fundamental y política.

¹⁸ El conocimiento de la sociedad pasa por el autoanálisis del sujeto que sufre.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into several measures, with various performance markings and dynamics. The first measure is marked 'delicato' and 'pp'. The second measure is marked 'allargando' and 'pp'. The third measure is marked 'cresc.' and 'mf'. The fourth measure is marked 'a tempo' and 'mf'. The fifth measure is marked 'f' and '3'. The sixth measure is marked 'molto rit.' and 'p'. The seventh measure is marked 'a tempo' and 'p'. The eighth measure is marked 'rit.' and 'p'. The score includes a 'Ped.' marking at the bottom left. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Para adentrarnos aún más en el tema, la denominación de Teoría crítica acuñada por Max Horkheimer, que se extenderá después como la definición más específica del sentido de la Escuela, es fijada tanto por este teórico —líder moral de la primera generación de la Teoría crítica— como por Adorno —quien hasta 1938 no se asocia plenamente al grupo de la Escuela— como una forma objetiva del significado básico de lo que debe entenderse bajo el concepto de “Teoría crítica”; esto es, el análisis crítico-dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto “es” y frente a lo que “debería ser”, y desde el punto de vista de la Razón histórica-universal. Pero, al mismo tiempo, el “es” de lo existente en cuanto *statu quo* conlleva una investigación teórica y metodológica fundamental: los principios de dominación colectivos producidos por el nacionalsocialismo. Y es aquí donde Freud es la referencia necesaria y puntual. Los límites de la racionalidad, lo racionalizado o convertido en un principio de dominación, pasa a convertirse en el gran problema y tema de investigación de la Teoría crítica, pues ante el debilitamiento de la figura del padre, el ciudadano común (en este caso particular de los alemanes), acepta cualquiera padre, incluso una figura del “gran otro”, el “gran otro estatal” —que encarna el régimen fascista.

En definitiva, para comprender el rumbo y la dinámica de la sociedad burguesa que se organiza económicamente a través del capitalismo, se hace necesaria la síntesis de las tres grandes concepciones críticas anteriores a la Escuela: Hegel-Marx-Freud aplicada dialécticamente en el examen de las direcciones de la relación entre racionalidad-irracionalidad y sus efectos sociales e históricos. Así como la lectura de *Dialéctica de la Ilustración* escrita conjuntamente por Horkheimer y Adorno y publicada por primera vez en 1947, libro que marca el punto de inflexión fundamental de la evolución de la Teoría crítica pues en él se consolida el interés por el tema de la industria cultural y la cultura de masas, estructuras en las que los autores hallan una continuidad entre la sociedad totalitaria del nacionalsocialismo y la capacidad de persuasión y manipulación que poseen los dos nuevos procesos de transmisión ideológica.¹⁹ Porque lo que se entiende por Razón funciona como un mecanismo de dominio sobre la naturaleza y “el otro”, lo que convierte a esta obra en una crítica de la barbarie.

Al respecto, hay que reconocer que el paso del tiempo ha cuestionado severamente la vigencia de algunas de las posiciones sobre todo de la primera generación de los integrantes

¹⁹ Al respecto, aquí podrá encontrar el magnífico ensayo sobre la *Dialéctica de la Ilustración*, escrito por Miriam M. S. Madureira.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

de la Escuela de Frankfurt –quizá tendríamos que decir de “las escuelas”, pues hay posicionamientos e intereses diversos– y algunos lugares comunes. Nada peor que la tijera podadora del racionalismo para dibujar las arborescencias de las ideas. Sin embargo, también nada más necesario que su uso para analizarlas y situarlas en su tiempo y frente a nuestra realidad.

Ya en su introducción de *Dialéctica de la ilustración*, Juan José Sánchez cita a H. Dubiel quien afirma:

[*Dialéctica de la Ilustración*] marca tanto el más elevado nivel de desarrollo de la Teoría crítica de la Sociedad, que determina toda la historia posterior de su influjo, como también, en cierto sentido, su final. Su más elevado nivel de desarrollo, en cuanto que muchos viejos motivos de la Teoría crítica de la Sociedad se vuelven transparentes sólo retrospectivamente, a la luz de esta obra. Y su final, en la medida en que el núcleo filosófico de la Teoría se hace aquí preponderante que su cáscara científico-social se disuelve. La Teoría crítica de la Sociedad se convierte en una Filosofía de la Historia.²⁰

Si bien para Horkheimer y Adorno, la Ilustración –y con ella el pensamiento racional– muestra una dialéctica: por una parte, es necesaria para la emancipación humana; por otra, sin embargo, en ella está el germen de la propia sociedad totalitaria. Efectivamente, la razón ilustrada ha degenerado en razón instrumental y así el mundo se ha convertido en un lugar administrado y absolutista.

Ahora bien, lo que en el fondo del debate se encuentra es la vigencia o no de la Teoría crítica, es decir, no se refiere únicamente a la noción de criticidad sino al sujeto de esa crítica. Sujeto que no se halla donde la anterior teoría pretendía ubicarlo: en el trabajador de la fábrica, la clase obrera organizada, el partido proletario, sino en los intersticios o márgenes que el autómatista capitalista en su profundización o desarrollo despliega como nuevos campos de lucha. Sujetos que se activan en respuesta al agravio que les indigna y les moviliza por diferentes motivos. Pues el sujeto no se borra, no es destruido, siempre fue otro. “El otro” para una Teoría crítica o una cultura política incapaz de reconocer la otredad, pues en rigor todo el siglo XX nos muestra que el sujeto estuvo en otra parte.

²⁰ HORKHEIMER, MAX. y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2009, p. 18.

The image shows a musical score for piano and voice. The score is written on three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line starts with the instruction "(allargando)" and "sotto voce". The piano line begins with a dynamic marking of "p" and later "più p". The bass line starts with "pp" and later "ppp". Above the piano line, there are performance instructions: "Grave, oscuro" with a tempo marking of "♩ = ca. 69", and "rall. e perdendosi". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. At the bottom left, there is a pedal instruction "(Ped.)" with a right-pointing arrow. At the bottom right, there is a small asterisk symbol "*".

no jerárquico, ese del que hablaba Edward Said, cuando se refería a la necesidad de una lengua franca y un concepto de doble exégesis para llegar precisamente a ese diálogo.

Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* escribió que él aspiraba a hacer una teoría crítica del conjunto de la vida moderna, lo cual para él quería decir forjar lo que él definió en sus trabajos de los 70 como discursividad crítica, es decir, como el discurso crítico capaz de leer la modernidad en un sentido más amplio (crítica de la totalidad social), no signado exclusivamente por un *ethos*: el de la racionalidad cultural protestante del norte de Europa, sino como una *ethicidad* más amplia.²¹

Ahora, la “segunda generación” constituida entre otros por Jürgen Habermas,²² Claus Offe, Oskar Negt y Alfred Schmidt, se va a distinguir de los fundadores del Instituto de Investigación Social esencialmente por su innegable investigación multiparadigmática. Para ellos el sujeto es el discurso y el consenso. Privilegian el ámbito de la ética, el asunto de la moral y de la acción comunicativa.

En cambio en la “tercera generación” de la Escuela de Frankfurt el sujeto es el problema del reconocimiento, si pensamos que la teoría formulada por Axel Honneth es su mayor exponente, y que esta no ubica el problema de la razón en el lugar determinante sino el de las patologías de la razón, y renuncia a criticar la razón histórica porque hay un agravio moral.²³

Aciertos de la Escuela de Frankfurt y más críticas a ella y no solo eso

La Escuela de Frankfurt ha sido atacada desde numerosos frentes. Los liberales y los tradicionalistas critican a la Escuela por entender que es una forma de “marxismo cultural” que impugna los valores tradicionales y a la familia. Desde la izquierda, hay posturas críticas hacia la Escuela que juzgan que “no es más que una crítica romántica y elitista de la cultura de masas disfrazada de neomarxismo”. Los marxistas arremeten contra la Teoría crítica por

²¹ Sin duda en México se puede considerar como muy cercano a la Teoría crítica a Bolívar Echeverría, desgraciadamente fallecido a mediados del 2010, quien quizá aporta más a una nueva teoría crítica que la suma de las autodenominadas nuevas generaciones en Alemania.

²² Quien –según Stefan Gandler– “intentó durante largos años, llegar a ser el único heredero de la Teoría crítica, ninguneando a [Alfred] Schmidt.” GANDLER, Stefan, *Fragmentos de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 2011, p. 115.

²³ Un autodenominado miembro de la “tercera generación” de la Escuela es Helmut Dubiel (“Nosotros, la tercera generación de la Escuela de Frankfurt”, en DUBIEL, Helmut, *Teoría crítica, ayer y hoy*, trad. Gustavo Leyva y Oliver Kozlarek, México, UAM-Iztapalapa, 2000, p. 47), quien busca investigar y teorizar

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the bass. The score is divided into three measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'rall.'. The second measure begins with a forte (sf) dynamic and a tempo marking of 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio...'. The third measure continues with a piano (pp) dynamic and a tempo marking of 'loco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ser “una expresión de idealismo burgués que no guarda ninguna relación inherente con la práctica política ni con ningún movimiento revolucionario actual”.

El filósofo austriaco Karl Popper increpaba a algunos integrantes de la Escuela el hecho de desentenderse de la promesa de Marx de un futuro mejor: “La condena de Marx de nuestra sociedad tiene sentido porque la teoría de Marx contiene la promesa de un futuro mejor. Pero su teoría pierde todo su sentido si se la extirpa de esta promesa, como han hecho Adorno y Horkheimer.” Sin embargo, el filósofo español José Antonio Zamora se expresa sobre la importancia de lo aportado por algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt:

... reclamar la *actualidad* de la Teoría Crítica no puede consistir en quedar paralizado como una estatua de sal ante el impresionante espectáculo de unas personalidades indudablemente singulares, cuando no geniales, para practicar entonces un culto intelectual completamente incompatible con la crítica. No se trata tampoco de convertirla en una instancia a la que se está incondicionalmente entregado, sino de reconocer en ella una aliada para desentrañar y transformar el presente. Se trata de establecer *constelaciones* entre presente y pasado, cuyo valor se experimenta en el momento del “despertar de la conciencia” en medio del curso (todavía aún) catastrófico de la historia y se hace efectivo en el “ahora” en que se reconoce la realidad actual con sus peligros de destrucción y sus oportunidades de transformación radical. Pero esto significa, como ha señalado D. Claussen, que la experiencia posee un carácter constitutivo para la teoría, un carácter que sólo resulta reconocible desde la prioridad del objeto, es decir, de la realidad contradictoria y negativa, así como desde la necesidad de una praxis transformadora, incluso bajo la dolorosa constatación de su actual ausencia. La reivindicación de la dialéctica, sin la que —a decir de O. Negt— no hay Teoría Crítica, tiene que ver con esa prioridad de lo real, de la materialidad histórica y social, cuya negación determinada da contenido a la crítica. Cuando se pierde el contacto con esa realidad exterior, cuando se da prioridad a la fundamentación normativa o a las determinaciones formales de la teoría, carece de sentido hablar de Teoría Crítica. Adorno lo expresa de manera absolutamente clara en “Sobre la lógica de las ciencias sociales” (1962): “El camino crítico no es puramente formal, sino también material; si sus conceptos han de ser verdaderos, la sociología crítica es, según su propia idea,

sobre la historia real y científica de Alemania, más que nada con referencia al nacionalsocialismo, pero sin tener en cuenta la continuidad de la forma de reproducción capitalista y de las instituciones civiles y estatales burguesas. Es decir, su proyecto de trabajo es totalmente opuesto al de Horkheimer y al de la Teoría crítica en general, pues ha perdido la radicalidad crítica que poseen los textos del autor de la *Crítica de la razón instrumental*.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a *stringendo* marking and a dynamic of *mp*. It features several *loco* markings and dynamic changes, including *mf*, *ff*, *f*, and *fff*. There are also markings for *ag.* (accelerando) and *m.d.* (more dolce). The score ends with a *Ped.* (pedal) marking and a final dynamic of *fff*.

necesariamente también crítica de la sociedad, tal como lo desarrolló Max Horkheimer en su ensayo sobre teoría tradicional y teoría crítica”.²⁴

Ahora, Foucault, Barthes, Lyotard y muchos otros presentes en esta publicación, no pertenecen a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, pero son todos pensadores críticos de la sociedad, revolucionarios, orientados a la emancipación. Comparten el acercamiento a un análisis crítico de las condiciones que vienen del siglo XIX hasta nuestros días. Empero, Jürgen Habermas en el *Pensamiento postmetafísico* ha mencionado a Lyotard y a Foucault, por ejemplo, como teóricos que celebran el irracionalismo, es decir, aquellos que piensan que la respuesta a la dominación social pasa por la liberación de lo irracional.²⁵ Obviamente para Habermas la única crítica real de la sociedad pasa por la racionalidad, por una especie de recuperación de las capacidades críticas de la razón; porque él apuesta a que la razón es el factor de la emancipación y es la que permite una aproximación crítica a la sociedad contemporánea. En cambio Lyotard, por ejemplo, piensa que el tema es la liberación pulsional, Freud, el inconsciente..., que es otra forma de hacer crítica de la sociedad.

Los cruces, hibridaciones y recuperaciones, escuelas y “armadas” en frentes distintos se internan en las diversas interpretaciones de los autores emblemáticos de la contemporaneidad. Por ejemplo, Virno, Agamben o Esposito —eso que se ha dado en llamar “la nueva armada italiana” y que rige las discusiones de este novísimo y vigoroso género filosófico (interdisciplinario) que conocemos como *Biopolítica* (que comprende desde el disciplinamiento del cuerpo, pasando por la higiene de la nación, hasta la *Historia de la sexualidad*)—, son otros ejemplos del pensamiento crítico de hoy en día.

Hay distintas posiciones críticas frente al mundo contemporáneo: de derecha y de izquierda; racionales e irracionistas; que toman la vía kantiana o lacaniana o derridiana, por mencionar algunas. Ignorarlas es tomar una posición dogmática que aquí no interesa, dado que, finalmente, la mayoría de ellas buscan de-sedimentar las formas naturalizadas de entender todo un espectro de manifestaciones sociales así como del propio pensamiento y la creación. En fin, el pensamiento crítico es un universo rico y complejo que ha ofrecido diferentes puntos de vista para enfrentar las oscuridades de la modernidad y del mundo del

²⁴ ZAMORA, J. A., “Actualidad de la Teoría Crítica”, en *op. cit.*, p. 186.

²⁵ HABERMAS, Jürgen, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *ff*. The left hand has a more rhythmic accompaniment, starting with a *mf* dynamic. Performance instructions include *loco* markings in the right hand and a *Ped.* (pedal) marking in the left hand. The score is marked with a '7' in the right hand, possibly indicating a fingering or a specific rhythmic pattern. The overall mood is one of increasing intensity and complexity.

Asumir una urgencia sostenida que alienta la tarea de reflexionar, enunciada por medio de discursos que fundan en su conjunto —si bien sus respuestas pueden ser disímiles y aun contradictorias y antagónicas— un mismo *campo de problematización* —como diría Foucault— que les ha sido común y que los ha hecho viables a todos.

Pienso, desde las agitaciones de lo contemporáneo, comprender leyendo los textos aquí presentes las interrogantes del pasado, muchas de ellas aún vigentes; intentar aprehender —incluso a través de sus errores— el cómo de una serie de prácticas crítico-reflexivas no ajenas, incluso, a un conjunto de saberes silenciados y sometidos. Saberes críticos en sí mismos, ya que en ellos reposa la memoria de las oposiciones y las batallas emprendidas contra la instancia teórica unitaria que pretendió —y sigue pretendiendo— descalificarlos en nombre de un conocimiento “verdadero”.

El arte contemporáneo, por ejemplo, que tiene un carácter reflexivo mantiene una lucha, una tensión y crítica dialéctica con la noción tradicional de cultura. Pues la cultura alberga la sombra de la emancipación postergada. Por ello un mapa sobre el pensamiento crítico, las variadas teorías críticas y las constelaciones que lo atraviesan se hace necesario. Es el campo que nos habita en términos de disciplina teórica; ya que aquí, en estas páginas estamos leyendo las estructuras, las unidades y la gramática de la dominación. Sí, una especie de “arqueología” del problema de la dominación.

El pensamiento crítico ha marcado cada una de las instancias de estructura, no sólo de la producción de subjetividad, sino de la producción de discursos en términos culturales, estéticos, políticos e históricos, dado que contienen estructuras coloniales de dominación occidental, es decir, de esa experiencia vivida.

Contaba una vez el crítico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina que su homólogo cubano, Gerardo Mosquera insiste en que los europeos también son postcoloniales porque no se puede regionalizar la condición postcolonial, en tanto que los procesos de colonización definieron el mundo como hoy lo conocemos. Así el problema y la estructura de dominación implicados en el proceso colonial es de alguna manera el primer mapa de estructuración de la modernidad y el capitalismo. Y dado que este libro nace en México, es interesante observar cómo es este paradigma específico de análisis. Aunque aquí, a lo largo de estas páginas, estamos refiriéndonos sobre todo a esa modernidad nacida con Kant y/o posteriormente con la Revolución industrial y no con aquella de la Conquista de América y la primera fase de expansión del proceso mercantil, es decir, con el arco largo de la histo-

(colando) ————— Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. —————

88. *nervoso* *lunga*

p *pp* *p* *f* *p* *mp*

3 3 3 3 3

loco 159. loco

(Ped.)

ria. Sin embargo, algunos textos se ocupan del pensamiento latinoamericano y destacan la exigencia de su presencia en el proceso de construcción del sujeto.

Quizá por ello sería importante reflexionar y ver la instrumentalización ampliamente ideológica de la noción de la dialéctica del amo y del esclavo en Hegel —epistemología europea que nos habita, que nos determina—, y qué tipo de producción de subjetividad y de conocimiento engendra este sistema cerrado que todo consume y asimila para concebir su idea de espíritu, conocimiento o progreso. Y qué pliegues, qué excesos, qué momentos de discrepancia albergan de modo espectral el tipo de dicotomías (fuera-adentro, centro-periferia, desarrollado-subdesarrollado, sur-norte...) que tienen su origen en buena medida en una dialéctica hegeliana entendida de manera simplificada. Pues no hay un centro y una periferia, sino que estos son múltiples y han trazado un mapa de conocimiento mucho más complejo de lo que nos imaginamos.²⁶

Deconstruir las nociones de desarrollo, de progreso, de una temporalidad, de un tiempo ilustrado que va hacia adelante y que entiende en la historia su propio proceso de redención. Explotar este tipo de conceptos y pensar que el problema del subalterno o aquel de la colonialidad, del que se ocuparon desde Gramsci hasta Spivak, o el de la llamada “periferia”, son un género de interioridad espectral en el interior del mismo archivo de la modernidad, del llamado “centro”. Es decir, como el paradigma que nos define es fundamentalmente uno en el que la hegemonía se daba desde el marco de la Ilustración europea, entonces todas esas cuestiones que se aparecían y no eran asimilables a algo, pertenecían a una especie de interioridad que estaba en disturbio con la modernidad. Todo ello podrá profundizarse aquí particularmente en los ensayos de, por ejemplo, Enrique Dussel, Mauricio González González, Sergio Tischler, Manuel Hernández y de Luis Arizmendi cuando escribe sobre Bolívar Echeverría.

Considere que todos los textos escritos expresamente para este libro —salvo muy pocas excepciones—, de todos nuestros coautores, se han encarnado en esta obra que se presenta, a usted lector, como herramienta de estudio y reflexión, esperando generar a su vez la escritura de otros textos que reafirmen, cuestionen o iluminen sobre lo dicho aquí. Porque este dispositivo de pensamiento busca hacer honor al título: *Nicht für immer!*, ¡No para siempre! O como también podría decirse: *Nichts ist für immer!*, ¡Nada es para siempre!

²⁶ Tópicos que fueron analizados ampliamente en el seminario *Zonas de disturbio*, en la UNAM, mencionado antes, y que considero fundamental seguir analizando.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include "delicato" and "loco". There are also markings for "3" (triplets) and "7" (sevens). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The tempo is marked "Più mosso" with a metronome marking of approximately 92 quarter notes per minute. The piece is in a minor key, indicated by the B-flat in the key signature.

(Ped) →

El contenido intencional proyectado es la base de una experiencia temporal en varios niveles. Niveles que reúnen pasado, presente y un posible futuro. Todos con un tratamiento crítico que intenta sacar al observador, al lector, de la cita de un específico acontecimiento para activar el literal terreno físico entre él y la evidencia. Y, de esta manera, extender los límites circunscritos al objeto de arte, abarcando las circunstancias que lo rodean. Pero la apuesta es también que la expresión de una idea o situación social o política no sólo sea un hecho denotativo, sino que deje abierta la cuestión sintáctica interna de la obra.

COMPÁS DE ESPERA*

* En varias de las páginas blancas del libro y entre los fragmentos o pentagramas de la partitura *Simurg*, el lector encontrará las palabras que se refieren al *silencio* en la música.

INTRODUCCIÓN

EXPRESIONES Y RELEVANCIA CONTEMPORÁNEA DEL PENSAMIENTO CRÍTICO

Raymundo Mier

La noción de pensamiento crítico se confunde con la historia del pensamiento. Señala un momento particular en el que el pensamiento se interroga sobre la naturaleza, la identidad, el sentido del mundo, de los otros, de sí mismo, de la propia existencia. Este momento aparece en todos los órdenes y en todos los ámbitos de la cultura. Señala las condiciones mismas de la experiencia de la historicidad. Supone la irrupción de la finitud. Esta inscripción temporal define también un modo de darse de la situación particular del pensamiento crítico. La interrogación es esencialmente su sustento. Aparece con la experiencia misma del tiempo, con las formas particulares del vínculo con los otros, con la naturaleza misma de las transformaciones experimentadas en la comprensión y en el sentir. Compromete por lo tanto todo el juego de las afecciones, la génesis de las ideas, las formas particulares en las que emerge una interrogación sobre el sentido mismo de la totalidad del mundo, y, por consiguiente, del entorno social.

Así, el pensamiento crítico carece de una definición estricta. Emerge del diálogo irrequieto, permanente del sujeto y de la colectividad con sus propias expresiones, con su propia capacidad de acción, con la fuerza que define un impulso, una voluntad, un deseo, un reclamo particular de sentido. Revela un horizonte específico para situar la acción humana, una acción que, necesariamente, involucra la relación con los otros y el marco de regulaciones inherente a este vínculo. La definición del pensamiento crítico es entonces la que emerge de su propia historicidad. De ahí la necesidad de situar necesariamente el pensamiento crítico

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the right hand again. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'poco rall.' instruction is written above the top staff. Dynamic markings include *p* and *pp*. There are also performance instructions like '(Ped.)' and 'Ped.' with arrows. The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' and a bracket). The bottom staff has a '7' and an arrow pointing right, and the middle staff has a '7' and an arrow pointing right. The right side of the score has a '5' and an arrow pointing right, and a '7' and an arrow pointing right.

no solamente en sus relaciones con el entorno sino en el juego de diálogo con los otros ámbitos de pensamiento. El pensamiento crítico se extraña ante todas las condiciones de una identidad preestablecida. Sugiere por lo tanto un modo de surgir vinculado directamente con el acontecer. Es en sí mismo un acontecimiento. De ahí las incontables modalidades y orientaciones del pensamiento crítico, al interrogarse sobre sí mismo, sobre la naturaleza misma del pensar, sobre las potencialidades del pensar para conseguir el esclarecimiento y la posibilidad de una orientación relevante para sus acciones. El pensamiento crítico responde así a condiciones que emergen de los diversos ámbitos normativos. Interroga sus fundamentos, se reconoce en su distancia y extrañamiento respecto de la exigencia de normatividad. Pero, al mismo tiempo, asume la exigencia de señalar las vacilaciones, los límites, los umbrales de todo régimen normativo. Hace patentes los horizontes de extenuación, las derrotas, las imposibilidades, los espejismos, las falacias de todo régimen de acción instituido, pero se vuelve reflexivamente sobre sí mismo para cuestionar los alcances de sus propios fundamentos.

La historia del pensamiento crítico no se restringe entonces a ningún ámbito cultural, no emerge de algún momento histórico privilegiado, sino de las condiciones en las que el acto de pensar instauro un diálogo del pensamiento consigo mismo. Este diálogo no se circunscribe al pensamiento asumido como un acto autónomo de la conciencia, sino una interrogación incesante del pensamiento con el régimen de acción que de él se desprende. Así, el pensamiento crítico involucra un diálogo y una confrontación de sí mismo con los marcos instituidos de conocimiento que imponen un ordenamiento conceptual, un modo de acción, una calidad del vínculo, un régimen de las afecciones, y un modo de comprender el entorno y el sentido de la transformación de ese entorno en un universo de valores. Este trayecto traza una ruta propia, una historia surgida del acontecer mismo de la fuerza crítica del pensamiento. No obstante, esa historia elude un despliegue evidente, una insistencia reconocible de manera inmediata. El pensamiento crítico recobra la fuerza del pensar como acontecimiento. Solo que esta aparición del pensar como acontecer es también un enrarecimiento del sentido. El pensamiento crítico escapa así a las exigencias de una historiografía puntual, sistemática, hace patente la creación de una historicidad propia. Esa historia está hecha de deslizamientos de la certeza, de desplazamientos y alianzas entre regímenes conceptuales y actos de reconocimiento; supone asimismo innumerables fracturas y abandonos de patrones de conocimiento.

Estas fracturas y quebrantamientos suponen la creación de territorios ajenos a las identidades convencionales, a los cánones; exhiben al pensamiento crítico en las regiones de lo

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

inadmisible, lo impensado, lo incalificable. Su condición es el riesgo: no solo de la insignificancia, de la vacuidad, de la irrelevancia, también de la infertilidad y la degradación política de sus acciones. Su nombre potencial está marcado por la posibilidad del estigma, de la exclusión, de la extinción. El riesgo que emerge del pensamiento crítico es el de una extinción sin huellas, una extinción cuyo rastro, e, incluso, su aparición y permanencia en el archivo han sido canceladas. El pensamiento crítico asume así una condición paradójica. Por una parte, se sitúa en las zonas de penumbra de la inteligibilidad colectiva, la confronta, la abandona, incluso, a veces la rechaza, se ampara en las expresiones históricas y las experiencias equívocas de la herejía. Por otra parte, el pensamiento crítico no puede eludir la exigencia de asumirse expresivamente en el dominio de la inteligibilidad colectiva de la historia, de los vínculos y las relaciones de poder. El pensamiento crítico supone su expresión práctica en el dominio de las acciones. Acciones que, a su vez, suponen necesariamente un vínculo que remite potencialmente a la génesis y a la aprehensión de un modo de integrarse de la colectividad, y a los patrones constitutivos de las formas de vida.

Así, el pensamiento crítico, situado en los márgenes de la inteligibilidad, situado en los linderos de la fuerza normativa que define modos de acción, modos de vínculo, modos de comprensión del mundo y condiciones de surgimiento de la identidad, carece de una inscripción reconocible. En la modernidad, la fuerza disruptiva del pensamiento crítico emerge privilegiadamente de un régimen expresivo histórica y culturalmente determinado: la aparición del régimen público de la escritura. Con ella, con el libro convertido en una disposición textual del pensamiento abierto a la interrogación colectiva; con la documentación como recurso de preservación y autonomización de la expresión objetivada del pensamiento; con las formas expresivas, cognitivas, reflexivas, narrativas y testimoniales derivadas de la relevancia histórica del archivo, el pensamiento crítico asume una temporalidad y una historicidad propias. Se apuntala la fuerza reflexiva y la exploración de las condiciones, la certeza y la validez del pensamiento crítico. Reclama entonces, para asumir una temporalidad que corresponde a los tiempos de su inteligibilidad, el sustento de la escritura.

En Occidente, estos regímenes expresivos surgidos de la expresión pública de la escritura no solamente inciden sobre la relevancia cognitiva y pragmática del pensamiento crítico sino también en su potencial de creación estética. El acto poético y la creación narrativa asumen así una potencialidad estética que se expresará plenamente en las incesantes revoluciones estéticas contemporáneas y en la revolución inherente a la implantación social de la novela. Son estas expresiones las que trazan las rutas reconocibles del pensamiento crítico. Las ex-

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante tranquillo" with a metronome marking of approximately 100. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes, often in groups of three. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and mezzo-forte (mf). The score includes a "Ped." (pedal) marking at the bottom left and a "delicato" marking above the right hand. The page number 55 is visible in the top right corner.

presiones materiales, objetivadas estéticamente, narrativa y cognitivamente en las tecnologías de la impresión acentúan la fuerza de engendramiento del pensamiento crítico y participan en las formas cambiantes de su historicidad, en su modo de aparecer en un ámbito de presencias de fuerzas, de luchas, siempre en el juego entre la creación y el exterminio. Las modalidades del pensamiento crítico, así, se multiplican. Se vinculan con las múltiples calidades que asume el extrañamiento y la pregunta que se asume de antemano en una tensión irreductiblemente vacía, irresuelta.

El pensamiento crítico surge en la disipación de la doxa. No obstante, esta relación del pensamiento crítico con la doxa no es estrictamente de una confrontación negativa. Emerge en ocasiones de la extenuación expresiva de la doxa, de su perseverancia imposible, del distanciamiento que ella misma engendra en el acontecer del pensamiento. El desenlace de su trayecto es siempre el de una exploración de las condiciones de finitud de la propia inteligibilidad, del sentido del actuar, y de la mutación o extinción de los vínculos. Pero acarrea también, en ocasiones, la experiencia del júbilo que adviene con el esclarecimiento, con una modalidad extenuante pero iluminadora del vértigo, con las modalidades estrictas que impone la aprehensión y la fuerza de la epifanía de la iluminación aportada por la justeza del pensamiento crítico. La historia del pensamiento crítico conjuga esta tensión permanente entre la iluminación y el desastre, entre la epifanía y lo neutro, entre el abismo y la luminosidad vertical del cenit que disipa por un instante la sombra.

Las genealogías del pensamiento crítico son así intangibles y patentes. Tramas y expresiones oblicuas de esa tensión entre lo neutro y la iluminación, entre la insignificancia de lo ininteligible y lo excluido, y la fuerza de impregnación de nuevas significaciones, nuevas afecciones, nuevas formas de vida, nuevos regímenes de fuerza en la creación de tramas inéditas de vínculo, de colectividad, y de experiencia.

La historia del pensamiento crítico tiene, sin embargo, un punto de inflexión que surge con las complejas condiciones sociales y políticas del ámbito europeo a fines del siglo XVII y a principios del siglo XVIII. Una constelación de mutaciones históricas que involucraron no solamente una transformación radical del pensamiento, las condiciones de verdad, la aparición de objetos de conocimiento hasta entonces ajenos. También esta transformación involucró regímenes de acción, condiciones de vínculo y de alianza, modos de concebir la identidad propia, la identidad colectiva, las formas de agrupación, la condición de colectividad, las formas particulares de regir los ordenamientos colectivos, los regímenes de institucionalidad y de poder. Estas transformaciones alentaron no solamente una recompo-

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right staff (treble clef) features a complex melodic line with many accidentals and dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Above the first measure, there is a tempo marking *89...* and a performance instruction *loco*. Above the final measure, there is a *roll* instruction with a dashed line. The left staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings *mp* and *mf*. At the bottom left, there is a pedal marking *(Ped.)* with an arrow pointing to the right.

sición de los umbrales del mundo, también trastocaron las condiciones de la acción de los sujetos, sus posibilidades de incidir en el entorno, los modos de comprender la intervención del conocimiento en la aprehensión de identidades y en la creación de transformaciones del mundo. Transformaciones de acción suponen transformaciones de las facetas instrumentales del actuar, pero asimismo estas transformaciones derivan en una mutación de las capacidades y potencias del actuar. Las formas del vínculo que se sustentan constitutivamente con el régimen del trabajo acarrear también un modo particular de creación de nuevos objetos, nuevas potencias, y también nuevos horizontes y nuevas expectativas del desempeño propio y colectivo. Esta visibilidad, la aprehensión de la capacidad patente de los grupos humanos para transformar su entorno supone así una reflexión no solo sobre los valores creados por esta acción, sobre el régimen de propiedad que inevitablemente transfiguran, sino también por las condiciones en las cuales estas transformaciones conducen a la creación de la consolidación de ámbitos colectivos.

El siglo XVII transforma drásticamente las reflexiones sobre el cuerpo, la certeza, la verdad, la evidencia tanto del mundo como del sujeto mismo del pensar; transforma también las aproximaciones conceptuales a la naturaleza y engendra una aprehensión metafórica de las formas instrumentales de su propio actuar. La metáfora de la máquina aparece ya como un punto sintomático en esta transformación, y acompaña también a las metáforas del cuerpo como forma de comprensión integral de las figuras dinámicas del mundo. La transformación del régimen instrumental, de la capacidad potencial de los sujetos para actuar de manera transformadora en el mundo supone también la transformación de la potencia reflexiva del sujeto. Involucra con ello la exigencia de una nítida comprensión de sus límites y, al mismo tiempo, de la apertura indeterminada de sus horizontes. Esta doble condición marca la aparición de nuevos objetos: uno, el conocimiento mismo, y el otro, la transformación radical de la acción y del sentido del entorno que emerge esas formas de acción y de sus condiciones colectivas. De estas dos condiciones surgen objetos singulares: el lenguaje y la historia. Y de estos dos emerge la exigencia sintomática de una reconsideración del sentido del trabajo, de sus límites, de sus potencias y de las formas colectivas que conlleva: estratificación, orden, diferenciación, especificación funcional, pero también exclusión, subordinación, segregación, que se expresa en las modalidades históricas de la propiedad.

Este conjunto complejo de transformaciones cristaliza las mutaciones institucionales que emergieron con el despunte de la modernidad en el Renacimiento. Mutaciones que ya habían señalado la transformación de la comprensión reflexiva del hombre, de su destino, de su

Musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section is marked "Meno mosso (♩ = ca. 76)" and the second section is marked "A tempo (♩ = ca. 88)".

Key markings and features include:

- Tempo and Metronome:** "Meno mosso (♩ = ca. 76)" and "A tempo (♩ = ca. 88)".
- Dynamics:** *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).
- Performance Instructions:** "lontano" (wide intervals), "loco" (wild/rapid), and "loco" (wild/rapid).
- Articulation:** Accents and slurs.
- Figures:** Triplet markings (3) in the right hand.
- Pedal:** A "Ped." marking with a right-pointing arrow at the bottom left.

origen, que habían hecho surgir la pregunta por las condiciones, los límites y los horizontes de su actuar como forma de creación del mundo y de sí mismo, es decir, como régimen de poder, de trabajo y de expresividad. Si bien la apertura renacentista acarreó ya una nueva experiencia del ejercicio reflexivo, supuso también el quebrantamiento de formas instituidas de control de la vida colectiva y del espectro de sus identidades. Una palabra, una expresión clave aparece en el horizonte reflexivo: la dignidad del hombre. Esta expresión señala ya un punto de inflexión que enlaza el concepto del destino con la noción de libertad. Ambas apuntan ya a una interrogación sobre el fundamento de la ley y del poder, pero también sobre la potencia de la acción expresiva como régimen de creación de vínculos y de objetos, de identidades y de sometimientos, de capacidad de creación conceptual como recurso de elucidación de la mecánica del mundo. No obstante, en Occidente, y particularmente en el universo abierto por el Renacimiento, la expresión del pensamiento como un ejercicio crítico cobra una inflexión propia con la aparición y la incidencia de la condición pública y la circulación ampliada de la escritura. La invención de la imprenta y, con ella, de la escritura como hecho social de amplios alcances civilizadores, a su vez confiere al diálogo crítico una autonomía respecto del tiempo, la distancia, la orientación, las formas expresivas e incluso el lenguaje. Da una forma, una historicidad y una relevancia propia a la multiplicidad de las voces en la concurrencia polifónica del diálogo crítico.

La escritura hace posible la presencia de las voces distantes, extintas, potencialmente perdidas. Multiplica también los trayectos y las resonancias de los diálogos y las voces. Transfigura sus tiempos y sus edades. Abre las vías a las alianzas oblicuas entre miradas contrastantes. Engendra diálogos entre presencias imposibles. Restaura fisonomías inexistentes del pensamiento. Alienta así los derroteros de imaginación en la implantación genealógica de las filiaciones del pensamiento, confiere a las acciones y a sus horizontes fundamentos y legitimidades que remiten no solamente a los hábitos tangibles sino a las raíces arcaicas del actuar. En el horizonte del pensamiento, emerge con la escritura otra figuración de la historia, otras dignidades del relato y de los trazos sellados, de las huellas enigmáticas de los aconteceres del pensar y de las formas inauditas, de las inflexiones de las formas de vida.

Así, la expresión escrita, objetivada, del relato, pasa a ser un recurso fundamental para el pensamiento crítico. No menos relevante que la experiencia estética, desprendida de la experiencia discordante que surge de la conjugación de los rituales, los juegos, y las fiestas. La genealogía errática, nómada, de la experiencia estética, en su estrecho vínculo con las figuras heréticas que dan forma al pensamiento crítico, a las rutas divergentes, a las sendas perdidas que confieren su peso y su capacidad de engendramiento al pensamiento crítico,

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo ----->

1 Ped 1 Ped Ped Ped

alcanzan en Occidente, con la autonomía del trabajo estético, una nueva instancia de diálogo.

El pensamiento crítico asume así la exigencia de una multiplicidad de diálogos con su entorno, en condiciones de contemporaneidad; diálogo con sus propias reminiscencias, diálogo con acontecimientos, en el fulgor del aquí y ahora, pero también con las resonancias de pensamientos, actos y condiciones sin cronologías y sin origen. Sin duda, el pensamiento crítico asume una responsabilidad radical ante las tensiones surgidas en el curso del proceso civilizador en Occidente. Emerge de una doble exigencia que se va consolidando a medida que se afirma y se transforma el régimen de la modernidad. El pensamiento crítico que nace en los márgenes de la creencia, en los confines a los que lo conduce la interrogación, el enrarecimiento de la certeza, la fragilidad de la norma y la vacuidad de la creencia, encuentra en las secuelas de la crisis institucional de los dogmas un punto de partida, una raíz y un apuntalamiento. En Occidente, estos momentos de fragilidad de la norma, de incesante transición entre regímenes distintivos y multiplicados de la creencia, han abierto la vía para los grandes momentos de aparición y desarrollo del pensamiento crítico, siempre en tensión con las exigencias no pocas veces tiránicas de la doxa.

Las transformaciones que vinieron posteriormente en el siglo XVII, sumaron también el efecto oscuro y equívoco del derrumbe de la institucionalidad religiosa. Emerge con ello la vacilación sobre el destino y el sentido de la acción humana, pero también sobre el destino y el sentido de la acción humana y de la integración diferencial de los individuos.

Esta aparición de la individualidad señala ya un umbral para la comprensión, pero también para la potencialidad de la acción reflexiva. El trayecto del pensar desde el siglo XVII no podrá apuntalarse sino en las secuelas de esta transformación radical del lugar y el peso de la individualidad como sustento del vínculo con los otros y del mundo que emerge incesantemente de las formas cambiantes y particularizadas de la identidad y de la acción. Pero si bien el siglo XVII cristaliza estas transformaciones de umbrales y potencias de la acción individual y colectiva, en las metáforas del cuerpo, de la máquina, de la fuerza, del Estado, invoca también las imaginaciones de la guerra, de la confrontación irresuelta de las identidades y de las nuevas estrategias de apropiación, de subordinación y de dominio. Pone al centro las interrogaciones sobre la historia. El pensamiento de Vico constituye al mismo tiempo la expresión de una síntesis momentánea de este trayecto de transformación de las formas reflexivas del pensamiento inauguradas por el racionalismo que, lejos de estar acabadas, se constituían más como un umbral de la transformación de la propia racionalidad.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "(stringendo)" followed by a dashed line and "Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)". Below this, there are markings for "violento", "nervoso", "loco", and "sf" (sforzando). The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also markings for "legato" and "mf" (mezzo-forte). The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Apuntaban a la exigencia de comprensión de la creación de un nuevo ámbito histórico, político, epistemológico e incluso expresivo, una inflexión decisiva de la modernidad. En efecto, en el pensamiento de Vico se hace patente, quizá sobre los trasfondos de las polémicas del racionalismo –Leibniz y Spinoza–, esta interrogación surgida de las nuevas maneras de comprender fuerza, potencia, determinación en la conformación de identidades y diferencias que comprometen todo el vasto espectro de los seres, desde la individualidad hasta la mecánica celeste.

Pero la síntesis ofrecida por Vico añade ya a la génesis y la razón histórica un componente adicional: el papel del régimen expresivo, de las formas narrativas, de las calidades estéticas del pensar, referidas a los sustratos de la creencia, el pensamiento mítico, y la creación de horizontes para la transformación singular de la historia. Así se hace patente, en el umbral del siglo XVIII, la aparición de una integración sintética de la interrogación sobre los límites. Son límites que comprometen simultáneamente al orden jurídico, al régimen político, a las instituciones de creencia y religiosas, las formaciones narrativas y expresivas, y que distinguen momentos de mutación histórica, las etapas y los umbrales de la comprensión del cosmos y del hombre. De la síntesis de Vico emerge también una profunda transformación política, económica, demográfica, que acompaña una recomposición de territorios, ámbitos de dominio, formas de autoridad, prácticas de culto, imperativos de creencia, y regímenes éticos. Estas metamorfosis históricas se abrían simultáneamente sobre nuevas experiencias de la capacidad y de la potencia y los trayectos de una composición e integración creciente del pensamiento, de la sensibilidad, del gusto, del placer, abiertas y puestas a la luz por las confrontaciones religiosas.

60

El siglo XVIII asume este punto de inflexión radical no solo en las vertientes del pensamiento y la creencia, no solo en la multiplicidad, diversidad e integración de las reflexiones sobre el mundo, las condiciones y límites del conocimiento, los fundamentos del orden jurídico, el horizonte del actuar, sino también en la exploración minuciosa de las capacidades y los límites del conocimiento y la razón. Es posible pensar que la fuerza transformadora del siglo XVIII no surge simplemente de las drásticas mutaciones políticas y económicas que sacudieron al mundo europeo y que involucraron desde las secuelas de las revoluciones inglesas, la revolución norteamericana y la Revolución francesa. Tampoco se desprende únicamente de las nuevas pautas y estrategias de gobierno, del surgimiento de los Estados e identidades nacionales. Tampoco es posible circunscribirla a las transformaciones económicas, comerciales, demográficas y tecnológicas que dieron lugar a mutaciones en las redes

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score is marked "energico (lo stesso tempo)" at the beginning. It features various dynamic markings such as *sf* (fortissimo), *loco*, *mp* (mezzo piano), and *mf subito*. There are also performance instructions like "molto espressivo" and "Ped" (pedal). The score includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

de distribución mercantil y la expansión inaudita de los regímenes de la producción y las formas sociales del trabajo. Es la conjugación de todas estas transformaciones, que acontecen de manera diferenciada en el mundo europeo, con ritmos, tiempos, y fisonomías propias, en circunstancias políticas diferenciadas, lo que hace posible reconocer las dinámicas complejas de la aprehensión de la historicidad en el mundo europeo. Estos factores se conjugan de manera cambiante en la conformación de las nuevas formas de la vida urbana con su régimen particular de modos de mirar, modos de transitar, modos de habitar. La vida urbana induce calidades propias, particulares a la gestión colectiva e individual de las sensaciones y los cuerpos. Los gestos, las cortesías, las vestimentas ocultan y exhiben estereotipos y personajes surgidos de los nuevos entornos sociales, demográficos y políticos: forjan y modelan el ámbito escénico de las ciudades. En estos escenarios surgen condiciones para la aparición de nuevas pautas de reflexividad. Se hacen patentes no solamente potencialidades, restricciones y fracasos de lo humano, sino también aparecen y se consolidan distintas modalidades, crecientemente diversificadas y jerarquizadas y excluyentes de ordenamiento colectivo.

El siglo XVIII pone un foco relevante en la tensión entre pensamiento universalizante, y un pensamiento orientado a la aprehensión del origen, la génesis y la mutación de las identidades en un trayecto específico: el cifrado en el destino de la especie. Así, el siglo ilustrado no es el definido por la primacía de la visión kantiana del hombre, ni por la dinámica social surgida de la concurrencia entre revoluciones sociales, económicas, demográficas, religiosas y territoriales que marcan el umbral y los nuevos horizontes del proceso histórico europeo. Por el contrario, es posible admitir que la radicalidad de la inflexión cultural y civilizadora del siglo XVIII que llegó a alentar la conformación del perfil definitivo del pensamiento crítico está en una síntesis histórica compleja: la que conjuga las transformaciones drásticas de los modos de vida, y su tensión con los sustratos constituidos por los remanentes históricos de formas sociales tradicionales, las nuevas distribuciones de una geopolítica de las creencias y de los cultos, la ascendente primacía de modos de comprensión de la identidad de los individuos y las colectividades centradas en las capacidades cognitivas y potencias de acción del sujeto, la relevancia, por consiguiente, radical, de las interacciones locales entre individuos conformadas en esferas de reconocimiento, las tensiones entre procesos de identidad colectiva y lingüística en proceso complejo de expansión y delimitación progresiva, incesante y conflictiva. Todos estos factores derivan en un proceso social que privilegia como forma constitutiva de su propia historicidad, las pautas reflexivas que confrontan a un pensamiento

The image shows a musical score for a piano piece, likely from the 18th century. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is divided into four measures, each with a measure number (6, 7, 8, 5) written below the bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *più p*, and *mp > pp*. Performance markings include *colando*, *come un eco*, *in lontananza*, and *loco*. There are also some handwritten annotations and a *Ped.* marking at the bottom left. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together.

orientado a la transformación incesante, y un pensamiento destinado a la consolidación y a la duración de las pautas instituidas.

Acaso, lo que llamamos la modernidad, y más específicamente la expresión contemporánea de esta modernidad —para diferenciarla de los momentos germinales de la modernidad en el umbral renacentista—, es en realidad el desarrollo y las secuelas de este conglomerado de composiciones sintéticas de procesos sociales heterogéneos que concurren en el siglo XVIII. Las formas de pensamiento derivadas de las polémicas que, surgidas en el siglo XVII encuentran eco y arraigo en el siglo XVIII y dan lugar a las corrientes constitutivas del pensamiento contemporáneo. Éstas emergen de las polémicas que configuraron la tensión propia de la mirada crítica en el siglo XVIII, engendrada por la tensión irresoluble entre el particularismo filosófico y cultural en la propuesta de Hamman y Herder —que ponía el acento en la fuerza de iluminación singular de la expresión del lenguaje y en las interrogantes de la historia—, y el reclamo kantiano de una reflexión universal sobre las condiciones del conocimiento y el fundamento de la ética. Es posible advertir en las distintas perspectivas que concurren al vasto universo del pensamiento crítico una tensión cardinal: la que orienta su reflexión hacia una exploración radical de los límites de la acción emancipadora impuestos por las expresiones contemporáneas de la modernidad, y aquellos que orientan su pensamiento y su crítica del proceso contemporáneo social y político a una restauración de las facetas renovadoras, críticas y acaso utópicas que emergieron en el siglo XVIII y que derivan en particular de la Ilustración.

Estas dos tendencias, lejos de contraponerse de manera irreductible, han dado lugar a múltiples reelaboraciones y propuestas particulares: la revocación radical de las condiciones y formas de vida contemporáneas no pueden derivarse de manera unívoca de las vicisitudes históricas de la modernidad. Un espectro de tópicos se esboza en esta polémica: por una parte, la caracterización de una tensión surgida entre razón y racionalidad como condición no solamente del pensamiento contemporáneo sino de las acciones y estrategias políticas en juego. Por la otra, se despliega el debate sobre normatividad, régimen jurídico, justicia y acción política en el contexto de las relaciones de poder en las condiciones de gobernabilidad instauradas por la modernidad. De esta tensión se derivan no solamente pautas de reflexión, lineamientos teóricos y aspectos conceptuales capaces de definir las vías del pensamiento crítico, también se derivan respuestas políticas específicas, modos de concebir regímenes alternativos de creación social, ámbitos de identidad y de acción de los sujetos sociales.

Esa tensión irresoluble es uno de los sustratos irreparables del pensamiento crítico. Exhibe, expresa la dualidad que señala aquello que Foucault calificó como: analítica de la finitud. Esta tensión da lugar simultáneamente al lugar primordial de la experiencia en el vértice, en el foco, en el impulso originario de la acción crítica (asumiendo que el pensamiento crítico no puede surgir sino como una apertura a modalidades inauditas de una acción sin prece-

[caldando]----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

ancora più *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

(Ped.) →

dentos). Así, la experiencia aparece como el nodo fundamental en el que convergen y del que surgen acciones que hacen patente el extrañamiento de las formas de vida reducidas a formaciones convencionales, instituidas, intemporales, ahistóricas. La experiencia aparece así como la fuerza de desplazamiento entre regímenes de inteligibilidad, la creación de un ámbito de indeterminación en el sentido del actuar. Pero quizá el punto, la faceta más patente del pensamiento crítico surge de la naturaleza autónoma del impulso que lo origina y le da forma. La relevancia de la autonomía, producto también de las tensiones reflexivas del siglo XVIII, alcanza su consolidación conceptual en la propuesta kantiana. No obstante esta consolidación conceptual no es ajena a una estructura discordante, a la integración de alternativas disyuntivas del pensamiento; la autonomía exhibe esta discordancia en principio en la discordia temporal que supone: pasado y futuro se expresan como la condición temporal determinante que conjuga dos horizontes de la experiencia aparentemente irreductibles entre sí.

La autonomía supone así dos rasgos al mismo tiempo imposibles e inconciliables: aparece como condición inequívoca, como fundamento de toda acción ética, supone también un modo histórico que le impone el sentido de un horizonte. Así, la acción ética, un acto sin condiciones, libre, no puede darse sino como un ejercicio autónomo que conjuga las potencias del pensamiento, del deseo, de la voluntad. Sin embargo, asumido en la historicidad de su aparición aquí y ahora la acción no es jamás incondicional, se trata de una libertad que emerge del reconocimiento de su propio límite. Es la expresión de una trama de vínculos que suponen una heteronomía constitutiva del existir: eso que Kant formuló a través del concepto paradójico que define el modo histórico del existir del sujeto moral: una insociable sociabilidad. Lo que este concepto señala en su integración paradójica no es sino el modo específico de darse de la historicidad del sujeto constituido desde el vínculo con los otros y conformado por la temporalidad que este vínculo supone, y que no es otra que la del múltiple significado de la finitud, de la experiencia de la finitud. Así, el pensamiento crítico no puede darse sino como el ejercicio de una acción, de un pensamiento desplegado a partir de su propia autonomía, pero sometido a la tensión paradójica de una vocación del propio sujeto a la afirmación de su singularidad, necesariamente intervenida por la exigencia de su integración en el ámbito público de la trama de vínculos colectivos. La autonomía revela así una condición paradójica: surge de la sociabilidad propia de la experiencia humana, de los procesos de reconocimiento que le son inherentes; supone así la asunción de la heteronomía constitutiva del sujeto histórico.

El pensamiento crítico a partir del siglo XVIII no se nutrió solamente de las infecciones políticas del pensamiento filosófico. Junto con la emergencia de una historia, construida como una disciplina rigurosa de comprensión y conocimiento del pasado, surgen también una filología y una reflexión sistemática sobre el lenguaje —una mirada sobre la expresión lingüística capaz de interrogar no solamente las calidades singulares del acto de lenguaje, sino

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings include 'rubato' above the first staff, 'a tempo' above the second staff, and dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). There are also markings for 'poco' (poco) and 'pp' (pianissimo) with hairpins. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The bottom left corner has '(Ped)' with a pedal symbol.

también la fuerza al mismo tiempo cohesiva y creadora que el lenguaje ejerce sobre las comunidades, y que confiere aliento e identidad al “pueblo”, y una antropología que conjuga las exigencias de una faceta pragmática de la filosofía, y una prevención de las formas de vínculo y cohesión que sustentan el carácter propio de las colectividades. La emergencia de estas disciplinas concurre también con las restricciones que conjugan la comprensión de la metáfora contractual en el fundamento del vínculo social, y el lugar crecientemente relevante de la lógica del trabajo como creación de valor, como modo de relación social –y, por consiguiente, de una ética–, y como condición de apropiación y acumulación de la riqueza. Esta multiplicación de acercamientos al dar al mismo tiempo el contraste de las perspectivas y la trama sutil de sus correlatos tácitos, señala también las rutas divergentes y la red de resonancias y vasos comunicantes que surgen entre las nacientes disciplinas y que se consolidan en el curso de su desarrollo hasta la modernidad tardía. Las contribuciones de la economía, la antropología, la lingüística, la historia, se añaden así a las iluminaciones surgidas de la filosofía y la psicología que irrumpieron en el panorama de la comprensión que el pensamiento europeo buscó erigir de sí mismo.

La reflexión crítica se orienta en direcciones disyuntivas: por una parte, reclama a un mismo tiempo universalismo y particularismo –éste llamado también en ocasiones relativismo–, historicismo y trascendentalismo, vitalismo y humanismo, individualismo y colectivismo, determinismo social y primacía del acontecer histórico, ordenamientos jurídicos versus primacía ética del control de sí mismo. Estas disyuntivas alientan, entre otras muchas tensiones que se habrán de proyectar más allá del siglo XVIII y se profundizarán durante el siglo XIX, la proliferación de expresiones utópicas, fervores religiosos que persisten más allá de las tentativas de pensamiento laico, soterradas corrientes de cultos oscurantistas y herméticos, doctrinas energetistas, sectas mesmeristas, restauración de reminiscencias ancestrales, a la par del florecimiento de vanguardias radicales tanto políticas como estéticas.

A esta multiplicidad de tensiones en el pensamiento decimonónico se añade también la implantación de los apegos a visiones deterministas sobre la naturaleza, de inspiración newtoniana, asumidas como modelo de conocimiento universal y proyectadas al ámbito de los procesos históricos, cognitivos y humanos, a la comprensión de las afecciones, las perversiones, la sexualidad e incluso los comportamientos oníricos, o las perturbaciones anímicas y psíquicas. La primacía de la mirada positiva se proyecta hacia el pasado, sobre la memoria, para entronizar una historiografía “científica”, y se proyecta hacia el futuro como deificación del progreso, fe indeclinable en el cálculo y la planeación, y la fabulación utópica de leyes universales de la historia, la sociedad o la subjetividad, asumidas como estrategias de gobier-

64

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with various dynamics and tempo changes. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Tempo markings include *allargando* (ritardando), *a tempo*, *molto rit.* (molto ritardando), and *rit.* (ritardando). Performance instructions include *delicato* (delicate) and *ag.* (accelerando). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left.

no y como sustrato de estructuras sociales de control. Es esta fantasmagoría del control la que, a su vez, alienta una gobernabilidad respaldada por la intervención de las técnicas que transforman la fisonomía de territorios, políticas, configuraciones sociales e incluso formas de vida. Impregnan no solo el trabajo y el dominio de la naturaleza, sino también los procesos sociales e incluso el destino de la humanidad. Esta voluntad de control determinista de la historia contrastaba con la implantación de modos de comprensión reflexiva de lo social que sustentaban la raíz de la acción humana en la doble conjugación de mito y utopía, y en variantes de aproximaciones interpretativas, de muy diverso cuño, a los modos de existencia en el dominio histórico.

En los puntos nodales de esas tensiones que se extendieron desde los inicios del siglo XIX hasta la fecha, emergieron y florecieron tanto las visiones iluministas como románticas y sus desprendimientos y diversificaciones: desde el neokantismo de Cohen, Rickert y Cassirer hasta el romanticismo de Fichte y Schelling y sus secuelas críticas, Hegel, Feuerbach y Marx, que se conjugaron con las síntesis ya complejas de un pensamiento económico surgido de una interrogación ética y civilizadora de matriz iluminista, pero empujada más allá de los umbrales conceptuales del universalismo del siglo XVIII. Del utilitarismo de Bentham a las teorías del valor de Locke y Ricardo, las consideraciones sobre la riqueza, el intercambio y la acumulación. Surge en esas condiciones la necesidad de una reconsideración reflexiva sobre el conocimiento —la conciencia, la mente, lo psíquico, las afecciones, el delirio—, la historia, la dinámica de las instituciones, los destinos de la individualidad, y la forma y relevancia de la fuerza expresiva de los lenguajes. Es el momento de la interrogación sobre la historia apuntalada en la confrontación entre Hegel y Marx, en los contrapuntos surgidos con el neokantismo y las resonancias místicas de Kierkegaard, el vitalismo de Nietzsche, que despliega con la crítica genealógica a las mutaciones de los valores y la exhibición de la fragilidad de la razón histórica y los regímenes de verdad, una crítica al dominio doctrinal de las filosofías de la razón. En la obra de Nietzsche y la fuerza afirmativa de la concepción vitalista y dinámica de la conformación de las identidades y los vínculos colectivos, en la celebración de la potencia vital desplegada bajo el régimen de la voluntad de poder, se bosqueja ya la profunda conmoción histórica derivada de otra transformación radical del pensamiento crítico, la que surge con la primacía conferida al inconsciente: Weininger, Charcot, Janet y Freud.

En particular, la relevancia crítica derivada del pensamiento de Freud permeó un enorme espectro de las reflexiones contemporáneas y señaló rumbos inéditos en la orientación, los objetos y las tópicas del pensamiento crítico. El sentido crítico abierto por la formulación

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. Above the first measure is the tempo marking 'a tempo' and the dynamic marking 'pp'. Above the second measure is the dynamic marking '(pp)'. Above the third measure is the dynamic marking 'p dolce'. Above the fourth measure is the tempo marking 'allargando' and the dynamic marking 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are also performance instructions like 'Ped.' at the bottom left and '5' and '8' at the bottom right of the staves.

Las interrogaciones sobre lo social que emergieron de esta concurrencia de miradas no pudieron quedar al margen de la emergencia desafiante de la sociedad de masas y de sus formas de expresión políticas y organizativas en el seno de profundas mutaciones en las estrategias de gobernabilidad, derivadas de las exigencias inauditas de la modernidad. Surgió así, con el evolucionismo y el difusionismo, la posibilidad de concebir lo humano como una transfiguración progresiva de los momentos originarios marcados por el irracionalismo, hasta su culminación civilizadora, revelada en la plenitud del control racional de la naturaleza y lo social. Este momento, identificado con la modernidad, no aparecía sino como la celebración de las fuerzas creadoras de un vitalismo proyectado como fundamento de una comprensión ontológica extraña a todo humanismo.

El evolucionismo, así, revelaba una dimensión al mismo tiempo profundamente reductiva y capaz de desvirtuar la comprensión de la historia, pero también una faceta crítica radical que multiplicó las facetas del historicismo: historia de la especie, historia del individuo, historia de las clases y las fisonomías de los individuos, historia de las configuraciones organizativas y simbólicas de sus congregaciones, historia de lo humano en su proceso de incesante transformación y diferenciación. Las fuentes contradictorias de pensamiento, sus tensiones, alentaron nuevas modalidades del pensamiento reflexivo, nuevas modalidades de pensar los límites de lo humano, sus umbrales; nuevas modalidades de las potencialidades expresivas y de sus capacidades de comprensión racional. Se abrió en ese momento no solamente esa profunda y radical reflexión sobre la historia, sino que surgieron asimismo interrogantes que comprometían la pregunta por la capacidad humana de aprender la verdad del mundo: interrogaciones sobre la capacidad cognitiva para aprehender la verdad del mundo y de sí mismo mediante justeza de la construcción categorial del juicio, de las capacidades expresivas del lenguaje. No obstante, se revelaba también, plenamente, un dualismo perturbador en el lenguaje: la conjugación de su capacidad para dar forma al conocimiento, para manifestar la integración formal de las categorías del conocimiento empírico del mundo y de las ideas y procesos simbólicos del comportamiento ético, con la capacidad expresiva de la experiencia de la propia historia; una capacidad expresiva capaz de desbordar, interferir, desvirtuar, la propia capacidad lógica del conocimiento. Por otra parte, el pensamiento crítico se expresa necesariamente en un régimen de acción. Una acción que, en palabras de Wittgenstein, habría que asumir como carente de fundamento. Reclama así un orden de la certeza extraño a la condición de verdad. Certeza y verdad se muestran como polos distantes en el pensamiento crítico. Y, no obstante, esa certeza aparece fundamentalmente anclada en el dominio de la ética. Corresponde acaso a esa condición prerreflexiva que se asume en el fundamento del vínculo de responsabilidad. La lucha por la emancipación, la lucha por la autonomía no

Andante misterioso (♩ = ca 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

sf *f* *p* *mf* *pp*

m.s.

Ped →

puede darse al margen de la afirmación y la asunción de las formas éticas de la responsabilidad. Al mismo tiempo, esta capacidad expresiva inherente a las condiciones de la acción, exhibía la potencialidad de enaltecer o desplegar las vertientes significativas de la imaginación creadora, que aparece como un acontecer y un devenir inherente, propiamente, a la significación de lenguaje.

La necesidad de una crítica del lenguaje que había sido bosquejada ya por Herder en el siglo XVIII y profundizada por las contribuciones de Humboldt, abrió la vía para tres revoluciones radicales en la comprensión crítica de lenguaje: una refundación radical de los marcos y las referencias históricas y teóricas de la filología, una apertura de la comprensión de la fuerza y la energía creadora del lenguaje que ofreció las condiciones para una nueva aproximación a la interpretación, es decir, puso las bases para la propuesta hermenéutica contemporánea, abrió la vía para una comprensión de la autonomía formal y funcional de lenguaje. Pero esta transformación crítica de la visión de lenguaje, sin embargo, no fue la única. En el ámbito filosófico, las transformaciones de la aproximación lógica del lenguaje, apuntaladas por los desenvolvimientos de la fisiología cerebral, las matemáticas, y los acercamientos filosóficos a una comprensión del conocimiento con fundamento lógico, abrieron la vía a tres trayectos cardinales en la crítica de lenguaje: por una parte, lo que se ha dado en llamar, según la resonante fórmula de Rorty, el giro lingüístico, que señala un momento de transfiguración radical de los objetos y las expectativas de la filosofía en términos de la fundamentación lógica de lenguaje; por otra parte, las vías abiertas por Brentano, en las trayectorias desarrolladas por otros análisis lógicos del conocimiento como los de Stuart Mill, y que alcanzaron pleno desarrollo en las formulaciones lógicas de Husserl y su posterior desenlace en la fundamentación de la fenomenología. Una tercera vía abierta para la crítica de lenguaje en ese momento surgió con la visión pragmaticista de Peirce, que apuntaló los desenvolvimientos posteriores del pragmatismo norteamericano de las propuestas cardinales de William James y de John Dewey. Estas tres tradiciones abrieron a vías críticas no solamente del lenguaje y la filosofía sino de la comprensión de la incidencia de las formas y usos del lenguaje, de las modalidades expresivas, y de los regímenes y ordenamientos conceptuales en la construcción de concepciones del mundo.

El pensamiento reflexivo sobre la naturaleza de las identidades, sobre su proceso de transformación y de diferenciación, constituye así una de las fuerzas que interrogan la comprensión misma de la historia humana. En la estela de esta interrogación sobre la historia de la identidad de los seres, de su diferenciación, de los fundamentos de su acción, de la creación abierta de su destino, concurren también violentas transformaciones sociales que sustentan la aparición de nuevas fisonomías de las identidades tradicionales: una nueva racionalidad del trabajo supone también una transformación de sus soportes institucionales

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature. The bass part is in bass clef. The score includes various dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*. There are also performance markings like *lontano*, *loco*, and *stringendo fino al Violento con brio*. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing active notes. The overall style is classical or romantic.

en el dominio de la familia; la relevancia del parentesco y las formas de sexualidad que éste involucra reclaman así significaciones inéditas en el dominio social. Junto con las luchas obreras, que involucran también trabajo femenino e infantil, surgen también las interrogaciones sobre la identidad —entendida no solo como efigie, como estereotipo, como referencia mítica, sino sobre todo como sujeto, como agente potencial de acción creadora, como sujeto de una experiencia singular cuya relevancia en la dinámica colectiva es inobjetable—. Identidad de lo femenino, social, laboral, psíquica, sexual y afectiva, en confrontación con la identidad de las mujeres que había sido conformada y apuntalada por resabios del pensamiento religioso, por las formas larvadas y colaterales de un confinamiento a patrones de trabajo restringidos por las exigencias tradicionales del parentesco.

La comprensión de lo femenino surge así con otro perfil a partir de su incorporación en la esfera del trabajo, de las estrategias de control político, en la reformulación de la comprensión del cuerpo, con otro acercamiento a la sexualidad, a la sensibilidad. Es en esa encrucijada de las interrogaciones sobre la fuente, los desempeños y los destinos de la sexualidad, la calidad de sus perturbaciones y su incidencia en la conformación de las formas de vida, donde emerge también una nueva aprehensión de la infancia como ámbito de acción social propia. La noción misma de infancia se trastoca a partir de la noción evolutiva, ontogenética, del conocimiento: construcción e integración compleja de estas categorías, la relevancia de la experiencia, la intervención de los controles disciplinarios en la génesis de la subjetividad, la génesis de comportamientos y vínculos sociales en consonancia con las exigencias laborales, sociales, y escénicas exigidas en la modernidad, perfilaron con rasgos insólitos, hasta entonces informados, a ese sujeto social extraño: la niñez, lo infantil y más tarde lo juvenil, que impuso a su vez una nueva comprensión de la racionalidad específica de la modernidad. Emergía así también una visión emblemática y estereotípica de la modernidad: la exaltación de la potencia transformadora y evolutiva de la juventud.

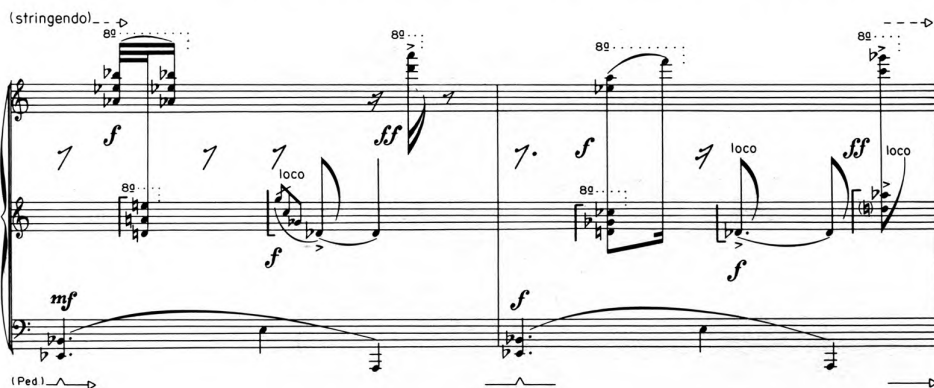
El siglo XX no es particularmente extraño a las convulsiones sociales, cognitivas, filosóficas, jurídicas, económicas e incluso estéticas que le antecedieron. Incluso las ahonda, las radicaliza, subraya al mismo tiempo su complejidad y su extrañeza, hace patente su opacidad, cancela las ilusiones del utopismo, pero acrecienta veladamente otro extravío en consonancia con la visión fantasmática del futuro. Ese extravío no es otro que el de la razón instrumental, no solamente como una potencia de creación fantasmagórica, mítica, en las fronteras de lo onírico o en el registro nocturno de los panoramas góticos. La razón instrumental se encarga expresamente en dos facetas contradictorias, pero ambas destinadas a la degradación de lo específicamente humano: las tecnologías de la producción y las tecnologías del exterminio. Ambas regidas por la misma racionalidad, la eficiencia, ambas capaces de engendrar, adicionalmente, una racionalidad propia, capaz de revertirse sobre las formas de vida que les die-

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *ff*, and *ff*. It also features performance instructions like *stringendo* (indicated by a right-pointing arrow) and *loco* (indicated by a right-pointing arrow above the notes). The notation includes slurs, accents, and other musical symbols. At the bottom left, there is a marking for the pedal: *(Ped.)* with a right-pointing arrow. The score is presented in a clean, black-and-white format.

ron origen para someterlas a sus propios principios. El dominio de la racionalidad eficiente encuentra un arraigo privilegiado en todos los ámbitos del proceso económico: producción, circulación, distribución, consumo, exhiben la impronta definitiva de la racionalidad instrumental conformada por el desarrollo tecnológico y sometida a su principio de eficiencia. El trabajo deja de ser un momento de la experiencia creadora de mundos, identidades, solidaridades, alianzas, formas de vida, para ser una emanación, un complemento eficiente, de la eficiencia de la máquina.

La tecnología asume una relevancia creciente que desborda el régimen del trabajo, sus alcances se amplían. Se torna ubicua, engendra incluso racionalidades propias que surgen de su propia transformación y de las modalidades de su implantación social. Como una secuela de esta multiplicidad y ubicuidad de su implantación se develan facetas diferenciadas del régimen pragmático de la tecnología que se acelera, se diversifica y se hace más áspera y pronunciada en las condiciones contemporáneas de la modernidad. La tecnología se torna en estrategias de objetivación de la posibilidad de control, entendida como la potencia inherente a una acción cuyo objeto es determinar la identidad, la potencia, la modalidad y el desempeño de otra acción. Así, la multiplicidad de los objetos derivados de operaciones tecnológicas, supone también una meditación sobre las calidades y las lógicas, los destinos y los fundamentos históricos del control. Esta primacía del control en las sociedades contemporáneas involucra así una heterogeneidad abierta de objetos y de acciones: se hace patente la posibilidad de intervención instrumental para la creación no solo de objetos sino también de otras acciones y de los espacios simbólicos que determinan su sentido y su fisonomía. Así se orienta la acción tecnológica a la creación de cuerpos, de valores, de finalidades, de escenarios que a su vez determinan otros patrones de acción y otras formas de invención y de creación tecnológica.

La razón instrumental deja de ser una faceta marginal, periférica, históricamente contingente de la historia. Se convierte en un agente extraño, privilegiado, al mismo tiempo mercancía y creador de mercancía, al mismo tiempo objeto y creador de objetos, al mismo tiempo surgido de una racionalidad de la acción social, y creador de una racionalidad ampliada que comprende la totalidad de las formas de vida. La fuerza de la reflexión marxista, pero también de las otras expresiones marcadas por una voluntad de esclarecimiento de la historia, la dinámica cultural, la génesis del destino de las identidades y las formas de la expresividad, se enfrentaron así a las secuelas de un momento histórico que toma su fisonomía de las tensiones en torno al emblema de la razón. Quizá pusieron incluso a la luz, una faceta



velada, soterrada, de las exigencias de una racionalidad apuntalada en las fantasmagorías del cálculo, de la eficiencia, del orden instrumental proyectado como una sombra utópica sobre el destino de lo social: el terror.

Voces discordantes pero capaces de articular preguntas cardinales, reflexiones críticas respecto del curso de la modernidad surgieron para desplegar un enfrentamiento fértil. Las interrogaciones de Heidegger, capaces de hacer emerger la pregunta sobre la técnica de las interrogaciones fundamentales sobre el vínculo entre el acontecer y la propia existencia, abrieron un espectro inusitado de interrogaciones: la conformación de sí como exigencia de la afección, la imposibilidad de rechazar el reclamo de sentido, de comprensión, que no surge sino de la fuerza de creación del horizonte, la necesidad de la expresividad de ese acontecer en la trama del lenguaje, inherentes a un estar en el mundo y un estar con otros, respondiendo a los otros, exigido por los otros a una apertura permanente de su acontecer —acontecer que es al mismo tiempo génesis de sí y del vínculo—, determinados de manera inescapable por la verdad absoluta de la finitud del existir.

A esta interrogación problemática del existir, responden otras exigencias del pensamiento crítico. De esta conjugación de interrogantes se desprenden aproximaciones críticas que, confrontando la mirada de Heidegger y distanciándose de ella, asumen la imposibilidad de una comprensión de la existencia, si estas interrogaciones no son recuperadas y reconstituídas a la luz de la dialéctica de la historia. La crítica de la modernidad constituye el hilo conductor de esta interrogación de la historicidad a partir de la transformación de las formas de vida y de los procesos de alienación y reificación desplegados en las formas contemporáneas del capitalismo. Esta crítica involucra la interrogación de la totalidad de lo social, comprende las formas contemporáneas del conocimiento, la apropiación, la lógica de las mercancías y el intercambio que derivan de las manifestaciones tardías de la modernidad. Una multiplicidad de voces y aproximaciones críticas divergentes surgen también en ese momento marcado por grandes sacudimientos sociales: grandes transformaciones revolucionarias, mutaciones drásticas del proceso de civilización alentadas por la ilusión y el extrañamiento despertados por la irrupción contradictoria de la tecnología —a la vez promesa de bienestar, matriz de relatos utópicos y expectativas exorbitantes de progreso, e instrumento inaudito de aniquilación—, de movimientos de masas de raíz oscura, ominosa, inaccesible y elusiva, de violentos derrumbes económicos, de confrontaciones bélicas de magnitudes hasta entonces inimaginadas; surgen a la par de estas transformaciones violencias represivas a gran escala sin precedentes, y, más tarde, derrumbes radicales de alternativas sociales y políticas.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

88 89 calando

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'loco' and features a rapid, rhythmic pattern with dynamic markings *sf* and *fff*. The second system is marked 'calando' and shows a transition to a more melodic and expressive style, with dynamic markings *mf* and *mp*. The score includes various performance instructions such as 'stringendo', 'Violento, con brio', and 'calando', along with dynamic markings like *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. It also features complex rhythmic patterns, including triplets and a change in time signature from 3/4 to 4/4. The score is numbered 88 and 89, and includes a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

el foco “la pregunta sobre la técnica”. La técnica supone asimismo una crítica a los procesos de conformación de la condición subjetiva contemporánea, una interrogación sobre los fundamentos racionales de la acción constitutiva de la modernidad —el trabajo conformado en estructuras y procesos de racionalidad y de cálculo, integrado en las configuraciones de intercambio, en el proceso de la mercancía y en las secuelas políticas del régimen de mercado, en el apuntalamiento de las estrategias de gobierno y en las condiciones cambiantes del ejercicio del poder estatal; pero también el trabajo involucrado en las transformaciones del régimen pulsional y los destinos de la sublimación—. Así, las facetas jurídicas, sociales, simbólicas y estéticas que dan su fisonomía propia a la teoría crítica, articulando las distintas perspectivas que se conjugan en la Escuela de Frankfurt, amplían sin precedentes el dominio y el alcance del pensamiento crítico. Tal Teoría supone en consecuencia una interrogación crítica de las formulaciones canónicas de la sociología y la subversión de las categorías de una psicología empírica derivada de patrones de integración social incuestionados.

Así, la propuesta teórica de la Escuela de Frankfurt, la referencia histórica-filosófica de la llamada Teoría crítica, está llamada a consolidar una amplia y diversificada corriente de pensamiento, supone una revocación de los fundamentos y las derivaciones de las sociologías y las psicologías canónicas, pero también una asimilación crítica del psicoanálisis —y, por consiguiente, una reconsideración radical de sus conceptos fundamentales, replanteados a la luz de las críticas de la racionalidad y los ordenamientos políticos de la modernidad—. Más aún, la llamada Escuela de Frankfurt no ofrece la ilusión de una perspectiva integradora y uniforme de una crítica a los procesos de la modernidad. Las polémicas sostenidas en el seno mismo del proyecto de la Escuela de Frankfurt, abiertas o tácitas, desarrolladas en el ámbito de lo íntimo y reconocibles en los epistolarios, los intercambios personales, las alusiones y referencias cruzadas, los desencuentros implícitos y juegos de sobreentendidos inscritos en los textos de los distintos miembros hablan más que de una “escuela”, de una concurrencia de posturas afines pero discordantes en las que se advierte la dinámica propia del pensamiento crítico: la crudeza de una confrontación incesante, de una recreación infatigable de los puntos de vista, el desafío de múltiples e incesantes discordias intelectuales e incluso personales en el seno de esa misma comunidad intelectual, hace patente las exigencias a veces intransigentes del pensamiento crítico.

Pero las vías de la interrogación crítica también exhiben otras facetas distintas, surgidas de confluencias disciplinarias diversas, capaces de conformarse según otras expresiones

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

polémicas. Las vías de la fenomenología impulsaron el despliegue de ámbitos de la crítica incluso insospechados para las interrogaciones que le dieron origen. En Francia, la reflexión fenomenológica confluyó con visiones propias, con lecturas exorbitantes de Freud, con versiones vernáculos del marxismo, y con interpretaciones singulares de lo político derivadas de versiones insólitas de Hegel; un ejemplo privilegiado de estas inflexiones teóricas del texto hegeliano fue la contribución ofrecida por el seminario de Kojève sobre la *Fenomenología del Espíritu*. La fuerza de la visión de Kojève impregna visiblemente el trabajo de Blanchot y de Bataille, y participa en la creación de una atmósfera intelectual de la que se nutren no solo perspectivas filosóficas propias, como las de Sartre o Merleau-Ponty, sino planteamientos fundamentales de la reformulación del psicoanálisis francés, particularmente Lacan, y la vasta constelación de pensamiento sociológico, antropológico y filosófico desplegada por el Collège de Sociologie.

El seminario de Kojève marca así las direcciones no solo del pensamiento crítico francés en los umbrales de la Segunda guerra mundial y en plena efervescencia antifascista. El conjunto de los movimientos intelectuales y críticos se conjugan en el espectro de las posiciones antifascistas, pero es este clima el que conforma a su vez una exigencia crítica que nutre a las diversas corrientes de pensamiento de diversa filiación y a su vez se nutre de ellas. Sartre reformula las tesis fundamentales de su reflexión a partir de una primacía de lo imaginario, de la libertad, una reconsideración crítica del concepto del proyecto y su inscripción política; su tentativa es la de una comprensión de la historia a partir de su propia aprehensión de las tesis de la fenomenología, para más tarde recrear esta visión a partir de la incorporación de la negatividad y la dialéctica como condición para la comprensión de la génesis de colectividades políticas en la creación crítica de historicidad. Una transformación equiparable se da en el trayecto de Merleau-Ponty. Surgida de la necesidad de una crítica de la fenomenología canónica a partir de una recuperación de la relación entre cuerpo y percepción, su reflexión desemboca en una interrogación sobre las condiciones del devenir ausente y el sentido, sobre los vínculos y la institucionalidad, sobre la emergencia de lo visible que emerge desde una corporalidad como condición ontológica del existir y el sentido, una refundación de la experiencia y la expresividad; explora así facetas que participan en una recreación de la historia y la creación de lo político.

Similar experiencia surge de la intervención de Simone de Beauvoir en el dominio de la reflexión fenomenológica. *El segundo sexo*, obra decisiva no solo en la trayectoria de Simone de Beauvoir, sino en la génesis del movimiento feminista contemporáneo, constituye un

poco rall. ----->

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pp*. There are also performance instructions: "poco rall." at the top right and "88." in a box. The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' over a bracket). The bottom left corner has a pedal marking "(Ped.)" with a line and arrow. The right side of the score has measure numbers 5, 7, and 8.

texto cardinal en las reflexiones de género e ilumina los alcances políticos de la fenomenología al someterla a la refracción derivada de la concepción de una identidad otra, la mujer, surgida como un devenir histórico y constituida desde la exclusión y la subordinación. Simone de Beauvoir finca en este vuelco de la aprehensión fenomenológica la condición de historicidad radical de la identidad femenina y sus raíces políticas. Una identidad que no puede ser comprendida sino desde la dialéctica de esta historicidad singular constituida en el juego de confrontaciones entre la dominación masculina y su otro –lo femenino–. “No se es mujer, se deviene mujer”, escribe. La condición de la mujer señala un devenir instaurado por esta historicidad propia. El planteamiento radical de Simone de Beauvoir constituye así, un punto cardinal en la orientación de una exigencia teórica: conjugar el pensamiento y la acción política marcada por las condiciones emancipatorias del género, con las facetas radicales del pensamiento crítico capaz de conjugar a la vez, de manera polémica y contradictoria, las contribuciones de una crítica de la historia y una crítica de la subjetividad.

Pero las vías de la reflexión crítica no emergen solamente del pensamiento filosófico o de las disciplinas orientadas al esclarecimiento de los mecanismos de opresión, el conflicto y las confrontaciones de poder. La reflexión crítica emerge asimismo con una fuerza definitiva de la acción política misma: fuentes de una visión radical y renovadora de la visión y la comprensión de lo social surgieron de las múltiples voces que concurrieron en el horizonte de la propia acción política emancipadora. Estos movimientos de acción política expresaron la comprensión de las nuevas formas de dominación, de sometimiento, de alienación, que caracterizaron a la modernidad en los diversos momentos de su desarrollo contemporáneo. Así, las contribuciones del anarquismo ruso, las figuras relevantes de Bakunin y Kropotkin, a las que siguieron las iluminaciones surgidas en la forja de los movimientos sociales y expresadas en puntos de vista tan diversos como las posiciones de reivindicación de la acción de las mujeres, encabezada emblemáticamente por Alejandra Kollontai, o las críticas a las visiones burocratizadas del marxismo –transformadas en recursos de sometimiento de todo pensamiento alternativo y disidente–, surgidas de los acercamientos radicales de Rosa Luxemburgo a Karl Korsch y a la definitiva figura de Gramsci, o a los planteamientos radicales de Pannekoek sobre la organización obrera, y, en el espectro contemporáneo, Toni Negri, Paolo Virno e incluso de grupos radicales y orientación filosófica fincada en la necesidad de una renovación radical del pensamiento crítico, como, entre muchos otros, el grupo Potere Operario en Italia o en Francia, *Socialisme ou Barbarie* –que involucró posiciones y desenvolvimientos filosóficos y políticos divergentes como los de Claude Lefort, Corne-

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

molto rit.

pp

pp

p

mp

pp

ppp

lunga

lunga

lunga

lunga

(Ped.)

lius Castoriadis, y Jean François Lyotard— alentaron transformaciones radicales no solo del pensamiento crítico sino de la noción misma de la crítica y sus alcances y responsabilidades políticas.

Visiones críticas y renovaciones de la visión marxista surgen de estas polémicas que reclaman una revolución filosófica en todos los frentes. La confluencia de estas exigencias con la diseminación de las propuestas derivadas de posiciones estructuralistas surgidas del ámbito de la lingüística —Saussure, Jakobson, Benveniste, Hjelmslev—, la antropología —Lévi-Strauss, Godelier entre muchos otros—, las aproximaciones filosóficas, semióticas e históricas al discurso, la semiótica y la crítica literaria —Barthes, Greimas, Todorov—, y el psicoanálisis —Lacan, Aulagnier, Kristeva— fundamentalmente, impulsaron las reformulaciones de perspectivas teóricas de renovado alcance político, particularmente alentadas por las relecturas de Marx y los autores de la tradición política occidental llevadas a cabo por Althusser, Balibar, Badiou, Poulantzas y Pêcheux, entre otros. A la par de estas contribuciones, nuevas aproximaciones a los procesos culturales contemporáneos, la nueva conformación de los mecanismos de dominación y control sustentados en las potencialidades de los medios de comunicación y los recursos tecnológicos contemporáneos, encuentran expresiones iluminadoras y con frecuencia disruptivas en la obra de Guy Debord y su reflexión sobre la sociedad del espectáculo o Jean Baudrillard en sus reflexiones críticas sobre la conformación simbólica e ideológica del universo (el sistema) de los objetos, las modalidades contemporáneas del intercambio simbólico, la sociedad de consumo, las inversiones experimentadas por la lógica de la producción en el dominio simbólico, y los nuevos regímenes de la seducción y el simulacro.

El pensamiento crítico no tuvo como foco único el impulso engendrado en el marco europeo de la modernidad. Surgió también ahí donde la modernidad se instauraba no como un momento del proceso civilizador, sino como una vía de sometimiento en abierta confrontación con pautas culturales vernáculas, a las que pretendió, con distinto grado de eficacia, primero someter, y luego destruir. Los sustratos culturales que respondieron a esta intervención virulenta del proceso de modernización engendraron por su cuenta visiones críticas que, si bien tomaron sus fuentes del proceso mismo de la modernidad, la orientaron claramente hacia la necesidad de confrontar, mitigar o incluso revocar la fuerza disruptiva que el proceso modernizador induce en todas las esferas culturales extrañas a sus complejas estrategias de sometimiento y alienación. Así, surgieron formas genuinamente singulares del pensamiento crítico en focos histórica, cultural, y geopolíticamente distantes pero que exhibían el rasgo compartido de surgir de sustratos culturales ajenos, tradicionales, e incluso antagónicos a la modernidad.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante tranquillo' with a metronome marking of approximately 100 beats per minute. The piece is marked 'delicato'. The left hand part features a series of triplets of eighth notes. The right hand part features chords and triplets of eighth notes. Dynamics include piano (*pp*) and mezzo-forte (*mf*). There are also markings for '89...' and '90...' above the right hand part. A pedal marking '(Ped.)' is at the bottom left.

América Latina vio surgir múltiples facetas de este pensamiento crítico desde el siglo XIX, con figuras cardinales como Mariátegui, hasta las expresiones más contemporáneas, como Bolívar Echeverría, Enrique Dussel, Boaventura de Sousa Santos, entre muchos otros, que reorientan el pensamiento crítico hacia las condiciones particulares de una modernidad marcada por una doble condición experimentada en los países y las colectividades que padecen la opresión de las formas contemporáneas de sometimiento. El pensamiento crítico en estas condiciones responde ante la profundización de las estrategias de captura y de sometimiento económico y político de las poblaciones en el momento actual del capital financiero y las estrategias posimperialistas y poscoloniales, responde asimismo al control geopolítico de zonas estratégicas en el régimen complejo de poder surgido de la mundialización, y el reordenamiento tecnológico, institucional, jurídico y cultural apuntalado en las condiciones complejas de la implantación de formas de vida de la modernidad; responde a las condiciones de exclusión, de degradación cultural, económica y política, e incluso de exterminio a las que se somete a inmensos grupos de población, la mayor parte de ellos inscritos en entornos culturales originarios, aún dotados de una inmensa vitalidad y fuerza creadora, extraña a las determinaciones de la modernidad contemporánea.

Por otra parte, las culturas africanas dieron lugar, en su intrínseca diversidad étnica, histórica, religiosa y política, a múltiples creaciones-recreaciones de la exigencia crítica. El pensamiento crítico se expresó tempranamente en el siglo XX en las condiciones coloniales de África para ahondarse y radicalizarse durante los años 30, en consonancia con la aparición de las respuestas antifascistas congregadas en torno de la respuesta política y militar, se conjugó con las respuestas políticas e intelectuales ante el curso y desenlace de la Guerra civil española. El movimiento de la “negritud” alentó nuevas formas de comprensión de la opresión política, expresadas fundamentalmente en los países africanos, y en las colonias americanas sometidas a la opresión despótica del colonialismo europeo. Surge con las figuras cardinales de Aimé Césaire y Sédar Senghor, que inauguran una vertiente de crítica radical de la opresión cultural capaz de reivindicar la respuesta anticolonial. El concepto de “negritud” sintetiza y abandera la respuesta intelectual, política, y estética de este movimiento. Respuesta constitutivamente antirracista, pero también orientada al desmantelamiento de los mecanismos político culturales de exclusión y sometimiento, instrumentados en las colonias por las metrópolis. Los movimientos de liberación a mediados del siglo XX, particularmente el caso argelino, vieron surgir, junto a alternativas político militares y guerrilleras, formulaciones propias de un pensamiento crítico radical: el pensamiento de Franz Fanon

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings include *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include *loco* and *rall.*. There are also markings for *3* (triplets) and *Ped.* (pedal). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

señala ya de manera paradigmática los rasgos más relevantes de un pensamiento crítico en lucha contra una modernidad que toma las vías de una forma de dominación extrema, de furor devastador y vocación de exterminio que el colonialismo adoptó y recrudeció en la segunda mitad del siglo XX, encubierta en los últimos decenios por las formas degradadas de la exclusión derivadas de la mundialización económica e informática.

En el marco de las críticas de las culturas surgidas del peso radical atribuido a los procesos de sometimiento de las culturas subalternas, inspirado, impulsado por las polémicas en torno de los alcances de las propuestas gramscianas, las contribuciones de la Escuela de Frankfurt, las críticas al determinismo económico surgidas en las transformaciones radicales de la antropología, la semiótica, la crítica literaria, cinematográfica y estética, y la filosofía política, surge la necesidad de formular nuevas perspectivas para el análisis del papel de la cultura en la génesis de respuestas alternativas, pero también en los procesos de destrucción cultural y de dominación. Esta exigencia crítica se acentúa ante los vuelcos radicales de las nuevas estrategias políticas, económicas y culturales de la modernidad tardía. La renovación del pensamiento crítico encontró un apuntalamiento fundamental en la renovación de la historiografía: a las radicales recreaciones de la comprensión histórica surgidas de la Escuela de los Annales, desde el impulso decisivo de Marc Bloch, hasta los desarrollos ulteriores de Febvre, Braudel, Le Goff, Duby y De Certeau, se añaden las contribuciones de Kehr y Wehler en consonancia con las inquietudes de la Escuela de Frankfurt que dan testimonio de la transformación de la historiografía alemana hasta los planteamientos de la historia conceptual de Koselleck. El ámbito de la historiografía inglesa no sufrió conmociones menores a partir de los reclamos de ahondar la comprensión crítica de los procesos sociales. Nuevas alternativas de comprensión histórica surgieron con las corrientes de la historia social desplegadas en los trabajos de E.P. Thompson, Hobsbawm, y Anderson. En el ámbito de la historiografía estadounidense contemporánea, una reflexión acaso más radical surge de la perspectiva de Hayden White, que deriva de las consideraciones del carácter verbal, narrativo, de la escritura de la historia, su instauración como texto regido por reglas específicas de género y su condición retórica, proyectada en una reflexión crítica sobre sus aspiraciones a la verdad.

En consonancia con estas renovaciones en múltiples dominios de la cultura, la política, la historia y de la crítica literaria, surgen visiones radicales del análisis cultural y los procesos estéticos en el espectro de la reflexión en lengua inglesa: la obra de Raymond Williams abre una vía prolongada más adelante por nuevos acercamientos como el de Stuart Hall que trazan un nuevo horizonte para la comprensión de las formas estéticas y literarias contemporáneas y en general inauguran una aproximación a los procesos culturales que involucran

Musical score for piano, showing a transition from *Meno mosso* (♩ = ca. 76) to *A tempo* (♩ = ca. 88). The score includes dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*, and articulations like *lontano*, *loco*, and *loco*. The piece concludes with a *loco* section. The score is written for piano and includes a pedal instruction (Ped.) at the bottom left.

las nuevas posibilidades expresivas derivadas de la revolución tecnológica y las formas nuevas de control político e ideológico. Incorporan en el análisis crítico de la cultura el papel crucial de los procesos de comunicación implantados masivamente a partir de estas tecnologías. Estas aproximaciones obligaban a una disolución de las exigencias disciplinarias en la aproximación a los procesos sociales: desbordaban por supuesto los marcos de la sociología y la antropología, asumían planteamientos derivados de las corrientes críticas del posestructuralismo, incorporaban de manera polémica y acaso perturbadora formulaciones de las filosofías canónicamente inscritas en el ámbito crítico. Abrieron de esta manera un vasto e incierto campo de reflexión –denominado “Estudios culturales” en la confluencia de las visiones antropológicas, sociopolíticas, semióticas, estéticas, históricas e incluso económicas– al mismo tiempo carente de una fisonomía estricta, edificado con el riesgo de la vacuidad conceptual pero orientado a una reinención de los conceptos críticos ante la acelerada transformación de los procesos económicos, las formas del trabajo, las gestiones del cuerpo, las micropolíticas de la dominación, el despliegue de lo espectacular, los recursos tecnológicos de creación de bienes materiales y simbólicos, y las nuevas pautas de construcción de la gobernabilidad en la modernidad tardía.

La radical transformación de los procesos sociales a raíz de las múltiples revoluciones engendradas en las formas de vida por las transfiguraciones económicas, tecnológicas y políticas, y los nuevos recursos de control social, iluminaron asimismo las calidades específicas de las formas de sometimiento en las periferias de los países coloniales, y en las secuelas culturales y políticas que estos engendraron no solamente durante su intervención directa sino en el momento mismo de su declive o incluso después del abandono de los enclaves canónicos de la posición colonial. Así, visiones paradigmáticas como la de Edward Said, trastocan no solamente las concepciones antropológicas canónicas del efecto cultural de la intervención colonial, sino las propuestas conceptuales emanadas de diversas aproximaciones del marxismo. El lugar y la voz surgida desde ese territorio extrínseco a los modos de construcción del conocimiento y el saber occidentales reclaman, por consiguiente, un modo propio de formular, enunciar y sustentar la mirada crítica. Este énfasis sobre el lugar de una nueva alternativa crítica surgida desde esos territorios de lo otro, más allá de los linderos de la institucionalidad del saber occidental, traza una vía de concurrencia de este pensamiento poscolonial, con las visiones contemporáneas de las luchas sociales, políticas, filosóficas y estéticas de movimientos. Se enlaza así como otros movimientos derivados de las luchas de género, hasta entonces mantenidos en los márgenes, en un silencio inquietante, en la exclusión.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

1 Ped 1 Ped Ped

No hay otra clausura para el pensamiento crítico que la extenuación, el abandono, la indiferencia, el derrumbe del pensamiento ante las exigencias cambiantes y cada día más imperativas y drásticas de las estrategias de captura en el vértigo de las promesas de bienestar, las seducciones del consumo, las modalidades de control, pautas íntimas de confinamiento que las formas de vida de la modernidad contemporánea imponen, con un ahínco cada vez más persistente y uniforme, una ubicuidad que no desdén los recodos íntimos de la vida. Confinamientos en esferas más sutiles, intangibles y, sin embargo, eficaces.

Sobre la presente compilación

Nicht für immer! es un libro que expresa una necesidad, y acaso una urgencia en relación con la vigencia contemporánea del pensamiento crítico: la de convocar múltiples voces, la de conjugar múltiples puntos de vista, la de conformar los perfiles del pensamiento crítico a partir de una reflexión sobre sus condiciones de posibilidad, sus alcances, sus incidencias no solo en el dominio de las ideas, sino de lo político mismo. La tarea excede las dimensiones de un libro. Solo las expresiones del pensamiento crítico en América Latina ameritarían un volumen por sí mismo. Pero la exigencia de exhaustividad llevaría a ampliar de manera sustantiva y permanente la reflexión, acaso porque el pensamiento crítico por su propia naturaleza desborda toda tentativa de aprehenderlo en una visión sintética, en un periodo, en los confines y las dimensiones acotadas de un texto. Es evidente, para quien transite por estas páginas, lo notorio de las ausencias, que son significativas. En algunos casos esas perspectivas omitidas emergen como referencias tácitas, aludidas solo de manera marginal, pero son invocadas más como una promesa de continuidad o como el signo de su inacabamiento.

La tarea de diseño y organización, así como el concepto y la realización de esta compilación y edición fue llevada a cabo por Ambra Polidori y contó con mi decidido apoyo y eventual concurso. Y la alternativa no podía ser otra para alguien como ella, cuya tierra nativa es la de la reflexión y la práctica artística, que la de efectuar el despliegue del pensamiento crítico y de su multitud de voces y miradas en una expresión de naturaleza estética.

Dicha tarea se enfrentó entonces a las necesidades de expresar, en la forma misma del libro, en su disposición gráfica y textual, la demanda de esta vitalidad, de esta tarea inacaba-

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". The first staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a "loco" marking. The second staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a "molto espressivo" marking. The third staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a "mf subito" marking. There are also markings for "6" and "7" in the first and second staves respectively, and "89" in the second and third staves. The score ends with a double bar line and a fermata.

ble, de esta vocación abierta y múltiple del pensamiento crítico. Pero también a la exigencia de plasmar en el formato y la disposición material del libro las condiciones rigurosas, acaso ineludibles que hoy experimenta la vocación de perseverar en este pensamiento: las condiciones de su finitud, los umbrales de su validez, las latitudes de su decaimiento, la fertilidad de su lucidez.

Para quienes hemos elegido las tareas de la reflexión, la búsqueda de alternativas políticas, la invención de horizontes, de formas de vida y la creación incesante de expresiones estéticas, queda como una exigencia insoslayable participar en la recreación y apertura del pensamiento crítico. Asumir la necesidad de acrecentar sus voces, de incrementar la cantidad y la incidencia de las miradas, de diversificar sus paisajes y ampliar sus fronteras. Son tareas cuyo alcance político reclama la conjugación del pensamiento y la acción artística. Dar forma, ahondar las potencialidades estéticas de la expresión como condición de su apertura. Por ello la finalidad de esta obra expandida es ofrecer la posibilidad de esta conjunción entre reflexión y práctica artística. Dar a este libro el sentido de un objeto estético. Puntuarlo con intervenciones manuales, disposiciones gráficas y contrapuntos musicales –partitura y sonoridad–, para acrecentar las capacidades expresivas y plásticas de esta obra cuya composición estética busca ampliar la fuerza de creación del pensamiento crítico. Así, el libro formula de manera tácita una convicción: la expresión estética manifiesta de manera privilegiada las condiciones disyuntivas del pensamiento crítico, al mismo tiempo su apertura, su amplitud inabarcable, su diversidad, su fuerza de renovación, su trayecto a la deriva, su fervor infatigable, su potencia de transformación; pero también su finitud, su insistencia, su tenacidad, más allá del asedio de la insignificancia que sofoca las formas de vida en el mundo contemporáneo.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with the instruction "calando" (slowing down) and "89." (ritardando). The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *mf*.
- System 2:** Starts with the instruction "come un eco" (like an echo) and "89." (ritardando). The first measure has a dynamic marking of *pp*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mp*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*.
- System 3:** Starts with the instruction "in lontananza" (in the distance) and "89." (ritardando). The first measure has a dynamic marking of *ppp*. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *mp > pp*. The fourth measure has a dynamic marking of *più p*.

There are also performance markings such as "loco" (trill) and "3" (triplets) in the third system. The score is numbered 6, 7, and 8 at the beginning of each system. A pedal marking "(Ped)" is visible at the bottom left.

“pensamiento crítico” y “teoría crítica”. Si bien el libro, desde su título, se inscribe en el intersticio entre ambos términos, en la mayoría de sus contribuciones se identifica claramente con algún tipo de *teoría crítica*.

¿Es la crítica todavía crítica?

De acuerdo con muchos discursos actuales, la crítica se ha convertido en una práctica común. Parece que ha perdido en nuestras sociedades actuales la fuerza subversiva que la distinguió todavía hace algunas décadas. Signo de ello es que hoy día no es raro escuchar la exigencia de “ciudadanos críticos”, “padres críticos”, “consumidores críticos” e incluso “feligreses críticos”. Los estudiantes deben ser críticos, aplicar “aparatos críticos”, seguir “rutas críticas”, etcétera. Ante esta aparente normalización de la crítica se impone la siguiente pregunta: ¿necesitamos todavía de teorías críticas? Relacionada con esta pregunta es la siguiente: ¿necesitamos todavía *teóricos* críticos —es decir: intelectuales o académicos críticos— en una época en la que se supone que *todos* somos o debemos ser críticos? Sería importante, sin embargo, distinguir con claridad los diferentes significados que los distintos discursos y lenguajes “críticos” conllevan.

1. En muchos casos la jerga de la crítica expresa la conciencia de que la vida en las sociedades actuales implica la necesidad de tomar decisiones con responsabilidad, que estas decisiones siempre conllevan la sombra de la duda y del riesgo, que hay que aplicar criterios basados en procesos supuestamente transparentes y, en cierto sentido, racionales. Dicho de otra manera: la proliferación del vocabulario de la crítica en muchos lenguajes actuales afirma y reafirma la idea que somos individuos autónomos e independientes y que nuestras vidas dependerán exclusivamente de las decisiones que tomamos. Estas presuposiciones son obviamente falsas. Sabemos que vivimos en sociedades en las que las oportunidades se concentran cada vez más y en las cuales las estructuras que producen la creciente desigualdad se consolidan. En este sentido la proliferación de la crítica en la retórica actual puede leerse también como señal de una construcción ideológica que requiere ella misma de un análisis crítico.

2. En el mundo angloparlante se habla mucho del “pensamiento crítico” (*critical thinking*) como algo que depende ante todo de ciertas técnicas del pensamiento que se relacionan de manera muy íntima con las prácticas académicas, es decir: la docencia y la investigación.¹ Al

¹ Así lo define, por ejemplo, la Comunidad del Pensamiento Crítico (The Critical Thinking Community): “El pensamiento crítico es integral para la educación y para la racionalidad y, como idea, se puede rastrear finalmente hasta las prácticas de la docencia —así como hasta el ideal educativo implícito en ellas—

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 5/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Performance instructions include "rubato" and "a tempo". Dynamic markings include "pp" (pianissimo) and "mf" (mezzo-forte). There is also a marking "< poco >". The score is marked with a pedal point "(Ped.)" at the beginning. The piece appears to be a short, expressive work with a focus on texture and dynamics.

revisar algunos manuales se condensa la sospecha que el “pensamiento crítico” se considera como una suerte de técnica para operar de manera eficiente en los mundos modernos altamente complejos. Matthew Lipman por ejemplo escribe:

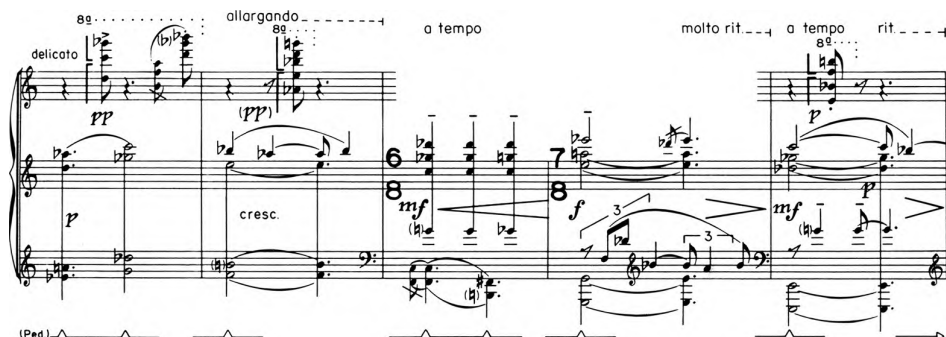
He tratado de demostrar que aquello que hoy se llama pensamiento crítico es solamente la versión más actual de preocupaciones que existen desde hace mucho tiempo y que han acompañado la expansión de la civilización; versión a la cual se han añadido más recientemente consideraciones sobre la idoneidad de nuestro pensamiento frente a las tareas cada vez más difíciles.²

Como documentan sobre todo las contribuciones de Gustavo Leyva y de Miriam Madureira en esta antología, la comprensión del pensamiento crítico con la que, de una forma u otra, se identifican la mayor parte de los textos reunidos en este libro, es significativamente distinta en dos sentidos.

Primero, podemos sospechar que la moda del *critical thinking* es todo menos crítica. Ella presupone la posibilidad de la constitución de sujetos críticos a través de la formación escolar y académica, mientras la Teoría crítica³ más bien cuestionaba justamente esta posibilidad. Al presuponer que en nuestros mundos las formas de vida se estandarizan cada vez más y que los sistemas educativos y académicos preparan a las personas a “funcionar” en estos mundos de manera eficiente, la Teoría crítica pensaba que la verdadera crítica representa un recurso cada vez más escaso en las instituciones académicas.

de Sócrates en la Grecia antigua. Ha representado un papel central en la emergencia de las disciplinas académicas así como en el trabajo del descubrimiento de aquellos que crearon estas disciplinas.” (Critical thinking is integral to education and rationality and, as an idea, is traceable, ultimately, to the teaching practices –and the educational ideal implicit in them– of Socrates of ancient Greece. It has played a seminal role in the emergence of academic disciplines, as well as in the work of discovery of those who created them.) <<http://www.criticalthinking.org/pages/the-national-council-for-excellence-in-critical-thinking/406>>.

- ² “I have been attempting to show that what is today called critical thinking is only the latest version of long-standing concerns that have accompanied the spread of civilization, to which have been added more recent concerns about the adequacy of our thinking to the increasingly difficult tasks at hand”. (LIPMAN, Matthew, *Thinking in Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 208).
- ³ Cuando escribo Teoría crítica con mayúscula me refiero a la tradición de la Escuela de Frankfurt. Con teoría crítica en minúsculas me refiero a una “teoría crítica sin más” (parafraseando a Leopoldo Zea).



Pero esto me lleva al siguiente punto, en el que debemos dejar claro que la crítica con la que este libro se identifica y que se expresa aquí a través de las voces de muchos autores *no* se reduce a aplicar técnicas de razonamiento en los momentos de actuar en y sobre el *mundo*. Lo que parece más importante para la comprensión de la crítica que interesa aquí es indagar sobre la naturaleza de los mundos históricamente construidos y –de manera más importante aún– sobre las posibles alternativas.

La búsqueda de este libro no se reduce, entonces, a técnicas de crítica y su aplicación *en* el mundo existente. Más bien, la crítica a la que aquí se alude descarga su potencial crítico en contra de estos mundos históricamente construidos. Lo que interesa aquí no son las contingencias políticas y culturales que aparecen *en la superficie* de estos mundos, sino las estructuras ontológicas y epistemológicas a través de las cuales estos mundos se constituyen. Una de las preguntas que aparece una y otra vez es la pregunta por las “relaciones mundo”; esto es: las maneras en las cuales nos relacionamos con los demás seres humanos y con la “naturaleza”. Hay tres aspectos adicionales por los que se destaca la Teoría crítica.

Como muestran sobre todo las obras de autores como Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm, Max Horkheimer, Herbert Marcuse o Jürgen Habermas la tradición de la Teoría crítica se identifica clara y decididamente con el legado de la *Ilustración* (véase Echeverría en esta antología) y con algún tipo de racionalidad depositado en este legado. Me parece sumamente importante recordar este aspecto fundamental de la Teoría crítica. La crítica de la modernidad que ella emprende no se entiende como un rechazo radical de la razón. No procura ningún tipo de salvación en formas de vida premodernas.

Relacionado con lo anterior, me parece importante destacar que la Teoría crítica no busca orientación en criterios normativos *externos*. La Teoría crítica se entiende más bien como “crítica inmanente”. La crítica inmanente extrae las orientaciones normativas de las realidades que ella crítica. Dicho de otra manera: los horizontes normativos no se encuentran inscritos en un más allá de los mundos en los que estamos viviendo.

Finalmente, es indispensable recordar que la Teoría crítica se comprendía no solamente como una teoría normativista, sino como un *programa de investigación* orientado por la filosofía, pero firmemente anclado en las diversas disciplinas de las ciencias sociales y culturales.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. Above the first measure, it says "a tempo" and "88". Above the second measure, it says "88". Above the third measure, it says "p dolce". Above the fourth measure, it says "allargando" and "88". The dynamic markings are *pp* for the first measure, *(pp)* for the second, *p* for the third, and *p* for the fourth. There are also performance instructions: "Ped." with a right-pointing arrow at the bottom left, and a right-pointing arrow at the bottom right. The number "5" is written at the end of the third measure, and "8" is written at the end of the fourth measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

La actualidad de la teoría crítica

En el prefacio a su libro, *Reflexive Modernization*, los sociólogos Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash subrayan algunos de los temas que, para ellos, deben definir las agendas de cualquier programa de teoría social crítica hoy.⁴

1. Un problema que identifican es el de la “globalización”. Cuando publicaron su libro a inicios de la década de 1990, el debate sobre la globalización apenas iniciaba. No sería exagerado decir que este debate desafió significativamente la manera en que entendemos a las sociedades en las que vivimos.⁵ En el centro están el reconocimiento del entrelazamiento de los asuntos humanos a nivel planetario y los desafíos que de ello emergen.

Pienso que esta situación representa un reto importante también para la Teoría crítica. Esto no solamente significa que debe participar en los esfuerzos para desarrollar teorías que ayudan a entender la condición global de nuestras vidas actuales, sino que debe empezar a entenderse de manera más decidida como un espacio de intercambio y de diálogo en el que se reflejan y manifiestan *diferentes* experiencias con y en el mundo moderno. Voy a regresar a este punto más adelante.

2. El segundo problema al que Beck, Giddens y Lash se refieren está, hoy día, firmemente establecido en la semántica de las ciencias sociales y humanidades. Me refiero al tema de la “sostenibilidad”.^{*} Claro está que uno podría objetar que este término se haya convertido en moda e incluso en una nueva ideología. Sin embargo, más allá de esta ambigüedad y sobre todo de la manera en la que esta palabra ha sido adoptada por los discursos políticos, está la necesidad de tratar los problemas que ella identifica y que, en última instancia, se refieren todos a la manera en la cual los seres humanos nos relacionamos con el mundo, es decir: con la “naturaleza” así como con otros seres humanos (el “mundo social”). La problemática sobre la que la jerga de la sostenibilidad dirige la atención es, entonces, la de las “relaciones mundo”.

⁴ BECK, Ulrich / GIDDENS, Anthony / LASH, Scott, eds., *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press, 1994.

⁵ KOZLAREK, Oliver, *Modernidad como conciencia del mundo. Ideas en torno a una teoría social humanista para la modernidad global*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2014.

^{*} La palabra *sostenibilidad* no está registrada en el DRAE, la conservamos por ser de uso común en la prosa académica actual. (N. de los Eds.)

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce

p *più p* *pp* *ppf* *lunga*

7

il bosso legato

(Ped.)

87

El sociólogo alemán Hartmut Rosa, quien se inspira en la Teoría crítica, ha anunciado hace poco un nuevo proyecto de investigación⁶ en el que pone el acento justamente sobre las “relaciones mundo” (*Weltbeziehungen*). Sin embargo, creo que no sería equivocado pensar que este tema ha estado en el centro de las preocupaciones por parte de varias generaciones de teóricos críticos por lo menos desde Karl Marx, pasando por los integrantes de la primera generación de la Escuela de Frankfurt —por ejemplo en el famoso libro *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno— así como la obra temprana de Jürgen Habermas.

Resumiendo: una teoría crítica actual se debería desplegar sobre dos ejes de orientación conceptual que llamaría “conciencia del mundo”.⁷ En la primera acepción la conciencia del mundo de la teoría crítica actual se refiere al reconocimiento de la condición planetaria de nuestras vidas sociales. Aquí veo uno de los retos para la tradición europea de la Teoría crítica en la necesidad de informarse de otras experiencias en y con la modernidad global, experiencias que han provocado inclusive otras teorías críticas.

En la segunda acepción “conciencia del mundo” se refiere al mundo en un sentido más bien filosófico o existencial: el mundo como “naturaleza” y como el mundo que constituyen los demás seres humanos. La Teoría crítica ha tematizado siempre el hecho que los mundos que habitamos parecen inhóspitos y, consecuentemente, que a nuestras “relaciones mundo” las experimentamos como enajenantes. Pero la condición que impone la modernidad global —para retomar esta inquietud—, requiere de un alto grado de sensibilidad para distinguir experiencias alienantes en diferentes partes del mundo. Creo que en esta disposición radica un potencial significativo para superar al eurocentrismo también de la teoría crítica. Voy a regresar a este punto más adelante.

Epistemologías y experiencias

Sin embargo, en las últimas décadas la tradición de la Teoría crítica ha dejado de preocuparse por esta segunda acepción de la conciencia del mundo. Al adentrarse más en el terreno de la filosofía política, se ha alejado de discusiones en torno a cuestiones referentes a nuestras “relaciones mundo” y, consecuentemente, del tema de la alienación. Estoy hablando aquí sobre todo de las discusiones que Jürgen Habermas empezó a suscitar con la publicación

⁶ ROSA, Hartmut, *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*, Berlin, Suhrkamp, 2012.

⁷ KOZLAREK, Oliver, *Modernidad como conciencia del mundo...*, op. cit.

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

Ped

de su libro *Facticidad y validez* de 1992. Cabe mencionar, sin embargo, que una generación más reciente de autores que se inscriben en la tradición de la Teoría crítica revierten esta tendencia al regresar decididamente al tema de la enajenación. Entre ellos destacan en Berlín la filósofa Rahel Jaeggi y en Jena el ya mencionado sociólogo Hartmut Rosa.

Pero no por esta larga ausencia en el interior de la tradición de la Teoría crítica dejaron de surgir otras teorías críticas (con minúsculas) que insisten de manera enfática y explícita en la necesidad de regresar a las cuestiones epistemológicas. Como en el caso del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, ellas expresan la sospecha de que en las “epistemologías del sur”⁸ —es decir: los conocimientos y saberes que surgieron fuera del “Norte Global”, en las culturas indígenas y subalternas así como en los movimientos de resistencia y emancipación (véase también Tischler)— podemos encontrar modalidades alternativas para relacionarnos con el mundo. Aparte de que estas teorías críticas procuran volver la mirada hacia lugares del mundo que no figuraron en las reflexiones de la tradición de la Teoría crítica (con mayúscula), recuperan otra pretensión que los integrantes de la Escuela de Frankfurt perdieron de vista, a saber: la de construir una *teoría* informada en las *prácticas* sociales y políticas “pre-teóricas”.

No obstante, lo que muchas veces no queda claro es hasta qué punto estas nuevas teorías críticas realmente extraen de estos movimientos *epistemologías* alternativas. Queda por discutir también si estas epistemologías y/o saberes pueden ser aplicados en otras situaciones y circunstancias o si su validez se reduce más bien a contextos locales o regionales muy claramente definidos. Es mucho el trabajo de investigación que todavía se debe realizar para responder estas preguntas y creo que este trabajo solamente puede tener algún éxito si se logra integrar de manera consecuente la reflexión teórica con la investigación empírica.

Pero lo que desde una perspectiva conceptual y teórica me parece igualmente rescatable es el concepto de la experiencia. Si bien queda por ver si los movimientos sociales del sur —por ejemplo el movimiento zapatista (Tischler)— producen o aplican *epistemologías* alternativas, lo que sí queda claro es que ellos despliegan *experiencias* en y a través de las cuales se forman nuevas subjetividades y que se anclan en y promueven la convicción de que otros mundos sí son posibles. El rescate de experiencias ha sido siempre una tarea importante de la Teoría crítica. Pero una teoría crítica no solamente observa experiencias de manera pasiva, se nutre de ellas. Las experiencias se convierten en y a través de una teoría crítica en prácticas de crítica.

⁸ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Una epistemología del sur*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009; DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide*, Boulder / London, Paradigm Publishers, 2014.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work given the '8' time signature. The score is written on two staves (treble and bass clef). Above the staves, there are performance instructions: 'rall' (rallentando) with a dashed line, 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' (return to tempo and then gradually increase to very fast with vigor), 'lontan' (lento), and 'loco' (allegretto). Dynamic markings include *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A 'Ped.' (pedal) instruction is visible at the bottom left.

Lo que la teoría crítica procura hacer visible son, entonces, estas *experiencias* a través de las cuales las diferentes formas de teorías críticas se constituyen. Este libro hace un esfuerzo importante para abrirse a esta pluralidad de las críticas que existen en la modernidad actual. Una tarea académica adicional consistiría en identificar las diversas experiencias que se expresan a través de las diversas teorías críticas así como entrelazarlas a través de diálogos sistemáticos. He llamado a este programa de trabajo académico una “teoría crítica comparada”.⁹

Tradiciones, desencuentros: hacia una teoría crítica comparada

Desafortunadamente, la realidad está muy alejada de este ideal. Como los apartados anteriores indican: hoy día contamos varias “generaciones” de Teóricos críticos. Incluso existen investigadores en diferentes países del mundo que realizan sus trabajos en nombre de alguna suerte de teoría crítica. Sin embargo, no podemos olvidar que lo que se conoce como “Teoría crítica” (con mayúscula) nació en Alemania en los años 30. Se trata, pues, de una corriente teórica que tiene un contexto histórico-cultural muy particular, contexto que se caracteriza por la transformación de una de las más importantes aspiraciones democráticas en Alemania (la República de Weimar), hacia la restauración del autoritarismo (esa vez en una de sus expresiones más radicales, a saber: el fascismo).

En la “segunda generación” de la Teoría crítica destaca, sin lugar a dudas, Jürgen Habermas. Pero Habermas no ha sido solamente un innovador sino también el guardián de una tradición. Como todas las tradiciones, también la de la Teoría crítica es construida, incluso “inventada”.¹⁰ Las tradiciones involucran un proceso de distinción; ellas forjan identidades.

Esto posiblemente explica, por lo menos en parte, el rechazo de algunos representantes de la Teoría crítica a las así llamadas teorías postmodernas. En un llamado de urgencia autores como Jürgen Habermas o Helmut Dubiel expresaron en los años 80 con justa razón la necesidad de defenderse en contra del “neoconservadurismo”.¹¹ Pero sobre todo en el caso de Habermas esta crítica se extendió a las teorías posmodernas.

Provocativa era, en efecto, la alusión al fin de modernidad que los autores postmodernos proclamaban. Pero también está claro que esta idea ha sido mal entendida durante mucho

⁹ KOZLAREK, Oliver, ed., *De la Teoría Crítica a una crítica plural de la modernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

¹⁰ HOBBSAWM, Eric / RANGER, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹¹ HABERMAS, Jürgen, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig, Reclam, 1990; DUBIEL, Helmut, *Was ist Neokonservatismus?*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985.

(stringendo) -- > ag.

mp mf f ff

loco loco loco loco

(Ped.)

tiempo. En un libro publicado en 1988 Jean-François Lyotard, el filósofo y sociólogo francés que más claramente promovió la idea de que entráramos a una era nueva que él propuso llamar postmoderna, se retractó de esta terminología que tanta confusión causó. Un capítulo de este libro se titula: “Rewriting Modernity”¹² y en él Lyotard explica:

El título “reescribiendo la modernidad” me ha sido sugerida por Kathy Woodward y Carol Teneson del Center of 20th Century Studies en Milwaukee. Estoy agradecido: parece mucho más preferible que los títulos usuales como “posmodernidad”, “posmodernismo”, “lo posmoderno” con los cuales este tipo de reflexiones es usualmente etiquetado.¹³

¿No podemos decir que también el “postmodernismo” es en realidad una teoría crítica?

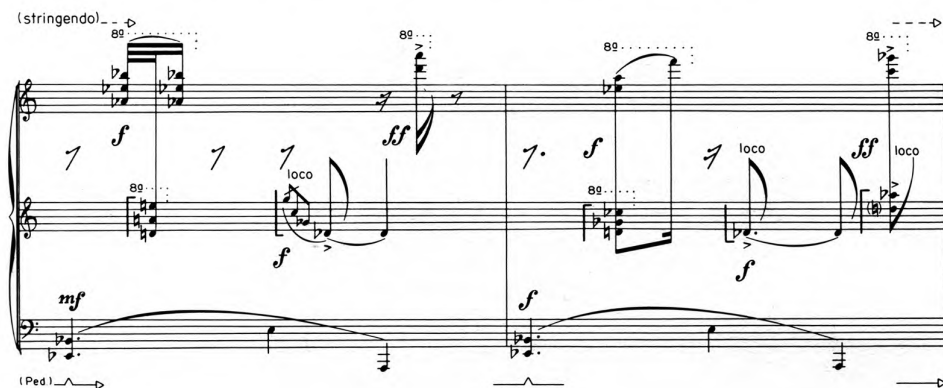
Cierto es que las teorías postmodernas entran en escena también como críticas de la tradición de la Teoría crítica que Habermas procura defender. La declaración del fin de los “metarrelatos” por parte de Lyotard se dirige en contra de la filosofía de la historia que prevalece en la Teoría crítica y en contra de la iniciativa de Habermas de rescatar a la modernidad como “proyecto”. Lyotard se pregunta si “el consenso obtenido por discusión”, al que aspira Habermas en su rescate de la Razón ilustrada, no “violenta la heterogeneidad de los juegos de lenguaje”.¹⁴

No es aquí el lugar para indagar más sobre estas cuestiones. Pero creo que lo que podemos aprender de estos y otros desencuentros entre diferentes críticas es sobre todo que se requiere espacios en los que las diferentes voces críticas pueden entrar en un diálogo más constructivo. No se trata de encontrar la gran Teoría crítica (nuevamente con mayúscula), sino de activar circuitos de comunicación a través de los cuales se articulan las diversas *experiencias* críticas con y en la modernidad global. Claro está que estos foros de intercambio en los que se concentran las críticas del mundo deben incluir también a las teorías críticas

¹² Cito aquí de la traducción al inglés (LYOTARD, Jean-François, *The Inhuman. Reflections on Time*, Stanford, Stanford University Press, 1991).

¹³ “The title ‘rewriting modernity’ was suggested to me by Kathy Woodward and Carol Teneson of the Center of 20th Century Studies in Milwaukee. I thank them for it: it seems far preferable to the usual headings, like ‘postmodernity’, ‘postmodernism’, ‘postmodern’ under which this sort of reflection is usually placed”. (p. 24).

¹⁴ LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Buenos Aires, REI, 1990, p. 11.



Adorno parece pensar que la crítica representa una práctica cultural reservada para las culturas europeas. Si reconoce que muchos deben pensar que ya era tiempo para “la inclusión de los pueblos no occidentales en las disputas de la sociedad industrial”,¹⁶ al mismo tiempo intenta convencer a sus lectores de que esto no solo podría ser inadecuado sino también peligroso, porque no puede existir ningún pensamiento crítico fuera de Europa:

Mala psicología sería la que admitiese que aquello de lo que se está excluido despierta solamente odio y resentimiento; despierta también una absorbente y exaltada especie de amor, y aquellos que no han sido captados por la cultura represiva llegan a constituirse con bastante facilidad en su más necia tropa colonial.¹⁷

Para otros la crítica de la Teoría crítica se concentra no tanto en los autores de la primera generación, sino sobre todo en Habermas. El representante más importante de la segunda generación es visto por muchos como promotor de una razón eurocéntrica, interpretada como herramienta del discurso de la dominación de la modernidad occidental, en fin: como “universalismo europeo” (Wallerstein).

La pregunta que provocan estas observaciones es obvia: ¿sirve la Teoría crítica todavía para articular una crítica de nuestro mundo actual? En un libro reciente el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos parece dar una respuesta claramente negativa a esta pregunta: “Una suerte de fatiga persigue a la Teoría crítica occidental y eurocéntrica. Ella se manifiesta en una inquietud difusa que se expresa de múltiples formas: irrelevancia, insuficiencia, impotencia, estancamiento, parálisis”.¹⁸

La crítica de la Teoría crítica que De Sousa Santos propone es interesante, porque proviene de un autor que siempre ha expresado un interés en y una cierta cercanía a esta corriente del pensamiento.¹⁹ También De Sousa Santos relaciona su crítica de la Teoría crítica con su

¹⁶ ADORNO, Theodor W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, obras completas, 4, Madrid, Akal, 2004, p. 58.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸ “A sense of exhaustion haunts the Western, Eurocentric critical theory. It manifests itself in a peculiar and diffuse uneasiness expressed in multiple ways: irrelevance, inadequacy, impotence, stagnation, paralysis” (DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Epistemologies of the South. ...*, *op. cit.*, p. 19).

¹⁹ KOZLAREK, Oliver, *Modernidad como conciencia del mundo...*, *op. cit.*, pp. 164 y ss.

The image shows a musical score for piano. At the top, there are performance instructions: "calando" (decelerando), "Meno mosso" (with a tempo marking of ♩ = ca. 88), and "poco rall.". The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for "loco" (ad libitum) and "nervoso" (nervous). The score features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a "lunga" (long) marking. The piece concludes with a fermata over the final notes, which are numbered 7 and 8. A pedal marking "(Ped.)" is visible at the bottom left.

crítica del eurocentrismo inherente, según él, en el pensamiento del “norte global”. Pero posiblemente aquí se manifiestan también algunos límites de la crítica de la Teoría crítica, en particular, y la crítica al eurocentrismo, en términos generales. Quisiera revisar algunos puntos:

1. Si bien es cierto que también la Teoría crítica (con mayúscula) se nutre de experiencias particulares, en condiciones históricas igualmente particulares, cabe preguntar si realmente puede perder su validez. Hemos dicho que la Teoría crítica es y ha sido un dispositivo importante para resaltar experiencias particulares. En el caso de la primera generación de la teoría crítica estas experiencias son las del exilio forzado, de la *shoah*, y en un sentido más amplio de las crisis que vivían las sociedades europeas en la primera mitad del siglo XX. Se debe discutir si los diagnósticos que autores como Adorno o Horkheimer –pero también Marcuse, Löwenthal o Fromm– ofrecen en sus escritos siguen siendo actuales o actualizables. Pero estoy convencido que estos trabajos expresan aún hoy día de manera inigualable la crisis que atravesaron las sociedades europeas noroccidentales en la primera mitad del siglo XX.

En todo caso, sería importante buscar críticas a los acontecimientos indudablemente globales de la primera mitad del siglo XX en otras partes del mundo. En este sentido estaría de acuerdo con todos aquellos que procuran hacer, finalmente, justicia a una gran cantidad de obras del pensamiento latinoamericano que, por una razón u otra, nunca han sido discutidas como lo que son: reflexiones serias y críticas sobre la crisis global por la que pasó el mundo en estos tiempos. Pienso, por ejemplo, en un libro del filósofo y sociólogo mexicano Antonio Caso, *La persona humana y el Estado totalitario*, que en 1941 presentó una crítica muy compleja del totalitarismo. Cabe mencionar que la famosa crítica de Hannah Arendt salió apenas unos diez años después.²⁰ También un libro como *El laberinto de la soledad*, escrito por Octavio Paz en los años de la posguerra en París, lo podemos entender como reacción de un mexicano ante los problemas a los que se enfrentaba el mundo entero.

Lo curioso es que las obras de Caso y Paz, pero también de Reyes, Vasconcelos, Ramos y muchos otros *no* figuran en las agendas de trabajo por recuperar las “epistemologías del sur”. Es difícil entender estas omisiones. No obstante, al leer a estos autores con cuidado

²⁰ Me refiero aquí a *The Origin of Totalitarianism* que fue publicado en su versión original en 1951.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mp* *p* *p*

3 3 5 7 8 8

(Ped.)

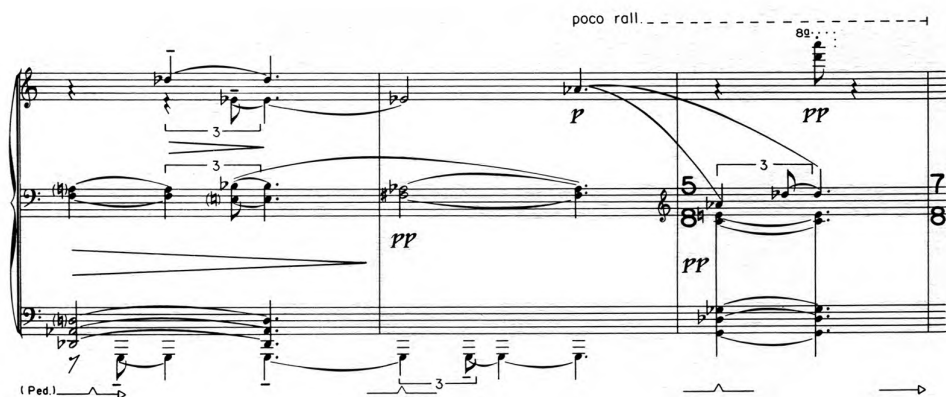
uno encuentra preocupaciones y experiencias, pero también provocaciones epistemológicas y ontológicas, diagnósticos de la modernidad global en formación e incluso “proyectos de modernidad” muy originales. Considero que una teoría crítica que procura superar el eurocentrismo no puede pasar por alto estas experiencias críticas.

2. De Sousa Santos parece argumentar que la Teoría crítica pierde validez en un mundo en el cual “the global North is getting smaller”, es decir: en un mundo en el cual Europa y EUA entran en competencia con otras regiones del mundo. Creo que este argumento es muy válido. En efecto, el liderazgo global de Europa está en cuestión desde el fin de la Segunda guerra mundial. Pero en la actualidad también lo está el liderazgo solitario de EUA. La situación actual parece más bien sugerir que estamos entrando en una época en la que no existe un único centro mundial, sino muchos.²¹

También puede ser que la capacidad de organizar movimientos de resistencia y emancipación parece surgir más bien en el “sur global”. El movimiento del EZLN en México ha sido, posiblemente, uno de los movimientos sociales más estudiados en los últimos veinte años. Ni en Europa –vieja cuna del movimiento obrero y feminista– ni en EUA –donde se hicieron notar algunos de los así llamados “nuevos movimientos sociales”– se han formado en los últimos años movimientos que captaran tanto el interés de los académicos. ¿Pero significa esto que el “sur global” se ha convertido en laboratorio para movimientos sociales, o simplemente que los académicos críticos se desencantaron con lo que pasa en los países del “norte global”?

Cabe preguntar hasta qué punto la distinción demasiado reduccionista entre “sur” y “norte” tiene sentido. Como ya hemos visto, vivimos en un mundo en el que surgen nuevos centros al lado de los ya existentes. Pero un mundo policéntrico necesita también de una teoría crítica multicéntrica. O mejor dicho: se necesitan teorías críticas con competencias regionales, así como contextos en los que éstas pueden entrar en un diálogo. Más concretamente esto significa que vamos a necesitar teorías críticas latinoamericanas y africanas, sobre todo asiáticas –ya que es en esta región en la que se está instalando uno de los nuevos centros globales más importantes–, pero también norteamericanas y por supuesto: europeas.

²¹ SCHMIDT, Volker H., *Global Modernity. A Conceptual Sketch*, London / New York, Palgrave Pivot, 2014.



Teoría crítica y humanismo

Otra de las tradiciones del pensamiento europeo que se encuentra bajo la sospecha del eurocentrismo es el Humanismo. También en este caso, la sospecha es justificada. Bolívar Echeverría expresa ésta con las siguientes palabras:

El *Humanismo*. No se trata solamente del antropocentrismo, de la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (cosmos) autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos). Es, más bien, la pretensión de la vida humana de supeditar la realidad misma de lo Otro a la suya propia; su afán de constituirse en tanto Hombre o sujeto independiente, en calidad de fundamento de la Naturaleza, es decir de todo lo infra-, sobre-, o extrahumano, convertido en puro objeto, en mera contraparte suya.²²

En esta descripción del problema, el humanismo aparece como responsable de las problemáticas “relaciones mundo” que advirtió la Teoría crítica desde sus primeras expresiones.

Sin embargo, me parece que una teoría crítica actualizada solamente se puede constituir normativamente con base en un humanismo que surge de una crítica del humanismo y que deviene “humanismo crítico”.²³ ¿Qué es, entonces, un humanismo crítico? En primer lugar, un humanismo auto-crítico o, más concretamente: un conjunto de ideas normativas que no dejan de ser revisadas. Creo que una vacuna eficiente en contra de la petrificación de cualquier movimiento cultural es la comparación. El humanismo ha existido y existe en muchas culturas. El ejercicio académico de un “humanismo intercultural” que procura establecer un diálogo entre las diferentes tradiciones humanistas, puede ser una práctica autocrítica importante.

Pero también el humanismo crítico debe centrarse en el ser humano. El humanismo es y debe ser antropocéntrico. Pienso que el problema del humanismo no radica en el antropocentrismo, sino en el momento en el que las facultades humanas se hacen sistémicas, como dice Christoph Türcke: cuando se convierten en la industria anónima. Türcke también en-

²² ECHEVERRÍA, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, Ciudad de México, UNAM / El Equilibrista, 1995, pp. 149-150.

²³ TÜRCKE, Christoph, “Die Falle der Selbstentfaltung. Humanismus und kritische Theorie”, en Richard Faber, ed., *Streit um den Humanismus*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2003, pp. 275-283.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

88...
lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

tiende que justamente aquí radica el punto de encuentro de la Teoría crítica con el humanismo crítico que se “centra en sí mismo como el soporte para que el ser humano llegue a su plenitud, pero que, al mismo tiempo, huye de la forma moderna de la industria”.²⁴

Hay otra “forma moderna” que la crítica —en el sentido que este libro le quiere dar— abraza enfáticamente: la del arte contemporáneo. El libro se declara “obra expandida” (véase Polidori). A las expresiones académicas que dependen de la escritura y del texto en este libro se integran intervenciones manuales, representaciones gráficas e incluso musicales. El arte no es solamente expresión sino en él se manifiestan también otras modalidades de relacionarnos con el mundo; modalidades que no podrán encontrarse en el “realismo” de la ciencia y la tecnología moderna, pero sí en la reflexión y en la *imaginación* del arte contemporáneo. En palabras de Herbert Marcuse podemos decir: “Así, el arte debe encontrar un lenguaje e imágenes que [le permitan] establecer nuevas relaciones entre los seres humanos y las cosas”.²⁵

Pero es justamente en y a través de este recordatorio del arte que la crítica se acerca también al humanismo. Si el humanismo aspira a la plenitud de la vida humana debe quedar claro que esta solamente se alcanza habilitando todas las formas posibles de instalarnos en el mundo.

Para concluir

La Teoría crítica (con mayúscula) se encuentra en una encrucijada: debe empezar a entenderse a sí misma como *una* teoría crítica (con minúsculas) entre otras. Para ello debe renunciar a la pretensión de construir una teoría única o “general” (De Sousa Santos). Una teoría crítica de la modernidad global se articula en y a través de espacios de encuentro; encuentros con otras experiencias con el mundo moderno y otras formas de pensar el mundo que todos habitamos. La teoría crítica sigue siendo una tarea académica. Pero debe buscar la comunicación con los actores sociales, políticos y con las artes. El trabajo de los teóricos críticos es hermenéutico (véase Aguilar en esta antología). Ellos interpretan a los mundos reales y los relacionan con otros mundos —pasados y presentes, posibles y caducos—. Ellos

²⁴ TÜRCKE, Christoph, “Die Falle der Selbstentfaltung...”, *op. cit.*, p. 280.

²⁵ MARCUSE, Herbert, “Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft”, en MARCUSE, *Nachgelassene Schriften. Kunst und Befreiung*, ed. Peter-Erwin Jansen, Lüneburg, Zu Klampen, 2000, p. 76.

traducen las múltiples experiencias que los mundos modernos generan, y, de esta manera, hacen visible los conflictos y las luchas, las victorias y los fracasos, los deseos y las frustraciones de los habitantes de estos mundos. La teoría crítica hoy es más modesta y más prudente. No se encapsula en discursos elitistas ni en la negatividad: deviene lo que siempre quiso ser: investigación. Y como tal, la teoría crítica es propositiva sin ser impositiva.

Musical score for piano, measures 89-93. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measure 89, *p cantabile* (piano cantabile) at measure 90, *mp* (mezzo-piano) at measure 91, and *mf* (mezzo-forte) at measure 92. The tempo marking *loco* is placed above the first staff at measure 90. The instruction *roll* is placed above the first staff at measure 93. The score features triplets in both hands, with the right hand playing eighth notes and the left hand playing quarter notes. The right hand has a fermata over the final measure of the phrase. The left hand has a *Ped.* (pedal) marking at the beginning of measure 89 and a fermata at the end of measure 93.

CARTOGRAFÍA

MAPA DE UNA PLATAFORMA DE PERSPECTIVA PARA UN ULTERIOR ANÁLISIS DE LA CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL DE LOS ÚLTIMOS 230 AÑOS

Ambra Polidori y Raymundo Mier

Cualquier obra de arte señala un camino a través de la vida,
encuentra un camino entre las grietas.

Gilles Deleuze

Después de ciertas previsiones se enfrenta el problema de cómo aproximarse a la provocativa y discontinua odisea intelectual del *pensamiento crítico* y en particular de la *Teoría crítica frankfurtiana*, es decir, el modo más adecuado para “describir” las principales vías de reflexión de estas manifestaciones del pensamiento. Por ello, quizá no está de más incluir aquí un mapa tentativo, resultado de una cartografía (la cual será vista sin duda como una propuesta lúdica e inacabada), quizás un tanto *anexacta*,¹ un pertinente intento de aproximación al viaje intelectual que significa discurrir por esos entramados discursivos entretejidos en el tiempo.

¹ *Anexactitud* que no significa, desde luego, falta de seriedad y/o sistematicidad en el reflexionar, en la exposición escriturada o en la delimitación de los objetos tratados en la cartografía, sino una cierta forma de pensar estratégica —no programada, no estratificada—; ejercicio del pensar que deja abiertas las condiciones de posibilidad (finalmente es una invitación) para incorporar nociones, dominios y emplazamientos intempestivos, azarosos, en ocasiones aleatorios; un pensamiento —plasmado en la

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

lontanissimo loco

mp p pp f

3 3 3

[Ped.]

Y dado que en este libro no encontrarán tratados filosóficos ni estudios históricos sino a lo sumo, como diría Foucault, “fragmentos filosóficos en canteras históricas”,² seleccionados por quienes buscan comprender este mundo teórico y que no conocen en su totalidad, seguramente llevará a algunos a tener ciertos problemas al querer situarlo en un punto fijo. Es decir, a quienes preferirían que se mantuviera en la “normal univocidad” del reflexionar sistémico-conceptual.

El pensamiento crítico contemporáneo toma sus rasgos fundamentales de una permanente asimilación crítica de otras corrientes y voces, elaboraciones propias que responden a condiciones históricas y políticas cambiantes y a reclamos urgentes o políticamente relevantes de esclarecimiento. Incesantemente se crean así nuevas perspectivas que son a veces ampliaciones, recreaciones o inclusive confrontaciones y refutaciones de pensamientos previos. El panorama resultante es entonces el que surge de un entrecruzamiento complejo de voces, facetas e incluso iluminaciones en una vasta trama de referencias y ecos que a veces es difícil de reconocer, pero cuya vigencia deriva de la multiplicidad de sus resonancias y capacidad de reinención incesante.

Si pensamos de mediados del siglo XX al día de hoy en la Teoría francesa, la Filosofía alemana, la Teoría italiana o “la nueva armada italiana”, el Poscolonialismo o el Pensamiento Decolonial, por ejemplo, son cualquier cosa menos que teorías capaces de neutralizar discrepancias y antagonismos; son campos de tensión donde son precisamente las diferencias y los conflictos los que mapean y delinear el territorio. Territorio también irreducible a fronteras —ya sean las de una supuesta nacionalidad o “teoría”—, ya que es permanentemente marcado por lo que Deleuze llamaría vectores de desterritorialización. La desterritorialización de filósofos, por ejemplo, y de obras se origina de una *necesidad* para los alemanes, de una *petición de las universidades estadounidenses* para los franceses y de una *actitud de hibridación* —de la cual puede verse su nacimiento en el Renacimiento— para los italianos... Y una connotación del *afuera* es sin duda la que moviliza todas estas expresiones del pensamiento: lo “social” en los alemanes, el “texto” en los franceses y el espacio esencialmente conflictivo de la “praxis política” en los italianos, por mencionar algunos. Así como el modo típico de la Escuela de Frankfurt es la potencia crítica de la *negación*, el de los franceses la *neutralización* y el de los italianos la *afirmación*.

cartografía— que se propone de principio la renuncia a la pretensión de ortodoxia del conocimiento y de la continuidad histórica.

² FOUCAULT, Michel, *Debate con Michel Foucault*. Entrevista realizada por Alexandre Fontana, 1978.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo ----->

(Ped.) Ped. Ped. Ped.

El mapa es un ejercicio que tiene la intención, en palabras del escritor Georges Perec, “de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.”³ El esfuerzo por trazar la posibilidad de este espacio a través de las ideas constituye una de las lecciones que guarda el pensamiento del teórico hoy en día: el acto de escribir sobre el pensamiento y redimensionar su tarea en términos de una pedagógica de las huellas dejadas, es facultar la experiencia estético-filosófica-política del mismo.

Los mapas no son algo nuevo; nacen y se desarrollan junto con la historia de hombres y mujeres desde que estos decidieron emprender un camino, registrarlo y recordar su paso por el mundo. Un mundo que les resultaba y resulta tan grande y complejo que corrían y corren el peligro de perderse. De este modo la urgencia de conocer los llevó a interpretar simbólicamente la estructura del pensamiento a lo largo del tiempo. Esto originó entonces una realidad profusa que se perfecciona incesantemente, que crea y recrea nuevas corrientes de pensamiento, y que reclama ser corregida y reinterpretada de forma sostenida. Los mapas, además de ser una herramienta indispensable para la comprensión del pensamiento de todos los tiempos, se han convertido en un relevante y sugerente recurso generador de ideas para los procesos epistemológicos actuales.

Toda la Modernidad podría leerse como un mapa en el espacio. Según algunos (Harbermas, Jameson, *et al.*) este mapa aún estaría incompleto, para otros (Lyotard, Negri...) ya estamos en tiempos de un post-mapa modernista. Para los primeros, el mapa debe ser recomendado con un gesto de reescritura cartográfica; mientras para los segundos el mapa está aún por trazarse y escribirse, pues se trata concretamente de un mapa movable, rizomático e inestable. En tiempos en que la globalización nos acerca, a la vez que nos aparta por otros medios –como ilustran los cambios de comunicación, normatividad simbólica, multiculturalismo y construcciones de murallas–, la vuelta al mapa ocurre dentro de una dialéctica.⁴

Apostar a apropiarse, primero, de los conceptos y de las líneas de pensamiento; provocar, luego, la ruptura con los lances de racionalidad que resguardan, embozados y al acecho,

³ PEREC, Georges, *Especies de espacios*, trad. Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 140.

⁴ Como ha puntualizado Gerardo Muñoz (exestudiante de doctorado en el Departamento de Spanish and Portuguese Languages and Cultures, en la universidad de Princeton) en “El mapa y el arte contemporáneo”, *Puente Efrático*, 16 de julio de 2009. <<http://gerrypinturavisual.blogspot.mx/2009/07/el-mapa-y-el-arte-contemporaneo.html>>.



I
ENSAYOS BREVES

MÁXIMA

LA ESCUELA DE FRANKFURT: EL LEGADO DE LA TEORÍA CRÍTICA*

Gustavo Leyva y Miriam M. S. Madureira

La denominación *Teoría crítica* se utiliza para referirse a la propuesta teórico-filosófica, sociológica y política desarrollada por el grupo de filósofos, científicos sociales y teóricos de la cultura en torno al Institut für Sozialforschung (Instituto de Investigación Social) en Frankfurt,¹ especialmente a partir del momento en que Max Horkheimer asumió la

* Las ideas planteadas en este ensayo han sido expuestas y desarrolladas con mayor amplitud en el ensayo: LEYVA, GUSTAVO / MESQUITA SAMPAIO DE MADUREIRA, Miriam, “Teoría Crítica: El indisoluble vínculo entre la teoría social y la crítica normativa immanente”, aparecido en el *Tratado de metodología de las ciencias sociales. Perspectivas actuales*, Ciudad de México, FCE, 2012, pp. 256-336.

Todas las traducciones de obras y pasajes de autores en otros idiomas que aparecen referidas a lo largo de este trabajo han sido realizadas por los autores de este ensayo.

¹ Algunos como Helmut Dubiel han insistido, creemos que con razón, en distinguir entre la historia del Institut für Sozialforschung de Frankfurt y la historia de la Teoría crítica. Como él mismo lo señala, el círculo reunido en torno a Max Horkheimer, círculo que puede ser considerado como el autor colectivo de la Teoría crítica, se impuso solamente al inicio de los años 30 en el Instituto. Entre los miembros de este círculo se encontraban: Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Otto Kirchheimer, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Franz Neumann y Friedrich Pollock. Recuérdese a este respecto que el concepto “*Kritische Theorie*” (Teoría crítica) se introduce apenas en el año de 1937 en el escrito programático de Horkheimer “*Traditionelle und kritische Theorie*”, que apareciera en el número 6 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

colando
come un eco
in lontananza
loco
Ped.

dirección de este.² Es en el ensayo de Horkheimer que lleva por título “Traditionelle und kritische Theorie” (1937) en donde se desarrolla una reflexión radical sobre las condiciones de articulación de la teoría que permitirá perfilar una concepción de esta –denominada precisamente “Teoría crítica”– que habrá de oponerse a la llamada teoría “tradicional”, es-forzándose por restablecer los vínculos indisolubles que enlazan a la razón con la historia, la anclan en la sociedad y la ligan con un proyecto de crítica de esta última en el marco de un proyecto de emancipación.³

(I). La formación del Institut für Sozialforschung de Frankfurt se remonta a la actividad de un grupo de jóvenes intelectuales reunidos al inicio de los años 20 en dicha ciudad para reflexionar sobre el socialismo y enlazar dicha reflexión con una actividad política. Esta pre-tensión se localiza en el interior de una vertiente de reflexión profundamente influida por un marxismo distante de las variantes ortodoxas en boga en aquel momento. Se comprende así por qué diversos estudiosos han insistido con razón en que las reflexiones desarrolladas por Horkheimer, al igual que por Adorno, Benjamin y Marcuse, pueden ser comprendidas en forma más adecuada si se las considera como problematizaciones y actualizaciones de propuestas inscritas en la tradición de la crítica marxista.⁴ Es de este modo que se remite una

² Para este contexto histórico-intelectual véanse: Jay, 1973 (JAY, Martin, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1973 [*La imaginación dialéctica: historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social, 1923-1950*, Madrid, Taurus, 1974]); Dubiel, 1978 (DUBIEL, Helmut, *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen Kritischen Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978), 1988 (DUBIEL, Helmut, *Kritische Theorie der Gesellschaft*, Weinheim und München, Juventa, 1988) y 2000 (DUBIEL, Helmut, *La Teoría crítica: ayer y hoy*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa / Plaza y Valdés / Instituto Goethe / DAAD, 2000); Söllner, 1979 (SÖLLNER, Alfons, *Geschichte und Herrschaft. Studien zur materialistischen Sozialwissenschaft 1929-1945*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979), 1982 (SÖLLNER, Alfons, “Politische Dialektik der Aufklärung. Zum Spätwerk von Franz Neumann und Otto Kirchheimer”, en BONSS, Wolfgang / HONNETH, Axel, Hrsg., *Sozialforschung als Kritik. Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, pp. 281-326) y 2001 (SÖLLNER, Alfons, *Crítica de la política*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa / Instituto Goethe / DAAD, 2001) y, sobre todo: Wiggershaus, 1988 (WIGGERSHAUS, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, München, DTV, 1988 [*La Escuela de Fráncfort*, Ciudad de México, FCE / UAM, 2010]) y 2010 (WIGGERSHAUS, Rolf, *Die Frankfurter Schule*, Hamburg, Rohwolt, 2010).

³ Cfr. a este respecto ideas planteadas ya anteriormente en LEYVA, Gustavo, “Max Horkheimer y los orígenes de la Teoría crítica”, en *Sociología*, vol. 14, Ciudad de México, 1999, pp. 65-87 y LEYVA, Gustavo, “Pasado y presente de la Teoría crítica. Tres vertientes y reflexión para la crítica en el presente”, en LEYVA, Gustavo, ed., *La Teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*, Barcelona / Ciudad de México, UAM / Anthropos, 2005, pp. 84-125.

⁴ Cfr. por ejemplo: Fetscher, 1986 (FETSCHER, Iring, “Zur aktuellen politischen Bedeutung der Frankfurter Schule” en HONNETH, Axel / WELLMER, Albrecht, Hrsg., *Die Frankfurter Schule und die Folgen. Referate*

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.)

y otra vez a la influencia ejercida por las obras de Karl Korsch⁵ y, sobre todo, György Lukács,⁶ en los trabajos de los exponentes de la primera generación de la Teoría crítica. Habría, sin embargo, que realizar una serie de precisiones en torno a esta afirmación. Así, en primer lugar, si bien es cierto que se retoman motivos provenientes de la “crítica de economía política”, estos aparecen ahora, no obstante, desprovistos de su “sustrato social”, es decir de la “realización de la emancipación” que debía ser llevada a cabo por una clase social determinada, a saber: la del proletariado. En segundo lugar, la crítica al capitalismo se desplaza desde una crítica a su pretendido estancamiento –tal y como parecía vislumbrarlo Marx en sus análisis sobre la “caída tendencia de la tasa de ganancia” desarrollados en el tercer volumen de *El capital*–⁷ hacia una crítica a su dinámica expansiva que lo lleva no a la paralización en el desarrollo de las fuerzas productivas, sino más bien a una creciente destrucción tanto de la naturaleza como del propio hombre –una crítica que alcanzará una expresión culminante en las llamadas *Tesis sobre filosofía de la historia* de Walter Benjamin⁸ lo mismo que en una obra como la *Dialektik der Aufklärung [Dialéctica de la Ilustración]* (1947), a la que nos referiremos más adelante–. En tercer lugar, los instrumentos de la crítica –desarrollada en forma de una crítica de la ideología– a la moral y a la cultura de la sociedad burguesa se desarrollan, actualizan y afinan ahora con ayuda de un instrumental teórico proveniente del psicoanálisis. Finalmente, en cuarto lugar, se procede a realizar una corrección en las interpretaciones marxistas ortodoxas del fascismo para analizar en forma diferenciada el enigma del apoyo

eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung vom 10.-15. Dezember 1984 in Ludwigsburg, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1986, pp. 3-7) y Dubiel, 2000, pp. 79-80.

- ⁵ Especialmente *Marxismus und Philosophie* (1923, 1930²) (KORSCH, Karl, *Marxismus und Philosophie*, Hrsg. und eingeleitet von Erich Gerlach, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1966 [*Marxismo y filosofía*, Ciudad de México, Era, 1971]), donde se desarrolla una reflexión sobre el fracaso de la socialdemocracia alemana ante la Revolución de 1918 en ese país y se delinea una crítica a la interpretación del marxismo en su vertiente leninista dando lugar así, al lado de Lukács, al surgimiento de un marxismo no-ortodoxo en Europa occidental.
- ⁶ Ante todo en su ensayo “Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats [La cosificación y la conciencia del proletariado]” en LUKÁCS, Georg, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik [Historia y conciencia de clase. Estudios sobre dialéctica marxista]*, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin, 1923. Se cita de acuerdo a la edición aparecida en Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1975. (*Historia y conciencia de clase: Estudios de dialéctica marxista*, Ciudad de México, Grijalbo, 1969).
- ⁷ Cfr. especialmente el volumen III de MARX, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* en: MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *Werke (MEW)*, Dietz, Berlin, 1956 y ss. Para este punto, especialmente: MEW 25, pp. 269 y ss.
- ⁸ Cfr., BENJAMIN, Walter, “Über den Begriff der Geschichte”, escrito publicado en forma póstuma en 1942 (en BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bände I-VII, Suppl. I-III, Frankfurt, Suhrkamp, 1972-1999, Bd. 1/2, pp. 690-708).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various performance markings: 'rubato' above the first measure, 'a tempo' above the second measure, 'poco' with a double-headed arrow above the third measure, and dynamic markings 'pp', 'mf', and 'pp' throughout. There are also some slurs and accents. The bottom left corner has '(Ped)' with an arrow pointing to the right.

masivo de un movimiento orientado a la autodestrucción, los mecanismos psíquicos entre los cuales se producen el odio y la crueldad, mostrando así cómo pudo tener lugar una canalización de energías pulsionales inconscientes que llevó a los hombres a experimentar su opresión como una “liberación” y a afanarse por ella. Estos análisis encontraron un desarrollo y aplicación práctica en *Studien über Autorität und Familie* (Paris, 1936) así como en *The Authoritarian Personality* (Nueva York, 1950).

(II). En su ensayo seminal, el citado “Teoría tradicional y Teoría crítica” (1937),⁹ Max Horkheimer, recurriendo a una argumentación inspirada en la tradición hegeliano-marxista, subraya la necesidad de comprender la teoría no como una entidad autónoma e independiente del proceso social sino, por el contrario, a partir de los “fundamentos de la praxis social de aquella época (*auf die Grundlagen der gesellschaftlichen Praxis jener Epoche*)”,¹⁰ esto es, de interpretarla como una configuración específica “del modo en que la sociedad se enfrenta con la naturaleza”, como “momento del proceso social de producción (*Moment des gesellschaftlichen Produktionsprozesses*)”.¹¹ Horkheimer se coloca así en una tradición que sitúa de entrada a la “Teoría crítica” en el horizonte de una línea de reflexión que, inaugurada por Kant y continuada por Hegel y Marx, señalará que el mundo es siempre el “producto de una praxis social general (*Produkt der allgemeinen gesellschaftlichen Praxis*)”.¹² Lo que Horkheimer intenta subrayar con ello es, entonces, la “mediación de lo real a través de la praxis social (*Vermittlung des Tatsächlichen durch die gesellschaftliche Praxis*)”.¹³ Es así que en un *Nachtrag* a su ensayo de “Traditionelle und kritische Theorie”,¹⁴ Horkheimer caracterizará en forma expresa a la teoría que él ofrece como una “teoría crítica de la sociedad (*kritische Theorie der*

⁹ *Traditionelle und Kritische Theorie* (1937a) en HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von A. Schmidt und G. Schmid Noerr, S. Fischer, Frankfurt, 1988 y ss, Bd. 4, pp. 162-216. Se cita en lo sucesivo indicando el nombre del autor, el año en que fue publicado y el(los) número(s) de página(s) pertinente(s).

¹⁰ Cfr. HORKHEIMER, 1937, *loc. cit.*, p. 169. En este punto Horkheimer remite al ensayo de GROSSMAN, Henryk, *Die gesellschaftlichen Grundlagen der mechanistischen Philosophie und die Manufaktur* publicado en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, IV, Frankfurt, 1935, pp. 161 y ss.

¹¹ Cfr. HORKHEIMER, 1937, *loc. cit.*, p. 171.

¹² Cfr. *idem*, p. 173.

¹³ Cfr. *idem*, p. 175.

¹⁴ En 1937, Horkheimer escribirá un *Nachtrag* (1937b) a su artículo que sería publicado en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI, Heft 3, junto con una contribución a la discusión de Marcuse con el título “Philosophie und Kritische Theorie” en *Kultur und Gesellschaft* I, Frankfurt, Suhrkamp, 1965, pp. 102 y ss.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composition. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is marked with various dynamics and tempo changes. Key markings include 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) in the first measure, 'p' (piano) in the second, 'cresc.' (crescendo) in the third, 'mf' (mezzo-forte) in the fourth, 'f' (forte) in the fifth, 'molto rit.' (molto ritardando) in the sixth, and 'rit.' (ritardando) in the seventh. Tempo markings include 'allargando' (ritardando) in the first measure, 'a tempo' in the second, 'molto rit.' in the sixth, and 'a tempo' in the seventh. The score also features slurs, accents, and fingerings (e.g., '3' for a triplet). The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left.

Gesellschaft)”¹⁵ que tiene por objeto a los hombres considerados como los productores de sus formas históricas de vida en su totalidad”.¹⁶

Horkheimer asume así la herencia de la “concepción materialista (*materialistische Auffassung*)” que remite claramente a Marx y con la que parece identificar las pretensiones de la Teoría crítica. En efecto, esta “concepción materialista” concibe la actividad humana en el interior de “la actividad fundamental en torno al trabajo social, cuya forma estructurada según clases sociales imprime su sello a todas las formas de acción y reacción humanas, también a las de la teoría”.¹⁷ De esta manera, la reflexión en torno a los procesos sociales en el interior de los cuales ella misma y su propio objeto se constituyen, no se desarrolla en un ámbito puramente espiritual sino que está inserta en el plexo de “la lucha por determinadas formas de vida en la realidad”.¹⁸ Lo que importa destacar en este sentido es que la “Teoría crítica” se articula y reflexiona sobre su “relación esencial con su tiempo (*die wesentliche Beziehung der Theorie auf die Zeit*)”,¹⁹ sobre la “relación del pensar y el tiempo”,²⁰ una propuesta que, como lo recuerda el propio Horkheimer, remite al Hegel de la *Phänomenologie des Geistes* y de la *Logik* al igual que a *Das Kapital* de Marx.²¹ En particular esta “Teoría crítica” muestra en forma clara el modo en que la sociedad se ha equiparado a “procesos naturales extrahumanos, a meros mecanismos”²² que no han sido producidos por la actividad humana. Solamente en la medida en que los “estados de cosas (*Sachverhalte*)” sean comprendidos como resultado de la acción humana, dirá Horkheimer, es que podrán perder su “carácter de mera facticidad (*den Charakter bloßer Tatsächlichkeit*)”.²³ La noción de “crítica” expresada en la denominación “teoría crítica” remite por ello, como el propio Horkheimer lo reconoce, no tanto a la “crítica idealista de la razón práctica” sino más bien a la “crítica dialéctica de la

¹⁵ Ídem, p. 217.

¹⁶ Íbidem.

¹⁷ Ídem, p. 218.

¹⁸ Íbidem.

¹⁹ Ídem, p. 208.

²⁰ Ídem, p. 213.

²¹ Ídem, p. 208.

²² HORKHEIMER, 1937, *loc. cit.*, p. 181.

²³ Ídem, p. 183.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

economía política”, es decir, no a Kant sino a Marx.²⁴ Su “contenido (*Inhalt*)” se estructura más bien en una relación de negatividad y desenmascaramiento de conceptos y procesos sociales específicos: así, por ejemplo, dirá Horkheimer, en el caso de la crítica de la economía política, el contenido (*Inhalt*) de esta crítica es la “transformación (*Umschlag*)” de los conceptos que aparecen en el discurso económico en su contrario: el concepto del cambio justo se transforma por la crítica en la profundización de la injusticia social; el concepto de libre mercado, en el del dominio del monopolio; el del mantenimiento de la vida de la sociedad, en la creciente miseria de los pueblos.²⁵ De esta manera, la crítica, en los ejemplos mencionados, desenmascara las ilusiones armónicas del liberalismo, descubre sus contradicciones internas y el carácter abstracto de su concepto de libertad.²⁶ Importa señalar a este respecto el hecho de que, así comprendida, la “Teoría crítica”

...no realiza ninguna crítica desde la mera idea. Ya en su figura idealista ha rechazado la representación de algo bueno en sí que meramente se opondría a la realidad. Ella [la Teoría crítica] no juzga de acuerdo a algo que estuviera sobre el tiempo, sino a algo que está en el tiempo (*Schon in ihrer dialektischen Gestalt hat sie die Vorstellung von einem an sich Guten, das der Wirklichkeit bloß entgegeng gehalten wird, verworfen. Sie urteilt nicht nach dem, was über der Zeit, sondern nach dem, was an der Zeit ist*).²⁷

La “crítica” por la que se afana Horkheimer está animada por la exigencia normativa de un “estado racional (*vernünftiger Zustand*)” y se funda en la “penuria del presente (*gründet zwar in der Not der Gegenwart*)”.²⁸ Es en este sentido que Horkheimer insiste en que la Teoría crítica no posee “ninguna instancia específica para sí que no sea el interés –que se entrelaza con ella misma– por la superación de la injusticia social (*Aufhebung des gesellschaftlichen Unrechts*)”,²⁹

²⁴ Cfr. nota de pie de página en Horkheimer, 1937a, p. 180.

²⁵ HORKHEIMER, 1937b, pp. 219-220.

²⁶ Ídem, p. 220.

²⁷ Ídem, p. 223.

²⁸ Cfr. HORKHEIMER, 1937a, p. 190. En ocasiones Horkheimer llega tan lejos que afirma que esta meta de una “sociedad racional (*vernünftige Gesellschaft*) aunque hoy parece suprimida, ‘...está colocada realmente en cada ser humano (*ist in jedem Menschen wirklich angelegt*)’” (HORKHEIMER, 1937b, p. 224).

²⁹ HORKHEIMER, 1937a, p. 216.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features three staves: a vocal line at the top, a right-hand piano line in the middle, and a left-hand piano line at the bottom. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The vocal line starts with 'sotto voce' and 'p', followed by 'più p' and 'pp'. The piano lines are marked with 'pp' and 'ppp'. There are also markings for 'lunga' (long) and 'il basso legato' (the bass line legato). The tempo/mood changes from 'allargando' to 'Grave, oscuro' and then 'rall. e perdendosi'. The score includes a rehearsal mark '(89)' and a page number '88' at the bottom.

en una formulación que, como el mismo Horkheimer lo reconoce, es siempre una “formulación negativa (*negative Formulierung*)”.³⁰ Es así que el sentido (*Sinn*) de las categorías de la Teoría crítica y de ella misma en tanto discurso, no reside en la reproducción de la sociedad presente, sino en su transformación hacia “lo correcto (*zum Richtigen*)”.³¹ La Teoría crítica es, pues, guiada por el interés de establecer una sociedad en la que los sujetos se puedan constituir por vez primera en forma conciente y determinen activamente sus propias formas de vida,³² de una sociedad en la que impere, pues, la justicia en las relaciones entre los hombres y estos sean capaces de desplegar su autonomía.³³

(III). La dramática experiencia del ascenso de la barbarie nacionalsocialista y de los regímenes totalitarios en Europa, el decurso de la revolución rusa bajo el estalinismo y la emigración forzada a los Estados Unidos de Norteamérica —donde se enfrentaron en forma directa a la experiencia de la cultura de masas— definirán el marco en el que se localizaron los temas y preguntas que determinaron la reflexión de los colaboradores del Institut für Sozialforschung hasta el inicio de los años 40 y se expresaron en los trabajos centrales de la *Zeitschrift*.³⁴ Esta perspectiva histórica, social y filosófica de corte pesimista se fue decantando en forma cada vez más clara en la reflexión de los colaboradores del llamado “círculo interno” del Institut für Sozialforschung.³⁵ El fascismo y el estalinismo parecían haber formado en aquel

³⁰ Ídem, p. 216.

³¹ Ídem, p. 192.

³² Cf. HORKHEIMER, 1937a, pp. 199 y ss. y 207 y ss. Advértase como se encuentra aquí ya delineado el entrelazamiento entre la teoría y el interés, entre el conocimiento y el interés, en una forma que será posteriormente desarrollada por Jürgen Habermas (Cf. HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968).

³³ HORKHEIMER, 1937a, p. 216.

³⁴ Para lo que a continuación sigue, véase: HABERMAS, 1981, II, pp. 555 y ss. (*Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. I u. II, Frankfurt, Suhrkamp, 1981 [*Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1987]).

³⁵ Con esta distinción nos referimos a la diferenciación realizada por Habermas y, sobre todo, por Axel Honneth. En efecto, especialmente Honneth ha dirigido su atención a los trabajos de aquellos autores pertenecientes a lo que ha dado en llamarse la “periferia”, el “círculo externo (*äußerer Kreis*)” del Institut für Sozialforschung. El llamado “círculo externo” estaría formado por Franz Neumann y Otto Kirchheimer lo mismo que por Erich Fromm y Walter Benjamin (cfr. a este respecto los trabajos que aparecen en Honneth, 1990, especialmente *Kritische Theorie. Vom Zentrum zur Peripherie einer Denktradition* [HONNETH, Axel, *Die zerrissene Welt des Sozialen. Soziaphilosophische Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990, pp. 56 y ss]). Honneth ha destacado en este punto la importancia de la localización de Neumann y Kirchheimer en una vertiente de interpretación del marxismo distinta a la de Horkheimer y Adorno,

The image shows a musical score for Piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ♩ = ca 88. The score is written for the right hand (RH) and left hand (LH). The RH part starts with a 7/4 time signature and includes dynamic markings such as *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. It features complex rhythmic patterns with accents and slurs. The LH part starts with a 4/4 time signature and includes dynamic markings like *pp* and *ppp*. A performance instruction "il basso sotto voce" is written above the LH part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The word "Piano" is written on the left side of the score.

momento una unidad totalitaria cerrada ante la que desaparecía toda esperanza de cambio social; ahora se declinaba el camino para un pesimismo influido por elementos provenientes de la *Kulturkritik*. Gradualmente la reflexión comenzó a reorientarse para dedicarse ahora a rastrear y exponer el proceso total de la escisión y confrontación del hombre con la naturaleza en el horizonte de un despliegue prácticamente ilimitado de una razón identificada sin más con el dominio. La exposición y crítica a este principio de identificación se convierte así en el núcleo sistemático-filosófico de reflexiones como las ofrecidas por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en la monumental *Dialektik der Aufklärung* (1944).³⁶ El objetivo de la reflexión desarrollada en esta obra es el de analizar por qué la humanidad se “había sumergido en una nueva clase de barbarie en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano [*in einen wahrhaft menschlichen Zustand*]”³⁷, según se plantea ya desde el *Vorrede* a esta obra. Se trata así de una reflexión de largo alcance sobre la “incesante autodestrucción de la Ilustración [*die rastlose Selbsterstörung der Aufklärung*]”³⁸ que ha cuestionado en forma radical el sentido de la ciencia, la sujeción del pensamiento y del lenguaje a la lógica de la mercancía, la conversión de la crítica al orden existente en afirmación de este, destruyendo así el espacio público, transformando el principio de autonomía que animara al proyecto ilustrado en una variante de la opresión, conduciendo a la manipulación de las masas en regímenes totalitarios, a la aniquilación del individuo y, en general, al “colapso de la civilización burguesa [*Zusammenbruch der bürgerliche Zivilization*]”³⁹ provocando una transformación y recaída de la *Aufklärung* en la mitología que ella se había planteado originalmente combatir y superar en forma definitiva.⁴⁰ No se trata, sin embargo, de una renuncia sin más al proyecto de la *Aufklärung* sino, afirman Adorno y Horkheimer, de volverse a la propia *Aufklärung* para que esta, recurriendo tan solo a sí misma y sin necesidad de invocar algo distinto de ella, se traiga

a saber: la del austromarxismo (cfr., HONNETH, 1990, p. 48 y STORM / WALTER, 1984 [STORM, Gerd / WALTER, Franz, *Weimarer Linkssozialismus und Austromarxismus*, Berlin, Europäischer Perspektiven, 1984). Por lo demás el propio Honneth constata que sus esfuerzos no pudieron ejercer por desgracia ninguna influencia sobre el programa de investigación del Institut. Al término de la Segunda guerra mundial fue disuelto el vínculo institucional de trabajo con los miembros del “círculo externo” que habían sobrevivido al nacionalsocialismo.

³⁶ ADORNO, Theodor Wiesengrund / HORKHEIMER, Max (1944), *Dialektik der Aufklärung*. Se cita de acuerdo a: HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Hrsg. von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid-Noerr, Frankfurt, Fischer, 1987. (*Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998).

³⁷ ADORNO, Theodor Wiesengrund / HORKHEIMER, Max, *Dialektik...*, op. cit., p. 16.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ ADORNO, Theodor Wiesengrund / HORKHEIMER, Max, *Dialektik...*, op. cit., p. 19.



a sí misma a la memoria (*die Aufklärung muß auf sich selbst besinnen*) y pueda de esa manera redimir la esperanza del pasado [*die Einlösung der vergangenen Hoffnung*].⁴¹ La crítica que se despliega en esta obra debe entonces preparar un “concepto positivo de la Ilustración [*einen positiven Begriff von ihr [der Aufklärung] vorbereiten*]”.⁴² De este modo, a lo largo de esta obra se desarrollan dos tesis íntimamente relacionadas entre sí que se presentan ya en el primer apartado del libro *Begriff der Aufklärung* (*Concepto de la Ilustración*), a saber: a) El mito contiene en sí ya el germen de la *Aufklärung*, y b) el propio proceso de la *Aufklärung* lleva a esta a recaer de nuevo en la mitología.⁴³

Esta “dialéctica de mito y *Aufklärung*”⁴⁴ se expone en los dos excursos que conforman el libro: por un lado, en una novedosa y a la vez sugerente interpretación de la *Odisea* de Homero presentada en el apartado titulado *Odyseus oder Mythos und Aufklärung* en donde Adorno y Horkheimer creen ver “uno de los testimonios representativos más tempranos de la civilización burguesa occidental”, en cuyo centro se encuentran los conceptos de sacrificio y renuncia en cuya diferencia, no obstante, se enlazan la naturaleza mítica y la dominación de la propia naturaleza que caracteriza a la *Aufklärung*.⁴⁵ En la figura de Odiseo se ofrece así una suerte de historia originaria de la subjetividad burguesa moderna (*ein Urbild eben des bürgerlichen Individuums* [una imagen originaria precisamente del individuo burgués]), señalan Adorno y Horkheimer.⁴⁶ De acuerdo a esto, la historia originaria del sujeto burgués ejemplificada en el análisis de la figura de Odiseo muestra cómo la autoafirmación del sujeto autónomo que caracteriza a la *Aufklärung* se alcanza solo a partir de la sujeción de la propia naturaleza interna y de la renuncia a las pulsiones. El Yo [*Selbst*] se adquiere así en el marco de un proceso de constitución que implica renuncia y aplazamiento; así, las diversas experiencias por las que atraviesa Odiseo se interpretan como otros tantos momentos en los que, haciendo frente a diversas tentaciones que amenazan con desintegrarlo, se constituyen y afianzan la unidad y la identidad —y, con ellas, la autonomía— del sujeto recurriendo a una racionalidad de la astucia y del sacrificio en la que se expresa el principio de equivalencia de la lógica mercantil propia de la sociedad burguesa moderna que termina por reducir a la razón a mera autoafirmación del sujeto, al predominio de tipos de acción instrumental a partir de una lógica medios-fines para la cual el cálculo y la

⁴¹ Cfr. ídem, p. 20.

⁴² Ídem, p. 21.

⁴³ Ídem, pp. 33-34.

⁴⁴ Ídem, p. 21.

⁴⁵ Ibídem.

⁴⁶ Ídem, p. 67.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, there is a 'stringendo' marking with a hairpin symbol. The treble staff starts with a 'p' (piano) dynamic and a 'loco' instruction. The bass staff starts with an 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The score includes several measures with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. There are also markings for 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). A 'loco' instruction appears again in the treble staff. The score ends with a 'Ped.' (pedal) marking and a hairpin symbol. The overall style is characteristic of the Romantic era.

eficacia devienen principios rectores, desplazando con ello a las relaciones miméticas con el mundo y consigo mismo.

En un segundo momento, en una lectura de Kant, Sade y Nietzsche bajo el título *Juliette oder Aufklärung und Moral*, se analiza el despliegue y consumación del pensamiento ilustrado, buscando mostrar cómo la subordinación de la naturaleza bajo el sujeto soberano —sea a través del pensamiento, de la acción o del trabajo— se consuma en la dominación de lo objetivo, de lo natural,⁴⁷ mostrando a la vez cuáles son las consecuencias de la *Aufklärung* en el ámbito de la moral y de la crítica de ésta. En efecto, en este excursu, Adorno y Horkheimer intentan mostrar el carácter aporético de la fundamentación de la moral una vez que la razón se ha identificado sin más con la dominación, desenlazándose de toda relación con fines sustantivos al reducirse a mera autoconservación y cálculo instrumental. Han sido Nietzsche y Sade, “los oscuros escritores del orden burgués [*die dunklen Schriftstellers des Bürgertums*]”,⁴⁸ a quienes, según Adorno y Horkheimer, debe darse razón en contra de los escritores de la *Aufklärung* en la medida en que los primeros, rompiendo tabúes y en forma altamente provocadora, cuestionando las ilusiones de armonía y reconciliación, no negaron “el vínculo indisoluble entre razón y crimen, entre sociedad burguesa y dominación (*das unlösliche Bündnis von Vernunft und Untat, von bürgerlicher Gesellschaft und Herrschaft*)”, sino que pusieron al descubierto “sin consideración” el entrelazamiento de la razón no tanto con la moral, sino más bien con la “inmoralidad [*Ummoral*]”.⁴⁹

Finalmente, en un apartado denominado “Industria cultural”, se busca mostrar la degradación de la *Aufklärung* a mera ideología, siguiendo el ejemplo paradigmático del cine y el radio, del cálculo del efecto y del despliegue de la técnica en la producción y difusión masivas.⁵⁰ Se trata aquí de mostrar cómo en los productos ofrecidos por la cultura de masas se eliminan los potenciales de liberación y la pretensión de verdad planteadas por el arte. La industria cultural ofrece así una visión del mundo y la experiencia bajo el parámetro de lo siempre igual, ajustando y formando a los individuos al integrarlos a estándares de conformidad, adaptación y afirmación del sistema de dominación imperante.

⁴⁷ Ídem, p. 22.

⁴⁸ Ídem, p. 141.

⁴⁹ Ídem, p. 141.

⁵⁰ Ídem.

The image shows a musical score for piano, likely from a Romantic or Impressionist work. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a *stringendo* marking and a fermata over a chord. The treble staff contains several measures with dynamic markings of *f*, *sf*, and *fff*. There are also markings for *loco* and *7* (likely indicating a seventh finger). The bass staff starts with a *mf* marking and features a long, sweeping line. At the bottom left, there is a *Ped* (pedal) marking with a fermata. The score ends with a double bar line and a fermata.

La promesas de esparcimiento y diversión que ofrece la industria de la cultura no son por ello más que un engaño a los individuos reducidos ahora al papel de meros consumidores pasivos: “En ella [la industria de la cultura] la risa se convierte en instrumento del engaño en la felicidad”.⁵¹

Con ello se delinear en la *Dialektik der Aufklärung* los contornos de lo que Habermas denominará posteriormente una “crítica totalizante que apela a lo otro de la razón”,⁵² una crítica que, por lo demás, ha sido desarrollada –en forma en ocasiones brillante– en el marco del llamado posestructuralismo. Para autores como Habermas se tratará ahora de pensar la posibilidad de la prosecución del proyecto de una teoría social crítica animada por la idea de la emancipación que la *Dialektik der Aufklärung* parecía haber puesto en entredicho. Ello suponía, entre otras cosas, en primer lugar, hacer justicia a los ideales de la modernidad y la Ilustración en el plano de la sociedad y defender su vigencia en contra de su corrupción total y de su reducción completa a un proyecto de dominación; en segundo lugar, delinear de ese modo un concepto ampliado de la razón y la racionalidad que no redujera estas a mera racionalidad instrumental y de dominio; en tercer lugar, abandonar las premisas provenientes de una filosofía de la historia en sentido negativo que recorrieran la reflexión presentada en la *Dialektik der Aufklärung*; en cuarto lugar, volver a vincular a la reflexión con análisis provenientes de la teoría y las ciencias sociales.

(IV). La reflexión desarrollada por Jürgen Habermas se propuso retomar el vínculo con el programa original formulado por Horkheimer al inicio de los años 30, buscando articular de nuevo la investigación interdisciplinaria y la reflexión crítica, pero reformulando de manera fundamental el marco categorial en el que se habían localizado los análisis realizados por Adorno y Horkheimer en la *Dialektik der Aufklärung*. Para ello Habermas introduce un análisis filosófico y sociológico muy diferenciado, desarrollado en el marco de una intensa discusión, recepción y crítica de la filosofía analítica del lenguaje, la sociología funcionalista y la teoría weberiana de la racionalización, insertando así a la Teoría crítica en los debates académicos, sociales y políticos de la actualidad y ofreciéndole una posibilidad de actualización para orientar a la reflexión y la acción en el presente.

⁵¹ Ídem, p. 166.

⁵² HABERMAS, 1985, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. [*El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz, 2008. p. 138].

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part features a complex melodic line with many triplets and dynamic markings such as *loco*, *fff*, *mf*, and *mp*. The left hand part provides a harmonic accompaniment with some triplets. Above the staff, there are performance instructions: "(stringendo)" at the beginning, "Violento, con brio (♩ = ca. 100)" in the middle, and "colando" towards the end. The score is numbered with "88" at the start of the first system and "5" at the start of the second system. The piece concludes with a 4/4 time signature and a final dynamic marking of *mf*.

La propuesta de Habermas se ofrece en forma sistemática en una imponente obra: *Theorie des kommunikativen Handelns* [Teoría de la acción comunicativa] (1981)⁵³ en la que se condensan los esfuerzos realizados por su autor a lo largo de los años 70 para colocar los fundamentos normativos de una Teoría crítica de la sociedad sobre una base aún más sólida que ahora es ofrecida a través de una reflexión sobre el lenguaje y la argumentación. El potencial de la razón se coloca ahora en la propia praxis comunicativa cotidiana de los sujetos en el medio del lenguaje ordinario. Podría decirse que son tres los núcleos de problemas a los que Habermas se dedica en esta imponente obra: I) El desarrollo de un concepto de racionalidad que ya no esté limitado ni sea dependiente de alguna forma de subjetivismo, de alguna referencia a conciencia trascendental alguna, tal como ha venido ocurriendo en el pensamiento moderno desde Descartes hasta, incluso, Martin Heidegger; II) Desarrollar un concepto de sociedad capaz de integrar en dos niveles tanto los paradigmas de “sistema” como el de “mundo de la vida” y, finalmente, III) Avanzar en una reflexión y crítica de la modernidad que analice las patologías que aquejan a esta y abra así la vía a una *rectificación* y no a un *abandono* del proyecto de la *Aufklärung*. Nos detendremos especialmente en el primer y segundo núcleos de problemas, pues son ellos los que tienen relevancia en el marco del presente ensayo.

En relación al primer núcleo de problemas, Habermas destaca el modo en que el paradigma cartesiano del sujeto solitario ha sido una suerte de marco que ha condicionado buena parte de la reflexión filosófica y social moderna. Él aparece asociado a una suerte de *solipsismo metodológico* que concibe a un sujeto solitario y mono-lógico cuya postulación ha llevado a plantear dualismos difíciles de resolver: sujeto vs. objeto, razón vs. sentidos, razón vs. deseo, mente vs. cuerpo, el yo vs. el otro.⁵⁴ No obstante, a lo largo del siglo XX, señala Habermas, han surgido una serie de empresas teóricas a uno y otro lado del Atlántico —desde el pragmatismo de Peirce hasta la hermenéutica de Gadamer, pasando por la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein —en las que se ha delineado un tránsito desde el *paradigma de la conciencia* hacia el *paradigma del lenguaje*. Este desplazamiento hacia el paradigma del lenguaje no atiende a este en tanto que sistema sintáctico o semántico, sino más bien en su dimensión pragmática, en la relación que mantiene con determinadas estructuras de interacción e intersubjetividad y con el modo en que, en el horizonte del lenguaje, se coordina la acción entre los sujetos y se establecen consensos intersubjetivos por la vía de la argumentación.

⁵³ Cfr. HABERMAS, 1981, *loc. cit.*

⁵⁴ Cfr. HABERMAS, 1981, I, pp. 518 y ss.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections by a vertical line. Above the first section, the tempo is marked 'colando' (ritardando), and above the second section, it is 'Meno mosso' (slower). The 'Meno mosso' section includes the instruction '(♩ = ca. 88)'. The score contains various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include 'nervoso' (nervous), 'lungo' (long), and 'loco' (wild). There are several slurs and accents throughout the piece. The first section ends at measure 88, and the second section ends at measure 159. The score concludes with a final measure marked '7' and a fermata.

Con respecto al segundo núcleo de problemas, esto es, al vinculado al desarrollo de un concepto de sociedad capaz de integrar en dos niveles tanto los paradigmas de “sistema” como el de “mundo de la vida”, debe señalarse que en la *Teoría de la acción comunicativa* se busca ofrecer un marco metodológico-analítico adecuado para una comprensión de la sociedad en una doble perspectiva: por un lado como *sistema* y, por el otro, como *mundo de la vida*.⁵⁵ A partir de esta distinción categorial y metodológica que Habermas había introducido ya anteriormente se ofrece ahora una teoría de la sociedad en un doble plano: por un lado, el del entendimiento comunicativo entre los sujetos en el marco del *lenguaje*, que permite la reproducción *simbólica* de la sociedad en el sentido anteriormente expuesto, y, por otro lado, el de esferas de acción liberadas de todo contenido normativo y susceptibles por ello de ser analizadas con ayuda de recursos provenientes de la *teoría de sistemas* que permitan esclarecer justamente las formas sistémicas de la reproducción *material* de la sociedad. Habermas intenta, sin embargo, articular ambas perspectivas conceptuales y entender a la sociedad como una entidad que en el curso de la evolución se diferencia lo mismo como *sistema* que como *mundo de la vida*. De este modo, lo que en principio parecía sólo una distinción metodológico-conceptual, gradualmente se convierte en una suerte de dualismo ontológico entre “sistema”, por un lado, y “mundo de la vida”, por el otro.

De este modo, el propio desarrollo de una sociedad puede analizarse sea desde la perspectiva de la racionalización del mundo de la vida o bien desde la del crecimiento de la complejidad sistémica. De especial importancia en las sociedades occidentales modernas es, desde este punto de vista, el modo en que, con el desarrollo del dinero y con el establecimiento de un poder organizado estatalmente, surgen en el curso de la evolución social los dos medios de conducción, los mecanismos que, al margen de y sin el recurso a la comunicación lingüística, pueden coordinar efectivamente las acciones racionales requeridas para llevar a cabo la reproducción *material* de la sociedad.

Es precisamente sobre la base de esta construcción dual que Habermas delinea el marco de su *diagnóstico* de la modernidad. La crisis del presente se explica no tanto por la existencia de formas de organización de la vida social configuradas totalmente de acuerdo con

⁵⁵ Cfr. HABERMAS, 1981, I, p. 8. Este problema se analiza en forma detallada en el marco de una discusión con la obra de Talcott Parsons y Niklas Luhmann, especialmente en el excursus que aparece en el apartado VI del segundo volumen (cfr. HABERMAS, 1981, II, pp. 173 y ss.).

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

3

mp

p

3

mf

mf

p

3

(Ped.)

la racionalidad con arreglo a fines, sino más bien por la penetración de estas formas en aquellos ámbitos de la sociedad que son dependientes constitutivamente de los procesos de entendimiento comunicativo entre los sujetos. Es en este sentido que Habermas habla de una “colonización del mundo de la vida” que ofrece ahora el núcleo del diagnóstico de las patologías de la modernidad,⁵⁶ con ello se anuncia el tercer núcleo de problemas anteriormente mencionado —esto es, el relacionado con el diagnóstico y la crítica de época— que no abordaremos in extenso en el marco del presente trabajo por razones tanto temáticas como, sobre todo, de espacio. Basta señalar que con la tesis de la “colonización del mundo de la vida” Habermas formula un “diagnóstico de época (*Zeitdiagnose*)” que pretende ofrecer una alternativa al esbozado en la *Dialektik der Aufklärung*: los complejos de organización autonomizados sistémicamente —en los que Adorno y Horkheimer habían centrado su atención y localizaban en prácticamente todos los ámbitos del mundo social, viendo en ellos algo así como la fase culminante de una lógica de dominación que había acompañado a las sociedades occidentales prácticamente desde el inicio de su historia—, se consideran ahora como productos sociales de un proceso de racionalización del mundo de la vida social. Las crisis y patologías de las sociedades contemporáneas se localizan por ello no tanto en la existencia misma de formas de organización de la vida social de acuerdo a la acción y racionalidad instrumentales sino, mejor, en la penetración de ellas en ámbitos de la sociedad que dependen de procesos comunicativos para su mantenimiento y reproducción; es aquí donde Habermas introduce su conocida tesis de la “colonización del mundo de la vida” por los imperativos sistémicos.⁵⁷

La racionalización del mundo de la vida posibilita un crecimiento de la complejidad del sistema que se hipertrofia de modo tal que los imperativos del sistema liberados hacen estallar la capacidad del mundo de la vida instrumentalizado por ellos.⁵⁸

Con la reformulación del marco categorial del programa original de la Teoría crítica ofrecida por Habermas se muestra cómo, tras la desaparición de los medios míticos, religiosos y tradicionales de unificación de la voluntad, los plexos de acción social y política pueden

⁵⁶ Cfr. HABERMAS, 1981, II, pp. 232 y ss.

⁵⁷ Cfr. HABERMAS, ídem, pp. 229-293.

⁵⁸ Cfr. HABERMAS, ídem, pp. 232 y s.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a lower bass clef staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The score includes various musical notations: triplets of eighth notes and quarter notes, dynamics markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and a *poco rall.* (poco ritardando) marking. The piece concludes with a fermata over a final chord. The lower bass staff has a '(Ped.)' marking at the beginning.

ser coordinados solamente mediante actos de entendimiento intersubjetivo en el medio del lenguaje. Así, solamente aquellas instituciones políticas que garanticen este proceso de entendimiento comunicativo y sean expresión de un consenso alcanzado dentro de él, podrán exigir el reconocimiento de sus ciudadanos y poseer una legitimación ante ellos. Con ello se establece una diferencia clara con relación a aquella filosofía de la historia de corte negativo en la que se localizaban las últimas reflexiones de Adorno y Horkheimer para, de este modo, abrir una perspectiva histórica, social y política para la crítica en el presente.

(V). La última estación en el desarrollo de la Teoría crítica es la que se ha vinculado al nombre de Axel Honneth.⁵⁹ En su disertación doctoral, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie* [Crítica del poder. Estadios de la reflexión de una teoría social crítica] (1985), Honneth se propone aclarar “problemas-clave de la teoría social crítica”,⁶⁰ relacionados con la noción de poder y dominación social, partiendo de la oposición entre dos líneas de la crítica social contemporánea que se pueden entender como intentos de reinterpretar el “proceso de una dialéctica de la Ilustración” analizado por Adorno y Horkheimer, a saber: por un lado, Foucault y, por el otro, el propio Habermas. Partiendo de su crítica a la versión de Adorno de la Teoría crítica como efecto de una “represión de lo social (*Verdrängung des Sozialen*)” que habría conducido a una aporía, Honneth va a presentar tanto a Foucault como a Habermas como ejemplos del “redescubrimiento de lo social” que, sin embargo, aparece desde puntos de vista opuestos: una teoría del poder y de la lucha para Foucault; una teoría del entendimiento lingüístico para Habermas. Ambas parten de la determinación de la acción social y abandonan cualquier referencia a una noción de trabajo proveniente de la filosofía de la historia –algo que Honneth de momento no cuestiona, ese parece ser para el autor su único denominador común–.⁶¹ La interpretación de Honneth presenta a las reflexiones de Foucault y Habermas como dos versiones de una disolución de las aporías de la primera Teoría crítica: la primera, en el marco de una versión de la teoría de sistemas, la segunda, en el marco de teoría de la comunicación.

⁵⁹ Para lo que a continuación sigue, se remite a la introducción de Miriam Mesquita Sampaio de Madureira que aparece en HONNETH, Axel, *Crítica del agravio moral. Patologías de la sociedad contemporánea*, Buenos Aires, UAM / FCE, 2009, pp. 9-47.

⁶⁰ Cfr. HONNETH, 1986 (HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie* [Crítica del poder. Estadios de la reflexión de una teoría social crítica], Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 7. [Crítica del poder. Fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad, Madrid, Antonio Machado, 2009]).

⁶¹ Cfr. HONNETH, 1986, p. 120.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. — — — — —

loco pp molto rubato legato e cantabile pp mp pp lunga

pp p mp pp lunga

lunga lunga

3 3 3 3 3

8 8 8 8 8

7 7 7 7 7

1 Ped. →

En el caso de Foucault, Honneth muestra cómo una primera fase de la reflexión del autor francés se ocupa del análisis de diversas formas de saber y discursos que se han articulado y despliegan en forma independiente del sujeto;⁶² posteriormente, al intentar escapar de las aporías de esa propuesta, buscará pensar el ámbito de lo social en el marco de una microfísica del poder que presenta a la sociedad como un “nexo de acciones estratégicas”,⁶³ susceptible de ser analizado en un modelo teórico próximo a la teoría de sistemas.⁶⁴ Es más bien en Habermas donde Honneth encuentra —en *Kritik der Macht*— instrumental conceptual adecuado para el análisis de “las formas de integración de sociedades capitalistas tardías”.⁶⁵ En efecto, en la *Teoría de la acción comunicativa* de Habermas, Honneth localiza ahora el lugar central que se atribuye al “entendimiento lingüístico” como paradigma del orden social. Esta tesis central admite, sin embargo, dos vertientes de desarrollo: en la primera de ellas, Habermas asume dos conceptos de acción racional: por un lado, la acción racional con arreglo a fines (o instrumental) y, por el otro, la acción comunicativa como “indicadores de distintas formas de ámbitos sociales de acción”.⁶⁶ Ello conduce a Habermas, sin embargo, a una serie de problemas no resueltos. Así, en el último capítulo de *Kritik der Macht*, Honneth expone los resultados a los que lleva la transformación de la *dialéctica de la ilustración* que Habermas realiza en el paradigma de la teoría de la comunicación. Según él, tres opciones teóricas condujeron a Habermas a la versión que ofrece en la *Teoría de la acción comunicativa*: una teoría de la comunicación basada en la pragmática universal, la teoría de la evolución socio-cultural y la adopción de presuposiciones de la teoría de los sistemas.⁶⁷ El resultado de ello es, de acuerdo a Honneth, que el concepto de poder no puede ser integrado por Habermas en el marco de una teoría de acción, sino solo a partir de una teoría de sistemas.⁶⁸ Ello provoca en la teoría habermasiana, según Honneth, dos ficciones complementarias: la presuposición, por un lado, de espacios estructurados sistémicamente y libres de normas y, por otro lado, de esferas de comunicación libres de poder. Con eso, según Honneth, Habermas no parece desplegar el potencial teórico que su modelo de una teoría de la comunicación tenía ini-

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ídem*, p. 223.

⁶⁶ *Ídem*, p. 304.

⁶⁷ *Ídem*, p. 314.

⁶⁸ *Ídem*, p. 317.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

(Ped.)

cialmente, a saber: “el de una comprensión del orden social como una relación comunicativa mediada institucionalmente de grupos integrados culturalmente que, mientras el poder social esté distribuido asimétricamente, se realiza a través de la lucha social”.⁶⁹ Estas críticas a la solución ofrecida por Habermas a los problemas que se planteaban a partir de la *Dialéctica de la Ilustración* y sus aporías son las que van a conducir Honneth a su propia comprensión de la Teoría crítica y a un proyecto crítico con un perfil propio que presentará en forma sistemática por vez primera en su trabajo de habilitación *Kampf um Anerkennung* [*Lucha por el reconocimiento*] (1992).⁷⁰

En efecto, en *Kampf um Anerkennung* Honneth analiza el potencial de crítica presente en los sentimientos de desprecio o de denegación de reconocimiento y en el parámetro normativo que en ellos se expresa. La teoría del reconocimiento no se considera tan solo como oferente de una base motivacional a una propuesta como la habermasiana,⁷¹ al remitir a aquellos procesos de interacción que en Habermas permanecían más allá del lenguaje. Se trata ahora de avanzar por la vía de “un concepto de lucha moralmente motivada para el que los escritos de Jena de Hegel con su idea de una lucha comprensiva por el reconocimiento ofrecen el más grande potencial de estímulo”;⁷² se trata, pues, de analizar la gramática normativa de la *lucha por el reconocimiento* buscando localizar en ella la base para una “teoría de la sociedad con contenido normativo”.⁷³ Así, en la primera parte de esta obra, Honneth ofrece una sugerente reconstrucción de la teoría hegeliana del reconocimiento y de la lucha por este; en la segunda, busca en la reflexión de G. H. Mead la posibilidad de reactualizar la concepción de reconocimiento de Hegel ofreciendo a esta una base empírica y, finalmente, en la última parte, desarrolla una concepción del carácter moral de los conflictos sociales a partir de la lucha por el reconocimiento que confiere a estos un papel central en el desarrollo moral de las sociedades, presentando como parámetro normativo de su teoría de la sociedad y del

⁶⁹ Ídem, p. 334.

⁷⁰ HONNETH, Axel, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt, Suhrkamp, 1992. (*La lucha por el reconocimiento*, Barcelona, Crítica, 1997).

⁷¹ Ver a este respecto por ejemplo HONNETH, Axel, “Antworten auf die Beiträgen der Kolloquiumsteilnehmer” [Respuestas a las contribuciones de los participantes en el coloquio]. En HALBIG, Christoph / QUANTE, Michael, *Axel Honneth: Sozialphilosophie zwischen Kritik und Anerkennung*. [Axel Honneth: Filosofía Social entre crítica y reconocimiento], Münster, Lit, 2004, pp. 99-121. Ver p. 101 y ss.

⁷² Cfr. HONNETH, 1992, p. 7.

⁷³ Ídem.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music features a complex melodic line in the right hand with many triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like *loco* and *rall.* (rallentando). The score is marked with a pedal sign (Ped.) at the bottom left.

por el reconocimiento”.⁷⁷ La lucha por el reconocimiento asume así una triple función: 1) En el nivel ontogénico impulsa, como ya en Hegel era claro, el paso de cada individuo en su socialización a nuevas esferas de reconocimiento, permitiendo la constitución de las tres formas distintas de autorrelación positiva vinculada a los distintos aspectos de su autonomía y, así, de su identidad; 2) En el plano social e histórico permite la diferenciación, perceptible sobre todo en el paso de las sociedades tradicionales al mundo moderno, de distintas formas de reconocimiento entre ellas (como la distinción expuesta entre la esfera del derecho y la de la valoración social); y 3) En el interior de cada esfera de interacción (o reconocimiento) existente, impulsa la liberación del potencial de desarrollo moral implícito. A Honneth le interesa así mostrar de qué manera la lucha por el reconocimiento aclara la “lógica moral de los conflictos sociales” y es de este modo que señalará que las formas de *desprecio*, ancladas en los *sentimientos de desprecio* y las *sensaciones de injusticia* de los despreciados, son las que impulsan a la resistencia y al conflicto, por lo menos en gran parte de los conflictos sociales.⁷⁸ El progreso o desarrollo moral a partir de la lucha social ocurre en la medida en la que “experiencias individuales de desprecio se interpretan como vivencias-clave típicas de todo un grupo, de forma que pueden entrar como motivos rectores de la acción en la exigencia colectiva de relaciones ampliadas de reconocimiento”.⁷⁹

No es posible abordar en el marco de este ensayo el ambicioso proyecto presentado por Honneth en su más reciente libro: *Das Recht der Freiheit - Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit* (2011). En él se prolonga y desarrolla sistemáticamente una propuesta que, a diferencia de la de Habermas, no pretende localizar el parámetro de la crítica de la sociedad en el marco de una transformación lingüística del paradigma kantiano; más bien se trata de encontrar el impulso para ello en la crítica que Hegel hiciera a Kant en dirección de una historización de la razón y de su crítica. Las normas e ideas rectoras de la justicia en una sociedad no pueden, de acuerdo a ello, ser fundamentadas a partir de modelos contractualistas en el sentido de John Rawls, ni tampoco desde propuestas contra-fácticas ni en el marco de supuestos cuasitrascendentales como en el caso de Jürgen Habermas. Se trata más bien de recurrir a y reconstruir históricamente los valores y normas anclados ya en el entramado

⁷⁷ Cfr. ídem, p. 227.

⁷⁸ Honneth afirma en *Kampf um Anerkennung* que “no todas las formas de resistencia se basan en la violación de pretensiones morales”; habría también aquellas luchas que se basan en intereses materiales y en la “competencia por bienes escasos”. Cfr. ídem, p. 266.

⁷⁹ Cfr. ídem, p. 260.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped.

de interacciones e instituciones en una sociedad determinada, partiendo de la idea rectora de que dicho entramado no puede ser comprendido ni justificado sin una comprensión adecuada de su propio desarrollo histórico. Lo que ha de resultar de una propuesta semejante es una teoría tanto de la justicia como de la libertad que comprenda a una y a otra en forma histórica y a la vez dotada de contenido material. Las formas fundamentales de la libertad se analizan así sobre el trasfondo de la reflexión de Hegel sobre el Derecho, la Moralidad y la Eticidad, esto es, como el mismo derecho de todos los seres humanos a un conjunto determinado de derechos fundamentales, como pretensión a un juicio autónomo sobre normas morales y, finalmente, como “libertad social (*soziale Freiheit*)” bajo la forma de reconocimiento.⁸⁰

(VI). Como lo hemos señalado, la Teoría crítica ha estado guiada en todo momento —como ya lo anotara Horkheimer y buscara exponerlo sistemáticamente años más tarde Habermas en *Erkenntnis und Interesse*— por “el interés en la organización racional de la actividad humana (...*Interesse an der vernünftigen Organisation der menschlichen Aktivität, das aufzuhellen und zu legitimieren ihr selbst auch aufgegeben ist*)”,⁸¹ por “...la emancipación del hombre de relaciones que lo esclavizan (*die Emanzipation des Menschen aus versklavenden Verhältnissen*)”,⁸² por el proyecto de un orden social, económico y político caracterizado por la justicia en las relaciones entre los hombres y en el cual éstos sean capaces de desplegar su autonomía.⁸³

Lo anterior supone descifrar y exponer el horizonte normativo presente ya en interacciones, procesos e instituciones sociales y el modo en que dicho horizonte se realiza y a la vez se niega en las sociedades contemporáneas. Podría decirse así que la Teoría crítica se propone ofrecer un análisis de la realidad social tal que muestre el modo en que en ésta se encuentra anclada la posibilidad de una crítica inmanente a ella misma. Es aquí donde reside, como señalara acertadamente Honneth, “el problema clave de una actualización de la Teoría crítica de la sociedad”,⁸⁴ que no se abandona ni siquiera en los momentos más sombríos del desarrollo de ella —recuérdese en este sentido que incluso en la *Dialektik der Aufklärung* sus autores desean preparar un “concepto positivo de la Ilustración [*einen positi-*

⁸⁰ Cfr. HONNETH, 2011.

⁸¹ HORKHEIMER, 1937b, p. 218.

⁸² Ídem, p. 219.

⁸³ Ibídem.

⁸⁴ HONNETH, 2000b, p. 92.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\frac{1}{4}$)

violento nervoso fr. loco loco

legato ff ff mf < ff mf < ff

(Ped.) →

ven Begriff von ihr [der Aufklärung] vorbereiten”⁸⁵ en el que pueda redimirse la esperanza del pasado [die Einlösung der vergangenen Hoffnung]⁸⁶ mediante una crítica que proceda por la vía de una “negación determinada” de las relaciones entre razón y dominación. Esta pretensión de una crítica normativa y a la vez inmanente atraviesa la reflexión inicial de Horkheimer lo mismo que la de Habermas y la de Honneth.

La crítica conlleva así una manera de proceder que comporta no solamente una dimensión interpretativa, hermenéutica, sino que integra a la vez una reflexión sobre por qué exactamente las normas e ideales que orientan en forma inmanente a los procesos y movimientos sociales, a una forma de vida, a una sociedad deben ser –o no– defendidos, y ello lleva necesariamente a incluir en el proceder de la crítica una interrogación en torno a la validez de las normas e ideales rectores de esa forma de vida determinada. La labor de la crítica, sin embargo, no concluye aquí sino que busca –en la forma de un dispositivo de crítica de la ideología (*Ideologiekritik*) como ya lo subrayara Horkheimer en sus escritos de los años 30– determinar el modo en que los valores e ideales normativos que orientan a una sociedad –por ejemplo las ideas de libertad o la igualdad– van más allá de sus respectivas articulaciones institucionales específicas y ofrecen así la posibilidad de corregir a la luz de ellos carencias y limitaciones, de superar exclusiones fácticas injustificadas, atendiendo así, a la distancia, a las disonancias cognitivas existentes entre la pretensión normativa y la realidad fáctica. Axel Honneth en particular ha intentado precisar y desarrollar aún más la función de la crítica al subrayar que ella está orientada a mostrar y analizar las patologías sociales en el mundo contemporáneo. Una patología social no se reduce para él en modo alguno a una mera “violación de principios de justicia”,⁸⁷ sino que expresa, afirma Honneth, “perturbaciones” que se oponen a un concepto de normalidad.⁸⁸ Así, mientras las injusticias afectan solamente

⁸⁵ ADORNO, Theodor Wiesengrund / HORKHEIMER, Max, *Dialektik...*, op. cit., p. 21.

⁸⁶ Cf. ídem, p. 20.

⁸⁷ Cf. HONNETH, Axel, *Das Andere der Gerechtigkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000, p. 57.

⁸⁸ Ver a este respecto el ensayo “Patologías de lo social. Tradición y actualidad de la filosofía social”, en HONNETH, Axel, *Crítica del agravio moral. Patologías de la sociedad contemporánea*, edición de Gustavo Leyva, introducción de Miriam Mesquita Sampaio de Madureira, Buenos Aires. UAM / FCE, 2009, pp. 9-47 y 51-124. Ver también: HONNETH, Axel, *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der kritischen Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2007. (*Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*, Madrid, Katz, 2009).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score includes various performance markings and dynamics. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". There are several "loco" markings. The dynamics range from "ff" (fortissimo) to "mp" (mezzo piano) and "mf subito" (mezzo-forte subito). There are also markings for "molto espressivo". The score includes fingerings (e.g., 6, 7, 5, 7) and pedaling instructions at the bottom: "(Ped.)".

a determinados miembros de una sociedad, una patología afecta a la sociedad como un todo y a todos sus miembros.⁸⁹ De esta definición de patología y de la noción correspondiente de normalidad, se sigue que la crítica y el diagnóstico de patologías requiere de “un parámetro normativo que sea más comprensivo que aquél ofrecido por una teoría formal de la justicia porque el punto de referencia de un diagnóstico semejante sólo puede ser la presuposición de una buena vida bajo condiciones de integración social”.⁹⁰ Podría decirse que es a la delimitación de este parámetro normativo al que se orientan las reflexiones provenientes de la Teoría crítica. Este parámetro ofrecerá así una suerte de “detector” (Honneth) que permita determinar los desplazamientos en el significado de los ideales rectores de la sociedad, mostrando la posible transformación de un ideal normativo en una práctica social de control y en una relación de poder siempre renovadas.⁹¹ Y es justamente el movimiento de este detector el que ofrecerá, a su vez, la posibilidad de concretar, descifrar y reinventar estos ideales en formas nuevas en cada distinta constelación histórica y evitar de este modo su reducción sin más a relaciones y dispositivos de poder determinados. Es aquí donde la Teoría crítica se ha encontrado –en un diálogo que la ha acompañado en los últimos lustros y que la ha obligado a volverse reflexivamente sobre sí misma en forma por demás enriquecedora– con propuestas provenientes sea de la genealogía de Nietzsche en la forma en que ella ha sido desarrollada por Michel Foucault, sea del deconstruccionismo de Derrida, sea de las sugerentes reflexiones de Pierre Bourdieu o sea de propuestas provenientes tanto del feminismo como del llamado “postmarxismo”, en la forma en que todas ellas han sido elaboradas y proseguidas dentro de y más allá Europa.

⁸⁹ Cfr. Honneth, 2005 (HONNETH, Axel, *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005, pp. 106-107).

⁹⁰ Cfr. HONNETH, *loc. cit.*, 2000, p. 7.

⁹¹ Véase por ejemplo en Foucault, 1975 (FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. (*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1976).

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *più p*. There are also performance instructions: *calando* (decelerando), *come un eco* (like an echo), and *in lontananza* (in the distance). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The first measure is marked *p* and *calando*. The second measure is marked *pp* and *come un eco*. The third measure is marked *ppp*. The fourth measure is marked *mp > pp* and *in lontananza*. The score also includes a *loco* marking and a *3* (triplet) marking. The piece ends with a *5* and a *8* marking.

LA DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN

Miriam M. S. Madureira

La *Dialéctica de la Ilustración* es una de las obras centrales de la Teoría crítica de la llamada Escuela de Frankfurt y, posiblemente, la más conocida de los autores de su primera generación.¹ En ella, como lo anuncian ya desde su prólogo, Adorno y Horkheimer se proponen contestar a la pregunta de “por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie” (*DI* 1);² su respuesta sobrepasa una interpretación de la Ilustración propiamente dicha –como el movimiento histórico de los siglos XVII–XVIII al que parece aludir el título de la obra– para extenderse a la civilización occidental como un todo, o incluso, a cualquier civilización. Los autores presentan en la obra una crítica de la razón en su relación con la naturaleza externa e interna del sujeto, que parte de los orígenes de la razón occidental en su relación con el mito; crítica que se ejerce, sin embargo, desde la misma razón: en la *Dialéctica de la Ilustración*, la crítica immanente de la sociedad capitalista, basada en la investigación interdisciplinaria conjunta de la filosofía con las ciencias sociales, que había caracterizado los escritos de Horkheimer hasta ese momento, cede su lugar a una crítica radical de la modernidad, operada por una reflexión desde la filosofía sobre sí misma. El resultado de esa crítica se expone en la forma de ensayos y –como indica su

127

¹ Para la historia de la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración* (y de la Teoría crítica en general) cfr. WIGGERSHAUS, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München, DTV, 2008, sobre todo pp. 338–383. Como introducción a la obra, ver también JAEGGI, Rahel, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en HONNETH, Axel, ed., *Schlüsseltexzte der Kritischen Theorie*, Wiesbaden, VS, 2006, pp. 249–253; y HETZEL, Andreas, *Dialektik der Aufklärung*, en KLEIN, Richard / KREUZER, Johann / MÜLLER-DOOHM, Stefan, *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011, pp. 389–397.

² Cfr. HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2006, p. 1. Se ha utilizado también la edición alemana HORKHEIMER, M. / ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en HORKHEIMER, M., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Fischer, 1987, vol. 5, pp. 11–290. Para evitar el exceso de notas a pie, se citará la *Dialéctica de la Ilustración* en el cuerpo del texto desde la edición española, indicando *DI* y el número de la página.

(calando) ----- 4 Lento, estatico (♩ = ca 80)

ancora più p

pp mf pp mf p

(Ped.)

subtítulo— fragmentos filosóficos no siempre de fácil interpretación, en los que se entrecruzan diversas tradiciones teóricas que en su mayoría ya habían estado en el origen de la Teoría crítica: la interpretación de la razón y la historia proveniente de G. W. F. Hegel y Karl Marx, las repercusiones de la teoría de la racionalización del mundo moderno de Max Weber, la combinación de ésta con la crítica marxista basada en la noción de cosificación de György Lukács, el psicoanálisis de Sigmund Freud y la crítica de la modernidad de Friedrich Nietzsche.

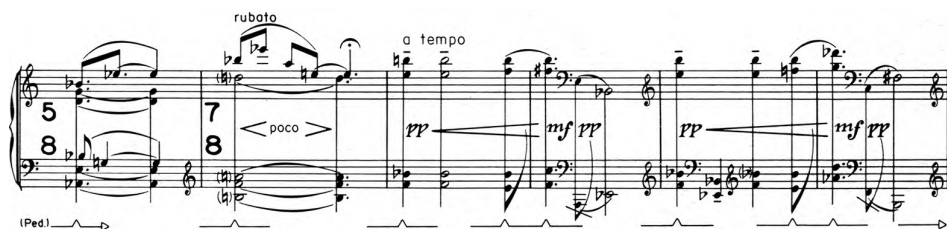
Se puede ver la radicalización de la crítica operada en la *Dialéctica de la Ilustración* como resultado del desencanto y del horror de los autores frente a su momento histórico, caracterizado por el nacionalsocialismo en Alemania, el estalinismo en la URSS y la expansión de la cultura de masas. Escrita entre 1941 y 1944 en el exilio estadounidense, en su mayor parte a cuatro manos por los dos principales exponentes de esa generación —Theodor W. Adorno y Max Horkheimer—, y dedicada a Friedrich Pollock en su cumpleaños, la *Dialéctica de la Ilustración* se publica por primera vez en 1947, bajo el título *Fragmentos filosóficos*, en edición de 500 ejemplares por la editorial Querido, en Amsterdam, y sólo se vuelve a reeditar más de veinte años después, en 1969.

La obra se abre con un ensayo, titulado “Concepto de Ilustración”, en que se presenta la tesis central de la obra, en el cual me detendré más en la presente exposición. A éste siguen dos excursos, los que profundizarán los dos aspectos en los que esa tesis se desdobra, y tres capítulos subsecuentes, los que se podrían considerar como anexos, ya que están relacionados más indirectamente con las partes anteriores —éstos, sobre la industria cultural, el antisemitismo y otros temas.

Si el Horkheimer de “Teoría tradicional y Teoría crítica” afirmaba todavía sin grandes problemas que la “dominación de la naturaleza” continuaría como algo “necesario en una sociedad futura”,³ la relación entre razón y naturaleza será el gran tema de la *Dialéctica de la Ilustración*. Ya en “Concepto de Ilustración” se percibe que la respuesta a la pregunta hecha por Adorno y Horkheimer en el prólogo tiene como foco justamente esa cuestión, que se analiza a través de la interpretación del mito y de la Ilustración como formas de relación con la naturaleza basadas simultáneamente en una búsqueda de liberación frente a ella y en su dominación. Los autores llegarán a la conclusión —anunciada al inicio del ensayo— de que la humanidad no ha entrado en un estado verdaderamente humano porque su posibilidad de emancipación contiene desde el principio la barbarie: existe para los autores un nexo profundo entre la razón que debería emancipar a la humanidad y el mito que no le permite más que la repetición de lo ya existente.

Para llegar a esa conclusión, el concepto de Ilustración que tiene en vista la obra se extiende, otra vez, mucho más allá de la Ilustración histórica, para incluir la promesa de que no

³ Cfr. HORKHEIMER, Max, “Traditionelle und kritische Theorie”, en HORKHEIMER, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Fischer, 1988, vol. 4, pp. 162-216, aquí p. 214.



solo ésta, sino el advenimiento mismo de la razón en los inicios de la cultura humana hacían a la humanidad: la de “liberar a los hombres del miedo” (DI 59), sobre todo frente a la naturaleza desconocida y amenazadora que los envolvía, y sustituir la creencia en fuerzas oscuras, a las que estarían sometidos según los relatos míticos, por el conocimiento científico y el control sobre la naturaleza. Esa intención ya estaba presente, según Adorno y Horkheimer, en los orígenes del logos occidental en su contraposición al mito, y lo estará también en la Ilustración histórica: el “desencantamiento del mundo” (DI 59), la liberación del hombre justamente de esas fuerzas oscuras presentes en el mito, es el objetivo central de la concepción de ciencia que se identifica con la edad moderna. Toda la técnica y la ciencia modernas las describen Adorno y Horkheimer a partir de ese esfuerzo de liberación del sujeto a través de la dominación de la naturaleza, cuya primera formulación explícita ellos encuentran en Bacon, “el padre de la filosofía experimental” (DI 59).

Sin embargo, en la interpretación de Adorno y Horkheimer esa relación se revelará mucho más compleja. La tesis central de la *Dialéctica de la Ilustración* es doble. Su primera parte se refiere al mito: por un lado, en la medida en la que también ya la intención de los relatos míticos era manipular a las fuerzas oscuras y controlar a la naturaleza, éste era ya ilustración en el sentido ampliado que los autores confieren al concepto.

Aquí Adorno y Horkheimer retoman los pasos de la relación del hombre con la naturaleza en los inicios de la cultura humana, y muestran cómo en el desarrollo de las creencias religiosas se puede observar, ya en los primeros relatos míticos, el paso de una relación con la naturaleza que se podría describir como de cierta identificación mimética –perceptible todavía en formas de religión pre-animistas y en la magia, y manifiesta en la noción de *mana* (DI 69)– a una relación basada en la noción de representación, presente por ejemplo en la idea del sacrificio, y a concepciones más abstractas, de carácter simbólico. El mito expresa para Adorno y Horkheimer sobre todo la repetición asociada a la idea de destino: la mitología sería un intento de reproducir en sus figuras “la esencia de lo existente: ciclo, destino, dominio del mundo” “como la verdad” (DI 80); y al reproducir lo existente como la verdad inmutable, el mito habría “renunciado a la esperanza.” (DI 80). Los autores ilustran esa relación con el mito griego del rapto de Perséfone, asociado a los cambios anuales de primavera y otoño. Originalmente en el mundo griego se interpretaba la llegada del otoño, vista como muerte de la naturaleza, como el rapto de la diosa, el que se repetía a cada año. Al cambiarse la consciencia del tiempo en la cultura griega, esa repetición pasó a ser vista como ritual, según Adorno y Horkheimer, pero sin disociarse de un acontecimiento natural que se repetiría ineluctablemente, el de la llegada del otoño. Al hacerlo, el mito presenta el ciclo natural

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composition. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The score is marked with various dynamics and tempo changes. Key markings include 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) in the first measure, 'cresc.' (crescendo) in the second measure, 'mf' (mezzo-forte) in the third measure, 'f' (forte) in the fourth measure, and 'p' (piano) in the fifth measure. Tempo markings include 'allargando' (ritardando) in the first measure, 'a tempo' in the second measure, 'molto rit.' (very ritardando) in the fourth measure, and 'rit.' (ritardando) in the fifth measure. There are also markings for '8e' (8va) in the first and fifth measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and triplets.

como destino inescapable: “[...] la relación simbólica de lo presente con el acontecimiento mítico en el rito [...], hace aparecer lo nuevo como predeterminado, que es así, en verdad, lo viejo” (DI 81).

A primera vista, en la medida en que está íntimamente asociado a ellas en la eterna repetición de lo inescapable, el mito no parece expresar ninguna intención de liberación de las fuerzas naturales: los ritos asociados a Perséfone tenían como función sólo la expresión del “horror a la muerte en cada ciclo estacional” (DI 81) que se repetía con el otoño a cada año. Pero Adorno y Horkheimer interpretan ese intento de expresar la repetición ya como una intención de manipulación de las fuerzas naturales y, por lo tanto, como su aspecto ilustrado: también la reproducción de lo amenazador tiene una función de control sobre la eternidad cíclica de la naturaleza y la noción de destino a la que los hombres se percibían sometidos. Así, para los autores, en la medida en que buscaban implícitamente la liberación del miedo al reproducir las fuerzas que lo causaban, los mitos cuya disolución pretendía la Ilustración eran ellos mismos ya su propio producto (DI 63).

Sin embargo, fundamental para la radicalidad de la interpretación de Adorno y Horkheimer es la segunda parte de su doble tesis. No tanto el hecho de que el mito ya fuera ilustración es lo que les interesa, sino la percepción de que la Ilustración, de la que se esperaba la liberación de obscuridad presente en el mismo mito, recaería otra vez en mito —o incluso, nunca habría sabido escapar de él (DI 80).

¿En qué medida la Ilustración cae otra vez en el mito? Para llegar a tal conclusión, Adorno y Horkheimer asocian —como lo ha indicado Albrecht Wellmer—⁴ el carácter instrumental-técnico de la razón ilustrada al carácter formal, abstracto, de los conceptos con los que ella misma opera. Tanto en un caso como en el otro, la referencia es para Adorno y Horkheimer la concepción moderna de la ciencia, en la que se cristaliza una postura frente a la naturaleza (y al objeto en general) muy anterior. En cuanto al carácter instrumental de la razón ilustrada, los autores recuerdan que, en los inicios de la ciencia moderna, Bacon interpretaba explícitamente el conocimiento científico sobre todo como técnica: “Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es a servirse de ella, para dominarla por completo [a la naturaleza] y a los hombres” (DI 60). “Poder y conocimiento son sinónimos” (DI 60) porque el conocimiento como técnica tiene por objetivo la dominación, necesaria para la emanci-

⁴ Cfr. WELLMER, Albrecht, “Adorno, Anwalt des Nichtidentischen”, en *Zur Dialektik von Moderne und Post-moderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 135-166, aquí p. 141 y ss.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce" and features a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

pación de la naturaleza. Y es evidente que esa relación entre el conocimiento y su aplicación técnica, es la misma que había estado presente en la intención de liberar los hombres del miedo a través de los primeros intentos de conocer racionalmente a la naturaleza, superando el mito, y en ella Adorno y Horkheimer, identifican la Ilustración en sentido amplio.

Por otro lado, según Adorno y Horkheimer la misma ciencia como técnica se basa en una clasificación e identificación de la naturaleza cuyo modelo son las matemáticas y la lógica formal –la misma identificación que, de hecho, aparecía ya en el carácter simbólico del mito–. Este carácter formal no se confunde con el aspecto instrumental de la razón ilustrada, en la medida en que es presupuesto de ella: la instrumentalización de la naturaleza presupone ya una relación con ella como mero substrato abstracto y manipulable. Los autores describen esa relación formal como resultado del hecho de que la razón ilustrada, ya desde Platón y Aristóteles, solo reconoce como objeto “aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas” (DI 62). Según esa interpretación, la razón ilustrada aprehende la naturaleza a través de conceptos universales que abstraen todo aspecto cualitativo suyo en favor de su organización en un sistema lógico, constituyendo así lo que la ciencia moderna ve como los hechos supuestamente objetivos en los que basa su concepción de conocimiento. Aquí aparece la crítica que Adorno y Horkheimer dirigen al positivismo (DI 63), entendido –como ya el concepto de Ilustración– en un sentido amplio, como la pretensión de la ciencia moderna de conocer objetivamente los hechos, unificando una naturaleza ya privada de cualquier calidad propia en mero substrato de un conocimiento formal. Ampliando su interpretación más allá de la concepción moderna de ciencia y conocimiento, los autores indicarán, además, que la noción de identidad por detrás de ésta se encuentra presente en la sociedad burguesa también en la noción de equivalente, misma que hace comparable lo incomparable al reducirlo a magnitudes abstractas (DI 63).

Ahora bien, para Adorno y Horkheimer, a partir de una racionalidad marcada por ese doble carácter instrumental y formal no se podrá lograr el objetivo de la Ilustración de la liberación del miedo. Según los autores, en la medida en que dominan a la naturaleza a través de la razón, en lugar de lograr su emancipación y aumentar su autonomía frente a ella, los seres humanos se vuelven más y más dependientes y dominados por ella. Y ello se nota tanto desde el punto de vista del sujeto moderno que buscaba su emancipación, como del lado del objeto –del que el sujeto pretendía liberarse, por un lado, y al que pretendía conocer para dominar, por otro.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp lunga

pp ppp lunga

il bosso legato es

(Ped.)

Con el conocimiento moderno se genera para los autores una identificación del objeto en un doble sentido: no solo en el de su clasificación formal según los conceptos de la ciencia moderna, sino también en el de la transformación de todo lo cualitativo presente en la naturaleza en lo idéntico manipulable. En el intento, característico de la ciencia moderna, de comprender formalmente los hechos para después manipularlos, estos terminan por escapársele al sujeto incluso como objeto del conocimiento: “No hay ser en el mundo que no pueda ser penetrado por la ciencia, pero aquello que puede ser penetrado por la ciencia no es el ser” (DI 79/80).

El resultado de ello para el sujeto es, en primer lugar, su distanciamiento y enajenación frente al objeto: “Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen” (DI 64). Y esta alienación se refleja también frente a sí mismos: “Con la reificación del espíritu, fueron hechizadas las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo” (DI 81). Ellos mismos, en tanto que naturaleza, se vuelven objeto de la formalización e instrumentalización a que habían sometido la naturaleza externa. En la medida en que la autonomía que buscaban se transforma en mera autoconservación, la dominación de la naturaleza externa se vuelve dominación de la naturaleza interna: la vida se transforma en mero medio de manutención de sí misma, sometiendo al fin y al cabo al hombre a las fuerzas cíclicas de la mera naturaleza descritas por el mito, de cuya dominación por lo tanto no logra escapar. La identidad en que se basa la ciencia positivista tiene para los autores el mismo carácter de eterna repetición que poseía la noción de destino en el mito. Así, en la medida en que la eternidad de la repetición de lo idéntico era ya lo que caracterizaba a la mitología, la Ilustración —para la cual el mundo se convierte en un “gigantesco juicio analítico” (DI 80)— recae en el mito. Adorno y Horkheimer terminan así el ensayo “Concepto de Ilustración” con la constatación trágica de que la Ilustración, que pretendía liberar a los hombres del miedo, se habría convertido en dominación —y en una dominación que aparecería como “engaño total de las masas” (DI 95), en la medida en que impediría a los hombres, inmersos en un contexto que Adorno y Horkheimer describen como de obnubilación, u “ofuscación o ceguera” (*Verblendungs-zusammenhang*) (DI 94), ver más allá de ese contexto, condenándolos a la repetición.

La doble tesis de la *Dialéctica de la Ilustración* —“el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología” (DI 56)— se retomará en los dos “excursus” que siguen al ensayo central, como lo indican los autores mismos en el prólogo (DI 56). En el primer excursus, titulado “Odiseo o mito e Ilustración”, Adorno y Horkheimer presentan la *Odisea*, el “texto base de la civilización europea” (DI 99), organizado a partir de mitos populares griegos presentes en el relato homérico, como documento central de la “dialéctica de mito e Ilustración” (DI 56) —es decir, de ese círculo en el que mito e Ilustración se oponen a la vez que remiten recíprocamente el

132

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

ff

mf

deciso

loco

Ped

uno al otro—. Aquí, el foco recaerá sobre la primera mitad de la doble tesis —es decir, sobre el carácter ilustrado del mito mismo— o, más bien, sobre la forma como el relato homérico ya daba testimonio del surgimiento, en el relato mítico, del sujeto ilustrado. Adorno y Horkheimer pretenden mostrar —ampliando una referencia a la obra que ya aparecía en el ensayo “Concepto de Ilustración” (DI 85)— cómo en el sacrificio y renuncia de Odiseo relatado en distintos pasajes de la *Odisea* se puede reconocer la constitución, a través de la represión de la naturaleza interna, del sujeto moderno. Las aventuras de Odiseo aparecen para los autores como “peligrosas tentaciones que tienden a desviar al *sí mismo* de la senda de su órbita” (DI 100), constituyéndolo justamente en su contraposición a ellas a través de la astucia (cfr. 100). Sin embargo, en su sacrificio y renuncia permanente se revela Odiseo, él mismo, como una víctima de su propia astucia: “el *sí mismo* que continuamente se vence a sí mismo y que de este modo pierde la vida que gana y que ya sólo recuerda como peripecia.” (DI 107-8).

Si el primer *excursus* tiene como tema sobre todo la imbricación entre mito e Ilustración, el segundo, “Juliette, o Ilustración y Moral”, tendrá como tema el otro lado de la relación (o la segunda parte de la doble tesis), es decir, la imbricación entre Ilustración y mito, ahora, además, desde el punto de vista de la moral. Aquí Adorno y Horkheimer mostrarán cómo justamente los “escritores oscuros de la burguesía” (DI 162) Nietzsche y Sade, han reconocido, sin ningún intento de encubrirlo, que en el rigorismo kantiano se oculta la amoralidad absoluta, y en la Ilustración, el dominio. Para ellos, la obra del Marqués de Sade muestra los resultados del uso del “entendimiento sin la guía de otro” (DI 134) que Kant veía como elemento central del concepto de Ilustración. En la medida en que ese “entendimiento sin la guía de otro” no sólo se opone a las autoridades a que Kant consideraba, sino a cualquier referencia que lo trascienda, pierde de vista “la utopía oculta en el concepto de razón” (DI 132). Es así que, para los autores, la propia tendencia de la Ilustración a la radicalidad lleva a que el “entendimiento sin guía de otro” ocupe el lugar de la razón, y pase a actuar de modo autorreferente, formal, definiendo sus acciones con autoridad propia. De esa manera se establece un vínculo con la dominación al que no hay cómo oponerse: “El principio anti-autoritario debe convertirse finalmente en su contrario” (DI 140), y la autonomía a la que aspiraba la Ilustración se vuelve otra vez mera autoconservación. Por ello, como lo han reconocido Nietzsche y Sade, la razón ilustrada, formal, no está más cercana de la moral que de la inmoralidad (DI 162).

Con ello, Adorno y Horkheimer terminan la exposición de los dos aspectos centrales de su tesis. Los tres capítulos subsecuentes de la *Dialéctica de la Ilustración* tendrán como tema aspectos en los que la imbricación entre Ilustración y mito se muestra sobre todo desde el punto de vista que les interesa enfatizar: el del carácter mítico, en el sentido de la repetición de lo idéntico, que ha asumido la Ilustración en la barbarie de la sociedad contemporánea. En “La industria cultural. La ilustración como engaño de masas” se podría ver la recaída de la

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The score begins with a *rall.* (rallentando) marking, followed by a dashed line indicating a change to *a tempo, stringendo fino al Violento con brio*. The first measure of the treble staff starts with a *sf* (sforzando) dynamic, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The bass staff has a *p* (piano) dynamic. The score includes several *loco* markings, indicating passages of technical virtuosity. There are also *pp* (pianissimo) markings. The score ends with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. A pedal marking is visible at the bottom left.

Ilustración en el mito desde el punto de vista –tratado solo de paso en el ensayo central– del arte y la cultura. La crítica de Adorno y Horkheimer se dirige al carácter ideológico, reificado, de mera repetición, de la cultura en la sociedad contemporánea de masas, que bloquea cualquier potencial crítico que el arte pudiera tener. En “Elementos del antisemitismo. Límites de la Ilustración”, escrito parcialmente con Leo Löwenthal, los autores hacen un análisis del perfil que ha asumido el irracionalismo presente desde el inicio en la razón occidental en el antisemitismo, explicitando otra vez la barbarie presente en la Ilustración. Y, finalmente, en “Apuntes y esbozos” se reúnen fragmentos y aforismos relacionados con los temas anteriores, o que, como afirman en el prólogo, podrían llegar a ser “objeto de futuro trabajo” (DI 57).

Con esas últimas referencias a la barbarie de la sociedad contemporánea, el carácter circular de la relación entre las tesis centrales de la *Dialéctica de la Ilustración* y el tono aporético presente en la obra, podrían hacer pensar que el “contexto de obnubilación” al que se refieren los autores al final del primer capítulo sería el destino final de la razón ilustrada. Ya la doble relación entre mito e Ilustración conforma un círculo sin salida; pero, más que ello, existe un círculo sin salida también en la Ilustración misma. Si la Ilustración que libera es la misma que domina, no existe emancipación de las fuerzas de la naturaleza que no sea dominación de esas mismas fuerzas, en la naturaleza externa y también en la interna. Ese doble carácter de la Ilustración es a lo que los autores denominan, más propiamente incluso que la relación mito-Ilustración (a la que también se refieren así), *dialéctica* de la Ilustración. Esta dialéctica es la que anula cualquier posibilidad de crítica a la misma razón a la que se quiere criticar. Desde ese punto de vista, parecería no haber salida para la razón ilustrada; de hecho, Adorno y Horkheimer hablan en el prólogo de la “autodestrucción” de la Ilustración (DI 53), la que ven ellos mismos como “una aporía” (DI 53).

Sin embargo, por otro lado y en contra de cualquier irracionalismo, Horkheimer y Adorno afirmaban ya en el mismo Prólogo como su *petitio principii* que “la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado” (DI 53). Llegaban a afirmar, incluso, que la crítica de la Ilustración prepararía el camino a un “concepto positivo” de Ilustración, “que la libere de su cautividad en el ciego dominio” (DI 56). La aparente contradicción remite a la –para los autores– única posible solución a su aporía: sólo la autorreflexión de la Ilustración, en la que ésta asumiera también su “carácter regresivo”, podría evitar que la Ilustración firmara “su propia condena” (DI 53). La Ilustración debe reflexionar sobre sí misma, “si se quiere que los hombres no sean traicionados por entero” (DI 55). Y ello es precisamente lo que Adorno y Horkheimer no quieren. Para los autores, “No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir sus esperanzas” (DI 55): la liberación de los hombres del miedo, y todo lo que conllevaría. Aquí habría que tener en vista la utopía a que se refieren, a pesar de todo el pesimismo latente, en varios pasajes del texto (DI 132).

(stringendo) -- >

mp

loco

mf

ff

f

ff

m.d.

loco

(Ped.)

Queda el problema de cómo se podría imaginar, y si, frente a la dialéctica que describen, sería en algún sentido posible realizar esa autorreflexión. En comentarios sueltos en el ensayo central, los autores mencionan dos posibles formas de interpretar a esta autorreflexión: por un lado, en tanto que una rememoración o “recuerdo de la naturaleza en el sujeto” (DI 93), vista como cercana a la concepción de mimesis que ellos mismos habían identificado como posible relación con la naturaleza; por otro, a través del concepto hegeliano de la “negación determinada”, un “elemento” con el cual se permitiría distinguir entre “la Ilustración y su descomposición positivista” (DI 78): una dialéctica basada en la “negación determinada” es para ellos una que “enseña a leer en sus rasgos [de cada figura] la confesión de su falsedad” (DI 78). La *Dialéctica negativa* (1966) y la *Teoría estética* (publicada póstumamente, en 1970), ambas de Adorno, se pueden interpretar como resultado de esos dos intentos de salida a las aporías que la *Dialéctica de la Ilustración* presentaba: la primera, a partir de la “negación determinada”, desde la perspectiva de una teoría del conocimiento radicalizada al punto de poner en cuestión al propio conocimiento y su expresión a través del lenguaje conceptual; y la segunda, desde la idea de mimesis, a través de la estética.

Sea como mimesis (o rememoración de la naturaleza) o como “negación determinada”, parece empero difícil imaginar la autorreflexión que los autores esperan que la razón ilustrada realice —por lo menos a partir de sus propios medios—. Es discutible en qué medida se podría hablar en la *Dialéctica de la Ilustración* de un parámetro normativo de la crítica que fuera inmanente a lo criticado, como el programa de la Teoría crítica temprana exigía. La posibilidad implícita en la *Dialéctica de Ilustración* de “entrar en un estado verdaderamente humano” mencionada en el prólogo, parece comprensible casi solo desde parámetros normativos situados en algo absolutamente más allá de la realidad convertida en barbarie.

Frente a esas ambivalencias, los autores de la generación posterior de Teoría crítica han encontrado problemas en seguir con el mismo tipo de crítica radical y han visto en esa obra en parte el reflejo de la situación histórica en que ha sido escrita. En la idea de crítica como algo por realizarse sólo a través de la autorreflexión de la razón, en y desde la filosofía y alejada del contexto social, ellos verán un “déficit sociológico”, o una insuficiente consideración de la complejidad de la sociedad en la que se diagnosticaba la barbarie.⁵ Por otro lado, en el mismo hecho de que la obra realiza efectivamente, y desde la razón ilustrada

⁵ HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 43-111.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of three systems of music. The first system starts with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the piece, with dynamic markings ranging from *mf* to *ff*. The third system concludes the passage, with a *loco* marking and a *Ped.* (pedal) instruction. The score is written for both hands, with a grand staff format.

misma, la crítica que ella afirma como imposible, Habermas encuentra una “contradicción *performativa*”,* y así una falta de percepción de las posibilidades de la razón ilustrada como razón comunicativa que ellos mismos aplicaban implícitamente.⁶ También Albrecht Wellmer ha visto en la *Dialéctica de la Ilustración* el efecto de una interpretación que recae, al hablar del carácter formalizador del concepto, en una concepción del lenguaje demasiado ingenua y cercana a la criticada.⁷

De todos modos, frente al pesimismo que ese texto emana, se pudo reconocer por otro lado el sentido que puede tener esa forma de una crítica radical como “apertura” a problemas que no se podrían tocar de otra manera.⁸ Es posiblemente en ese sentido de apertura que la *Dialéctica de la Ilustración* sigue siendo una perspectiva retomada no solo por autores de varias líneas de pensamiento en décadas recientes, sino también por intentos de interpretar la realidad contemporánea desde la política. Fue el movimiento estudiantil de 1968 el que motivó su reedición en el 1969,⁹ y es seguramente el mismo tipo de impulso crítico el que sigue motivando su publicación una y otra vez. En el prólogo a la reedición de 1969, Adorno y Horkheimer reafirmaban la convicción en su actualidad: para ellos, muchos de los pensamientos de la *Dialéctica de la Ilustración* seguían estando vigentes (DI 49). Es muy probable que ello aún sea verdad.

* El concepto de *performatividad* todavía no es registrado por el DRAE. Lo conservamos a lo largo de este libro, en cursivas, tanto por ser de uso común en la prosa especializada como por su relevancia (N. de los Eds.)

⁶ HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, p. 144.

⁷ Cfr. WELLMER, Albrecht, “Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno”, en *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 48-114.

⁸ Cfr. HONNETH, Axel, “Über die Möglichkeit einer erschließenden Kritik. Die ‘Dialektik der Aufklärung’ im Horizont gegenwärtiger Debatten über Sozialkritik”, en *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000, pp. 70-87.

⁹ Cfr. HETZEL, Andreas, “Dialektik der Aufklärung”, en KLEIN, Richard / KREUZER, Johann / MÜLLER-DOOHM, Stefan, *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011, pp. 389-397, aquí p. 394 y ss.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = cg. 100)

calando

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system is marked '(stringendo)' and contains a 'loco' section with a triplet of eighth notes. The second system is marked 'Violento, con brio (♩ = cg. 100)' and features a 'calando' section with a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics such as *f*, *sf*, *fff*, *mp*, and *mf*. There are also markings for 'loco' and 'Ped.' (pedal). The piece concludes with a 4/4 time signature.

ACEPCIONES DE LA ILUSTRACIÓN*

Bolívar Echeverría

Criólo Dios muy concertado, y el hombre lo ha confundido: digo, lo que ha podido alcanzar: que aun donde no ha llegado con el poder, con la imaginación ha pretendido trabucarlo.

Baltasar Gracián, *El Criticón*, I, 5.

Se observa el comportamiento desastroso de todos los protagonistas de la “guerra europea de 1914-1945” –caudillos y primeros ministros, papas y secretarios generales, aristócratas y sindicalistas, políticos y generales, occidentales lo mismo que soviéticos– y la exclamación del rey Macbeth, hecha ya a comienzos de la época que culmina en esa guerra, resulta más que acertada: *Life's but a walking shadow [...] it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing*. La convicción de que la historia “significa” o está dotada de un sentido progresista –convicción ilustrada que seculariza la creencia en el sentido salvífico de la Creación divina– se desvanece indeteniblemente: no es un sentido lo que parece tener la historia, sino, a lo mucho, un “contrasentido”. Para Horkheimer y Adorno lo “digno de pensarse” es este “contrasentido”: “¿Por qué el mundo guiado ya totalmente por la Ilustra-

137

* Los editores agradecen a la revista internacional *Mundo Siglo XXI*, dirigida por Luis Arizmendi, por facilitar el acceso a este ensayo de Bolívar Echeverría aparecido en el núm. 10 de la revista (otoño de 2007) <<http://www.mundodosigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v03/10/01.pdf>>.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Chopin given the '88' marking. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). It features several dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). There are also articulation markings: *nervoso* and *loca*. Performance instructions include *calando* (decelerando), *meno mosso* (meno mosso), *poco rall.* (poco rallentando), and *lunga* (lunga). The score includes a treble clef, a bass clef, and a pedal marking (Ped.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the second system ending on a double bar line. The first system has a measure number of 7, and the second system has a measure number of 8.

ción resplandece bajo el signo de la desgracia triunfante?” (p. 25).¹ “¿Por qué la humanidad, en lugar de entrar en una condición verdaderamente humana, se hunde en un nuevo tipo de barbarie?” (p. 16).

En *Dialéctica de la Ilustración*, por “humanidad” se entiende el tipo o la versión occidental europea de humanidad; hay en esta obra el fundado convencimiento de que esta humanidad ha sido dotada del poder de subyugar a las otras humanidades por las buenas o por las malas, y de que así lo ha hecho en efecto y lo seguirá haciendo.

Para Horkheimer y Adorno, la clave de la humanidad o el proyecto civilizatorio de Occidente –y por tanto de la inteligibilidad del “contrasentido” de su historia– está en la Ilustración, y la Ilustración consiste en la instauración del uso libre o profano de la razón –en oposición al uso ancilar o hermenéutico, aplicador respetuoso de verdades ya reveladas– como instrumento de la producción de conocimientos y del consiguiente incremento del poder humano en el enfrentamiento a la naturaleza (lo no-humano todopoderoso) y en su pretensión de someterla.

La peculiaridad de la historia de Occidente está en que la barbarie en que ha desembocado no se debe a una “decadencia” de su principio civilizatorio (como lo pensaba Spengler, al describir el debilitamiento de lo “faústico”) sino precisamente a lo contrario, al despliegue más pleno de ese principio. (En sus *Tesis sobre el materialismo histórico*, que inspiran en mucho a Horkheimer y Adorno, Walter Benjamin dejó dicho: la barbarie del fascismo no viene a interrumpir el progreso, sino que es el resultado de su continuación).²

Evidente ahora, cuando la culminación del progreso resulta ser la catástrofe, el “contrasentido” ha sido inherente a toda la historia de la Ilustración y solo es posible explicarlo en virtud de una peculiar “dialéctica” de auto-negación que parece trabajar en el interior mismo de la auto-afirmación de la Ilustración; “dialéctica” en virtud de la cual la actualización de la pérdida del miedo a “la naturaleza” acontece gracias a la (re)instauración del terror ante una espantosa mutación de esta.

¿Pero cuál es la esencia de la Ilustración, de ese abandono del refugio reconfortante dentro del cuento (mito) que nos dice qué es lo otro omnipotente, cuál es su nombre y

¹ HORKHEIMER, Max und ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung* (Philosophische Fragmente), en HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften*, Band 5, Fischer, Frankfurt, 1987.

² BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ciudad de México, Contrahistorias, 2005, p. 22.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped) →

cómo hay que tratarlo y avenirse con él, para sobrevivir; de ese salir a la intemperie de lo desconocido, al enfrentamiento con lo otro omnipotente, armados solo de la razón que pretende descubrir sus secretos y mostrarnos por dónde hay que atacarlo para someterlo y poder así vivir a nuestro antojo?

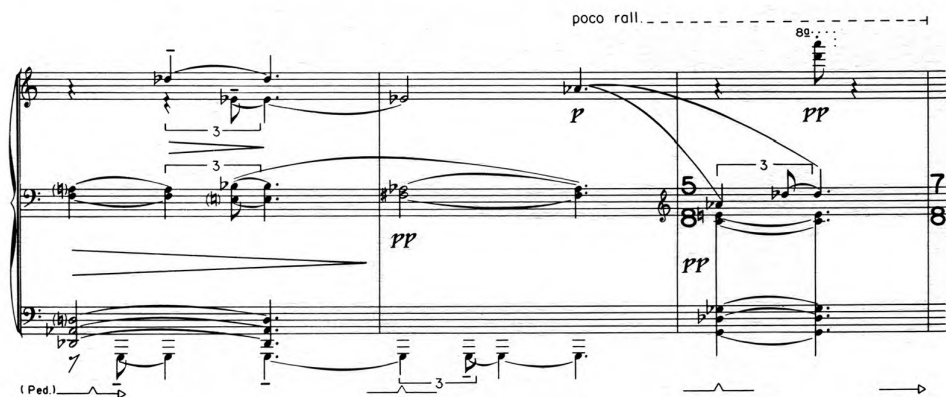
El texto de *Dialéctica de la Ilustración* no sólo es sui géneris en la historia de la filosofía; es un texto que pugna por diseñarse para transmitir un nuevo tipo de pensar filosófico. Aleccionado en obras como las de Marx y Nietzsche, percibe claramente que tiene que batirse contra una “depravación” del discurso: “las ideas se han convertido en mercancías y el uso del lenguaje parte siempre del elogio de este hecho” (p. 17). Para cultivar el discurso reflexivo sin caer en esta depravación se ha vuelto necesario abandonar el tipo establecido del discurso científico moderno, apartarse de la tradición enmohecida del discurso filosófico y atreverse a sacudir su armonía semántica engañosa, incluso a costa de recurrir a un hermetismo que puede parecer impenetrable. En vano se buscará así en *Dialéctica de la Ilustración* una definición clara, completa y sin fisuras ni contradicciones de lo que es la Ilustración.

La riqueza reflexiva del texto de Horkheimer y Adorno descansa sin duda, en buena medida, en esta consistencia agónica de este. Y la mejor manera de respetar esta consistencia está en aceptar la invitación que ella trae consigo a que el lector “meta mano” en el texto y lo trate como un “texto abierto”, que es precisamente lo que intentaré hacer a continuación, al proponer una clasificación de la acepciones con las que aparece en él la palabra “Ilustración” (*Aufklärung*).³ Cabe advertir de inicio que, salvo en el tercer ensayo sobre el Marqués de Sade, Nietzsche y la moral, la palabra es poco usada para referirse al hecho histórico que dio lugar a su acuñación, es decir, la secularización y racionalización de buena parte de la mentalidad colectiva que, originándose en Francia, se expandió por toda Europa a lo largo del siglo XVIII. Con “Ilustración”, Horkheimer y Adorno prefieren referirse a la esencia de lo que, según Kant, está en juego en la Ilustración,⁴ y no a la Ilustración propiamente dicha.

Es posible suponer que un relato subyace en los distintos usos o acepciones que tiene la palabra “Ilustración” a lo largo de los cinco ensayos y un suplemento de que consta el libro *Dialéctica de la Ilustración*; un relato que narraría las peripecias de su concepto al atravesar

³ En su versión de la obra, H. A. Murena traduce “Iluminismo”.

⁴ “La salida del hombre del estado de irresponsabilidad del que él mismo es culpable. Irresponsabilidad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro”. KANT, Immanuel, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, en *Werke* (Weischedel), VI, p. 53.



campos de inteligibilidad no solo diferentes sino incluso incompatibles entre sí. Una es la Ilustración que aparece casi confundida con la “condición humana”, otra la que se muestra en el respeto irónico a los dioses arcaicos, otra más la que festeja su triunfo en la industria capitalista y el nazismo, otra, en fin, la que está en la resistencia y el combate a la opresión totalitaria de la política religiosa, lo mismo antigua que moderna.

1. La aparición del sujeto y la posibilidad de la Ilustración

Apenas formulado, casi implícito en la obra, el concepto más básico y determinante de Ilustración se refiere a ella en su estado original. La Ilustración se presenta en él solo *in nuce*, bajo el modo de lo posible, como un hecho ontológico fundamental, sin el cual ella sería inexplicable.

No solo en la historia sino en la constitución actual del ser humano es necesario reconocer, afirman Horkheimer y Adorno, un “acto de violencia que les sobreviene por igual a los hombres y a la naturaleza”; una violencia mediante la cual “lo humano” se autoconstituye al destacarse y “desprenderse”, al trascender lo que a partir de ahí resulta ser “lo otro”. Es el acto de autoafirmación (*Selbstbehauptung*) del sujeto como realización de la “libertad” —entendida esta, a partir de Kant y Schelling, como la capacidad de circunscribir y ordenar un cosmos concreto o identificado—. ⁵ Dentro de la indeterminación absoluta del ser aparece, trascendiéndola, algo que es una pura capacidad de determinar, la “libertad”, el carácter de sujeto del ser humano. Sartre lo describe así en los mismos años en que Horkheimer y Adorno trabajan en *Dialéctica de la Ilustración*: en medio de el “ser en-sí”, como una falla de este, aparece una grieta, un hueco, una “burbuja de nada” que es el “ser para-sí”: la existencia humana. ⁶

En la apertura indefinida de lo otro aparece así la circunscripción o cerramiento propios del cosmos, el “territorio” de la autoafirmación del sujeto, la misma que, al delimitar y ordenar, implica necesariamente una trascendencia por sobre aquello “otro” de lo que procede. Se trata de un acto de violencia (*bias*) elemental que consiste en “cambiar de su lugar o

⁵ “de iniciar por sí mismo una serie autónoma de acontecimientos; es la libertad del carácter inteligible, que se da a sí mismo su propio carácter empírico”, escribe Kant. “Grundlegung zur Metaphysik der Sitten”, en *Werke* (Weischedel), IV, p. 83.

⁶ SARTRE, Jean Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 60.

Meno mosso (♩ = ca. 84) Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ———— 4

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 84)' and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It includes dynamics like *pp* and *p*, and articulation such as 'loco' and triplets. The second system is marked 'Più mosso (♩ = ca. 100)' and features a bass clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. It includes dynamics like *p* and *mp*, and performance instructions like 'molto rubato' and 'legato e cantabile'. The third system is marked 'molto rit. ———— 4' and features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It includes dynamics like *ppp* and *pp*, and performance instructions like 'lunga' and triplets. A 'Ped.' (pedal) symbol is located at the bottom left of the page.

modo de estar propio” o simplemente en “refuncionalizar” aquellos elementos de eso “otro” que entran en la constitución del cosmos.

La indiferencia del ser (lo “otro”) hacia lo humano, el simple “caos”, “vacío” o “ausencia de orden”, es forzada a aparecer como un verdadero “des-orden”, como una presencia hostil, como una proyección del propio sujeto pero en negativo: el “universo eterno e infinito” o la “naturalidad salvaje” que, con su acción enigmática, rodean y penetran al sujeto y su cosmos.

Al igual que para la ontología fenomenológica, para Horkheimer y Adorno no hay un *continuum* entre el ser humano y el ser natural; en términos antropológicos, el “Hombre” no es “la coronación” de la “historia de la Naturaleza”, la hominización no es un “progreso” dentro de la misma línea de desarrollo de la “armonía natural”, sino una interrupción de la misma y el inicio de una diferente; es la “huída hacia adelante”, el salto desesperado del animal desobediente, que con “un grito de terror” (p. 37), se experimenta condenado a sucumbir (dada su “anomalía”) bajo la “ley natural” de la supremacía del más fuerte.

Como trascendencia que es de lo otro “natural”, y particularmente como “trans-animalización” del “animal proto-humano”, esta humanización del ser en general o de lo otro es necesariamente una “negación determinada”; es una separación respecto de lo animal pero es también, en igual medida, una animalización de aquello que se separa de él: una animalización de la subjetividad. Es “re-formación” de lo natural, pero es también “naturalización” de la forma; es “cosmificación” que violenta a lo otro, pero es también reactualización de la otredad a través del cosmos.

La trascendencia como “trans-naturalización” no es una acción violenta que solo pertenezca al pasado; es una acción que está siempre sucediendo o teniendo lugar en el presente, que no termina nunca.

La violencia fundamental del ser humano al trascender al ser en general desata entre ellos un conflicto que no tiene solución, un “enojo” o “enemistad” que no acepta “reconciliación” (*Versöhnung*), si “solución” o “reconciliación” deben significar un regreso al estado anterior a la autoafirmación del sujeto, una renuncia al ejercicio de la libertad. Como se verá más adelante, para Horkheimer y Adorno, una verdadera “reconciliación” o des-enojo entre lo humano y lo otro solo puede consistir, paradójicamente, en una insistencia en eso “nuevo” que ha aparecido en medio de lo otro, es decir, precisamente, en el ejercicio renovado de la libertad. (Para ellos, la libertad no es, como para Kant, “más mala que buena”, sino que está “más allá del bien y el mal”, de la concordancia o la discordancia con una armonía natural, que, como se desprende de lo anterior, solo tiene vigencia en tanto que “reconstruida”).

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

La posibilidad de la Ilustración se encuentra en esta “violencia” ontológica fundamental que está en la autoafirmación (*Selbstbehauptung*) del sujeto respecto de lo otro; que constituye al “sí-mismo” (*Selbst*), en su sujetidad* concreta o identidad (*Selbstheit*) determinada “trans-naturalmente” (o “meta-físicamente”). En ciertos pasajes, el texto de *Dialéctica de la Ilustración* parece entender la violencia de la Ilustración exclusivamente como una violencia de agresión y no de trascendencia, como un “pecado” contra la “Creación”, como una *hybris* contra el orden natural, que el ser humano moderno repite de manera potenciada y por la que, dialécticamente, convertido él mismo en “naturaleza” u hostilidad a lo humano, recibe un castigo terrible. “La civilización es un triunfo sobre la naturaleza con el que la sociedad convierte todo en simple naturaleza” (p. 216). Sin embargo, el conjunto de la obra permite reconstruir un concepto de Ilustración según el cual la violencia de ésta respecto de lo otro puede ser vista no solo como un pecado o una *hybris*, sino también como una peculiar manera de respeto y exaltación a través del desafío.

La constitución de la sujetidad sobre el sustrato de la naturalidad animal trae consigo el conato o tendencia del sujeto a “perseverar en su ser”, a repetirse como idéntico a sí mismo en situaciones diferentes en el curso del tiempo, en la extensión del espacio. Ser sujeto es afirmarse en una identidad. Esta tendencia del sujeto a seguir siendo “el mismo” puede efectuarse sin embargo de dos maneras completamente diferentes entre sí, con lo que “perseverar”, al igual que “Ilustración”, pueden significar dos cosas totalmente contrapuestas. Se trata de una diferencia que es de importancia decisiva en la argumentación de *Dialéctica de la Ilustración*.

Y es que, en efecto, la perseverancia en el propio ser como realización espacio-temporal de la autoafirmación o *Selbstbehauptung* del sujeto no tiene necesariamente que ir por el camino de la *Selbsterhaltung* o autoconservación. La perseverancia es ella misma ambigua; se lleva a cabo de dos modos o con dos tendencias contrapuestas. Su insistencia en afirmar la identidad la puede realizar de dos maneras que siguen sentidos encontrados: a) como una auto-puesta en peligro (*Selbstpreisgabe*) o b) como una “autoconservación” (*Selbsterhaltung*).

La auto-afirmación puede ser simplemente una fidelidad a la forma que debió inventarse el sujeto al trascender a lo otro, y que lo identificó como tal: al pasar por la experiencia de una “trans-naturalización” que acepta y asume la huella de la animalidad negada y

* La noción de *sujetidad* no ha sido aún recogida por el DRAE. La conservamos por su relevancia en la argumentación del autor sobre el sentido de “sujeto”. (N. de los Eds.)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) begins with a tempo marking of 88 and a 'loco' section. It features a series of chords and melodic lines, with dynamics marked as *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. A 'roll' section is indicated by a dashed line. The left-hand staff (bass clef) features a rhythmic pattern of triplets, with dynamics marked as *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

“superada” en ella. Una fidelidad que consiste en el intento de alcanzar una meta-morfosis o traslación de esa forma a cualquier substancia diferente aportada por el curso del tiempo o la extensión del espacio (Ovidio: *in nova mutatae formae corpora*). Perseverancia es aquí el esfuerzo de rescatar una forma, una entidad volátil, de la amenaza de desaparición que surge cuando es puesta a prueba o en peligro en una migración o cambio de situación. Como metamorfosis, la perseverancia no resguarda ningún “terreno ganado”, no protege una herencia o una integridad sustancial: no es capaz de fundar destino alguno ni es apta para someterse a él. Es un acto gratuito, contingente, sin fundamento, de insistencia en una forma que debe aún demostrar su vigencia.

La perseverancia en el propio ser puede, sin embargo, tomar otro camino, aquel que Horkheimer y Adorno ven desembocar en su época en la macabra apoteosis del “Estado autoritario”.⁷ La auto-afirmación del sujeto puede consistir en una consolidación o sustanciación de su forma identitaria, en el resguardo o la conservación de esa substancia como “terreno ganado” o “coto de poder” arrebatado a lo otro (convertido ya en un mero “caos”). Perseverancia es aquí el empeño en proteger la “mismidad” del sujeto como un poder equiparable al poder que se supone como lo esencial de lo otro. Es una perseverancia que acumula esa “mismidad” –poder y que, por lo tanto, funda un destino y lo obedece.

El primer modo de perseverar en el propio ser comienza con un desafío que respeta la “sujetividad otra” de lo otro en la vigencia que esto otro mantiene al estar presente como *fysis* (natura) o creación perpetua; avanza por la afirmación del carácter contingente y aleatorio de la identidad del sujeto y de su cosmos en medio de lo otro. El segundo modo avanza por la anulación de la otredad de lo otro y su conversión en un “caos” o naturaleza salvaje por conquistar y domesticar; pasa por la afirmación del carácter absolutamente necesario de la identidad del sujeto y su cosmos y por la subordinación de la realidad de lo otro a esa necesidad. El primero se encamina a encontrar para el sujeto y su cosmos un lugar propio en medio de lo otro, mientras el segundo se dirige a someter lo otro al sujeto y a integrarlo dentro del cosmos.

El tono desconsolado y “pesimista” que prevalece a lo largo del texto de *Dialéctica de la Ilustración* expresa sin duda las condiciones políticas de la época en que fue escrito. Eran tiempos que solo ofrecían a sus autores motivos para dudar de la posibilidad misma del primer modo de la perseverancia del sujeto en su ser o su identidad; todo les conducía a iden-

⁷ HORKHEIMER, Max, *El Estado autoritario*, Ciudad de México, Itaca, 2006.

Musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked "Meno mosso (♩ = ca. 76)" and contains a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second measure is marked "A tempo (♩ = ca. 88)" and contains a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked "l'istesso tempo" and contains a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth measure is marked "loco" and contains a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and a "Ped." marking at the bottom left.

tificar esa perseverancia con el segundo modo, el de la auto-conservación (*Selbsterhaltung*) del sujeto idéntico a sí mismo y a constatar desilusionados la dialéctica negativa que llevaba a esa Ilustración o autoafirmación a “morderse la cola” y concluir en la devastadora anulación del sujeto. De todos modos, como destellos casi borrados por el examen de esa dialéctica, no dejan de aparecer esporádicamente aseveraciones según las cuales una Ilustración “buena”, de perseverancia por metamorfosis de la identidad, resulta posible. Para Horkheimer y Adorno, solo la Ilustración readueñada de sí misma, es decir, retomándose en la práctica real como la autoafirmación contingente del sujeto humano, “podría romper los límites de la Ilustración” (p. 238).

2. La Ilustración como el “destino” de Occidente

La proposición IV, XXII cor. de la *Ética* de Spinoza –escriben Horkheimer y Adorno (p. 52)– contiene la verdadera máxima de la civilización occidental: *conatus sese conservandi primum et unicum virtutis est fundamentum* (el empeño en autoconservarse es el fundamento primero y único de la virtud).

Intentan así localizar un modo de comportamiento civilizado que fue “elegido” tempranamente (unos ocho siglos antes de nuestra era) en el mundo mediterráneo centrado en torno a Grecia y que, saliendo airoso una y otra vez de duras pruebas, se fue consolidando e imponiendo a la manera de un “destino” que ha dominado en la historia de Occidente. Es el modo de comportamiento de la Ilustración por autoconservación (*Selbsterhaltung*) o de la civilización liberada de la magia que asegura la vigencia de sus formas mediante la cosificación de la vida de estas en la dinámica del intercambio mercantil. Un modo de comportamiento que Occidente “eligió” repetidamente frente a otro suyo alternativo –el de la Ilustración por auto-puesta en peligro (*Selbstpreisgabe*)–, el mismo que, vencido y dominado, lo acompaña desde entonces desobedeciendo a ese “destino” desde los ángulos más variados.

2.1. La Ilustración que hay en el mito

Según Horkheimer y Adorno, la presencia de la Ilustración como autoafirmación conservadora del sujeto no correspondería exclusivamente a la civilización moderna; ellos la reco-

colando ----- Nostalgico, lamento (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. -----

o sacrificio sociales, de otro. Por esta razón, para Horkheimer y Adorno, “el mito es ya Ilustración [autoconservadora]”, más aun, el mito pone en marcha ese “proceso sin fin de la Ilustración” que, en lugar de interrumpirse como era de esperar con la llegada de los tiempos modernos, habría de continuarse hasta nuestros días, y de manera exacerbada.

2.2. La Ilustración moderna

La Ilustración moderna vive de “desencantar el mundo”, de combatir al mito en lo que este tiene de expresión y apología del comportamiento “mimético” propio de la magia cuando recurre al sacrificio humano como instrumento para someter a la naturaleza. Pero, irónicamente, su combate lo lleva a cabo desde una posición que es la misma del mito, sólo que “más desarrollada”.

El “destino” de la Ilustración occidental o moderna comenzó a tener vigencia cuando el sujeto se desentendió de la administración de su cosmos, función que ponía en peligro su integridad pues lo enfrentaba al conflicto entonces irresoluble entre justicia social y supervivencia de la comunidad, y pasó a asegurarla —y de este modo a resguardarse a sí mismo— encomendándola a la “mano invisible” (Adam Smith) del mercado, cosificándola como una función que dejaba de requerir de su intervención y pasaba a cumplirse casual o “automáticamente” en el entrecruzamiento de la infinidad de “procesos de realización del valor” de los bienes convertidos en mercancías. Esta cosificación o cesión de sujetidad, esta merma de autarquía política es el sacrificio, similar al del comportamiento mágico-mítico, que hace el sujeto ilustrado en la época precapitalista de la modernidad a cambio de la benevolencia de lo otro hacia su identidad como propietario del “mundo de las mercancías”, como tesaurizador o acumulador de valor económico abstracto.

Pero el destino de la Ilustración occidental o moderna se impone sobre ella incluso cuando, ya en la modernidad capitalista, el mecanismo mercantil de distribución de la riqueza social es desobedecido, burlado y ocupado por la presencia desquiciante de la mercancía-capital, es decir, por la acción del valor de esa mercancía, que está en una constante autovvalorización gracias a la explotación del trabajo de los asalariados que producen y consumen tal mercancía (p. 175). Para sobrevivir con la identidad de propietario, de “amo y señor de la naturaleza”, el sujeto debe ahora sacrificar no solo su función administradora del cosmos, sino, radicalmente, su misma función de sujeto, su sujetidad; debe cosificarse radicalmente,

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "energico (lo stesso tempo)" and "loco", with a forte dynamic (*sf*) and a sixteenth-note figure. The second system continues the "loco" character with a dynamic of *mp*. The third system is marked "molto espressivo" and "mf subito", with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A pedal instruction "(Ped)" is visible at the bottom left.

pasar a existir como “sujeto enajenado” bajo la forma del valor autovalorizándose que habita en la mercancía-capital. Y es que ser propietario de una riqueza capital es ser propietario de un valor económico cuya autoafirmación no puede detenerse mientras no haya sometido completamente al valor de uso de la riqueza social, mientras no haya reducido la totalidad cualitativa del mundo a su versión puramente cuantitativa. “La Ilustración [moderna] –dicen los autores– es el temor mítico que se ha vuelto radical” (p. 54). Mientras el “temor mítico” se da ante la amenaza de lo otro que le llega a través del caos, el “temor ilustrado” de la modernidad capitalista aparece ya ante la simple amenaza de la otredad de lo otro; ante el peligro proveniente del “resto” de lo otro que es irreducible a la figura de “caos” y que está en la promesa de placer que se anuncia en la consistencia cualitativa del valor de uso de los “bienes de este mundo” (p. 128). “La Ilustración [en la modernidad capitalista] es totalitaria como ningún otro sistema” (p. 78). La sola posibilidad de un “afuera”, de algo diferente al sí mismo, es la fuente del temor. Nada debe estar afuera; la identidad se mantiene y salvaguarda creando la inmanencia (p. 67). Solo si el caos que se muestra en la consistencia concreta de las cosas llegara al fin a consistir plenamente en una mera proyección negativa del sujeto y su cosmos, a ser exclusivamente aquello “aún no” conquistado e invadido por él, el temor a lo otro podría desvanecerse en el sujeto ilustrado. Solo que esta sensación de seguridad ante la identidad perfectamente conservada gracias a la anulación de lo otro en cuanto tal sería una sensación que carecería de sujeto para sentirla.

Anulado lo otro en provecho del sujeto plenamente enajenado, el paisaje que quedaría sería el de una devastación total: la Ilustración habría completado su “dialéctica”.

Al llevar a cabo su empresa de auto-emancipación, el sujeto humano tomó un camino que lo ha llevado, paradójicamente, de estar sometido a un poder ubicado en lo otro, en el caos, en la naturaleza salvaje, a estar sometido a un poder equivalente, pero ubicado ahora en él mismo; en él, como sujeto que salvaguarda al fin plenamente su identidad al cosificarse y enajenarse como valor económico capitalista siempre valorizándose. Para dejar de sacrificar una parte de sí mismo, como debía hacerlo en tiempos pre-modernos, el sujeto, en esta dialéctica perversa, ha pasado a sacrificarse todo entero.

A esta Ilustración, que persigue a toda costa la autoconservación del sujeto y retrocede ante la idea de una autoafirmación como “puesta en peligro” de sí mismo, Horkheimer y Adorno le recuerdan: “Todo auto-sacrificio implica destruir ‘más’ que lo que se salva gracias a él” (p. 73).

colando ^{8e} _{8e} _{8e} _{8e} in lontananza ^{8e} _{8e} _{8e} _{8e}

p *pp* *ppp* *pp* *mp > pp*

f *mf* *mp* *p* *più p*

7 7 7 3

6 7 8 5

(Ped.)

LONGA

TEORÍA CRÍTICA Y PENSAMIENTO CRÍTICO PARA LA EMANCIPACIÓN

Yohanka León del Río

Irrumpir el sentido común

Vivimos con muchos prejuicios en la vida cotidiana, así como en la cotidiana manera en que ejercemos las profesiones. Con ellos, y no solo ellos, se va armando el sentido común de la vida diaria y profesional.

La actividad intelectual se repudia sobre todo cuando está vinculada al ejercicio del pensamiento social y humanístico. La teoría, lo teórico en esas áreas del saber es observado y enjuiciado casi un anacronismo, insulto, mala palabra, inútil, baldío, vano, pueril, frívolo, baladí.

Al considerar superada la etapa ilustrada moderna, hacer teoría, reflexión conceptual, producir ideas es, para el sentido común dominante, una inutilidad absoluta en estos tiempos que corren. En lugar de esto se exige la ocupación tácita, el hacer aquí y ahora, de manera explícita, positiva.

Después sucede algo inusitado, de un reclamo tan palpable se pasa a una pregunta absurda. ¿Qué es primero, la teoría o la práctica? Enfrentar el sentido común, reflexionar sobre esto, solo es plausible para el ejercicio de un pensamiento emancipador. En y para el contexto de este pensamiento es que se despliegan algunas respuestas.

Con el pensamiento teórico en una cultura de emancipación ha pasado lo que en la cultura liberal con la política, el disgusto de lidiar con un estorbo necesario. Sin dudas, coincidencia paradójica.

Explicemos: la política en la cultura liberal se ha vuelto expresión acabada y última de lo delictivo, patibulario, así como de lo inútil. A la política hay que acceder como una perfidia a domeñar. El neoliberalismo fue explícito en esto, además de convertirlo en sentido común.¹

¹ La mayor ganancia neoliberal fue el apoliticismo como cultura de masas y la teoría de la excedencia del Estado.

(colanda)----- Lento, estatico (♩) = ca 80

5 8 *ancora più pp* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.) →

The musical score is written for piano on a grand staff. It begins with a tempo and mood marking of 'Lento, estatico' and a metronome marking of '(♩) = ca 80'. The piece consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some moving lines. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The fingering for the right hand is indicated by numbers 5, 7, and 8. The left hand has a 'Ped.' (pedal) marking at the beginning. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple chords.

Para ese sentido común, la política de la cultura de la emancipación es una banalidad aterradora. En relación a los movimientos sociales populares, las fuerzas de izquierda, la premisa liberal de la política como estorbo necesario, se transforma en la premisa contraria: se trata de un peligro letal, un acto criminal, por tanto antinatural y en consecuencia innecesario.²

De tal manera que los movimientos sociales y las fuerzas de izquierda tuvieron que renombrar la política, decirla nuevamente, aprenderla a escribir. En la cultura de la emancipación se habla de otro sentido de lo político.³

Con la teoría ocurre algo similar. En la cultura occidental y colonial la teoría deviene estorbo forzoso como instrumento, sayón, sicario, verdugo, y defecto permitido, lisonjeado, lujo, adorno. Al ser esta, en la lógica cultural liberal, absolutamente innecesaria, es útil. La producción teórica en la cultura liberal es inflacionaria y su dinámica es literalmente estéril.

Para la lógica liberal, la teoría de la cultura de la emancipación es nuevamente una banalidad, futilidad, pero altamente perniciosa y peligrosa, ergo innecesaria.⁴ Es por eso que la cultura liberal justifica la utilidad de toda la fuerza represiva para prever, controlar, eliminar el daño y terror que ella, aún fútil, pudiera causar.⁵

La cultura de la emancipación necesita renombrar, despejar lo teórico, resignificar la teoría. Pero lo teórico en la cultura de la emancipación aún sigue padeciendo la carga semántica de inutilidad que le da la cultura liberal, entra por el patio trasero de los movimientos sociales y las fuerzas de izquierda, precisamente por el peso de su férrea necesidad.⁶ Urge liberar a la práctica teórica emancipadora de ese lastre avasallador.

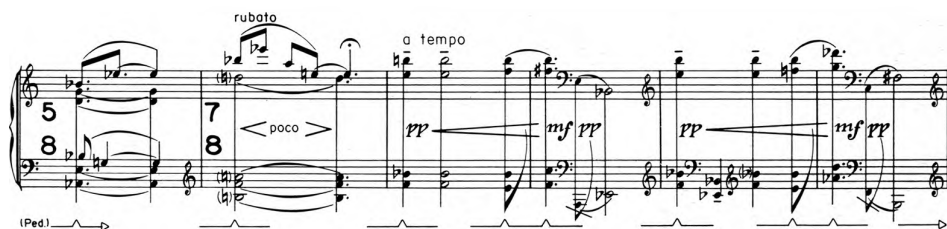
² Esto no es una novedad. En 1891 Pablo Lafargue fue perseguido y encarcelado por el delito de “incitación a matar”. Tal figura punitiva fue construida sobre los hechos de la participación de Lafargue como organizador y coordinador de las movilizaciones para las marchas obreras por la celebración del Primero de Mayo en París, reprimidas violentamente por las fuerzas policiales, con nueve fallecidos. Los militantes del MST de Brasil fueron considerados criminales y perseguidos por las fuerzas del orden castrense brasileño. El Plan Cóndor fue concebido para perseguir a los catalogados como “subversivos”.

³ Ver: GALFISA, coord., “Pistas sobre la construcción de lo político”, en *Pensar la emancipación desde América Latina*, Islas Canarias, edición especial, mayo de 2010.

⁴ La teoría popperiana sobre el materialismo histórico es una de las expresiones más evidentes de esta afirmación, así como la teoría del fin de la historia de Fukuyama, la cultura *massmediática*, el *marketing* político electoral que producen los oligopolios de la información y la comunicación, el consumismo promovido por los grandes consorcios comerciales y financieros.

⁵ El terrorismo de Estado como política es la consecuencia de esta postura. El negocio de las guerras y las armas, la milicia como fuente de empleo.

⁶ El análisis de Franz Hinkelammert sobre lo útil y lo necesario en la lógica capitalista ha sido la inspiración de esta reflexión. Ver HINKELAMMERT, FRANZ, *Lo necesario es inútil. Hacia una espiritualidad de la liberación*, San José de Costa Rica, Arlekin, 2012.



Por eso, qué es lo primero, si la práctica o la teoría, no lo pregunta la cultura de la emancipación sino la cultura liberal. Parece obvio, sin embargo muchas veces se actúa dentro de las experiencias emancipadoras en la lógica de esa pregunta.

¿Por qué entonces esos resquemores, resentimientos con la teoría en las experiencias prácticas populares emancipadoras en los proyectos sociales?

¿Cómo hacer el ejercicio teórico en la práctica emancipadora?

¿Cómo concebir la necesidad práctica de la teoría y la necesidad teórica de la práctica?

¿Cuál es la relación entre pensamiento crítico y Teoría crítica?

Partir de las preguntas

Acercarse al tema de la emancipación social provoca preguntar: ¿por qué se ha vuelto tan difícil construir una teoría crítica en tiempos de globalización hegemónica? Sin dudas, la pregunta devela cuán difícil es la puesta en oficio de la humildad teórica. El problema no estaría en lo difícil de hacer una teoría, sino en cómo las nuevas realidades y praxis que emergen nos retan teóricamente. Las lecturas teóricas de la realidad desde el paradigma crítico se han enfatizado en el momento de la negación. Develar la realidad unilateral de la dominación, es sin dudas un momento esencial del paradigma crítico.

El desenvolvimiento de los procesos de cambio antisistémicos latinoamericanos en las condiciones actuales, se enfrenta a virajes coyunturales que marcarán próximos tiempos.

La sonada crisis capitalista de las grandes transnacionales, el debilitamiento de la economía estadounidense y el cambio presidencial demócrata; la impronta cada vez más marcada del impacto de la política coordinada regional de gobiernos latinoamericanos, y la reforzada permanencia del proceso revolucionario cubano, estamparán nuevos desafíos al movimiento social popular de América Latina.

La capacidad del pensamiento social crítico latinoamericano para enfrentar estos retos, así como seguir dando cuenta de su devenir renovador y de las problemáticas acuciantes de los pueblos, procesos de lucha y resistencia que empujan los hombres y mujeres del continente, está a prueba sistemática.

El pensamiento social crítico latinoamericano tiene una larga historia de conformación, si tomamos en cuenta todo aquello producido en nuestro continente que haya tenido una resonancia hacia la formulación de preguntas, cuestionamientos y tareas a partir de encontrar las enunciaciones que no legitimen lo establecido en el statu quo, ya sea de lo estructural

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the notation and dynamics. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key markings include 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) in the first measure, 'cresc.' (crescendo) in the second measure, 'mf' (mezzo-forte) in the third measure, 'f' (forte) in the fourth measure, 'molto rit.' (molto ritardando) in the fifth measure, and 'rit.' (ritardando) in the sixth measure. There are also markings for 'allargando' and 'a tempo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '3' for triplets). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

social, ya de lo teórico establecido como canon inabordable. El carácter crítico del pensamiento latinoamericano se ha determinado por su vocación hacia la indagación de las identidades devenidas del proceso de expoliación histórica del continente, así como de su compromiso desde diferentes filiaciones ideológicas, con los procesos populares de luchas por la autonomía, independencia, liberación, anticlericalismo, antiimperialismo, antipatriarcalismo, anticolonialismo, etcétera. Una mirada hacia la historia es esencial, para que la crítica haga posible pensar la realidad desde otras perspectivas y códigos.

Despejar conceptos

El término de crítica está relacionado a dos acepciones suficientemente referidas en el entorno discursivo del pensamiento social. Una es la tradición ilustrada iniciada con Kant, *sapere aude, ten el valor de valerte de tu propio conocimiento*, y donde la razón, es decir la capacidad reflexiva, analítica, del pensamiento es sometida a la evaluación de sus propias condiciones de posibilidad. La otra acepción, marxista, comprende la crítica como un arma que se dirige hacia la realidad socio-histórica para sacar a luz las formas ocultas de dominación y de explotación existentes, con el fin de hacer aparecer, en negativo, las alternativas que dichas formas obstruyen y excluyen. Los filósofos de la Escuela de Frankfurt definían aquella teoría que es a la vez explicativa, normativa, práctica y reflexiva como “Teoría crítica” en contraposición a la teoría tradicional.

El pensamiento crítico es una crítica social y por ende epistemológica que cuestiona de manera constante, activa y radical, las formas establecidas de la vida social y su constricción en el sentido común de los significados cotidianos, en las relaciones socio-políticas y las formas establecidas correspondientes de pensamiento, tanto en el sentido del dominante como el subalterno. La profundidad de la sinergia de estas dos formas de crítica, implica modular el cuestionamiento de la crítica intelectual, la historia de los conceptos, el examen lógico de los términos, las tesis y las problemáticas, la genealogía social de los discursos, la arqueología de sus presupuestos culturales, es decir, la episteme, con la fuerza de la crítica radical a las formas socialmente establecidas de dominación.

El conocimiento de las determinantes sociales del pensamiento es indispensable para liberarlo, en la medida de lo posible, de los determinismos que pesan sobre cualquier práctica

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point instruction "(Ped.)" at the bottom left.

No todo es pensamiento crítico, afirma Franz Hinkelammert,¹⁰ sino solo aquel que pueda resultar, desde un punto de vista unívoco, posibilidad de subversión, revelación:

Todo pensamiento, que critica algo, por eso no es pensamiento crítico. La crítica del pensamiento crítico la constituye un determinado punto de vista, bajo el cual esta crítica se lleva a cabo. Este punto de vista es el de la emancipación humana. En este sentido es el punto de vista de la humanización de las relaciones humanas mismas y de la relación con la naturaleza entera. Emancipación es humanización, humanización desemboca en emancipación.¹¹

Hinkelammert afirma que en Marx se encuentra la formulación más nítida de lo que se entiende en la actualidad por pensamiento crítico, el que aparece en el contexto de los movimientos de emancipación a partir de fines del siglo XVIII.¹² El paradigma de pensamiento crítico, dentro del cual todavía se sigue operando; se resume en dos juicios del pensamiento de Marx:

¹⁰ Franz Hinkelammert (Alemania, 1931). Latinoamericano por opción desde 1963. Destacado economista y filósofo. Reside en Costa Rica. Tiene acumulada una profusa obra teórica acerca de problemáticas de economía, desarrollo, pensamiento crítico y razón utópica.

¹¹ HINKELAMMERT, FRANZ, *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad*, San José de Costa Rica, Arlekin, 2007, p. 278.

¹² “La sociedad burguesa se había constituido en nombre de la emancipación de los poderes mundanos y eclesiásticos de la Edad Media y se sentía como sociedad emancipada, inclusive como fin de la historia. Pero ahora han aparecido los movimientos de emancipación frente a los impactos de los efectos de esta misma sociedad burguesa. Aparecían los movimientos de emancipación en el interior de la sociedad moderna. La sociedad burguesa veía la emancipación como en enfrentamiento con otras sociedades ‘premodernas’. Ahora la emancipación se presentó a partir y en el interior de la sociedad burguesa. En la revolución francesa ocurre el choque en términos simbólicos, guillotina a los aristócratas, los poderes de la sociedad anterior, de los cuales busca su emancipación. Pero guillotina igualmente tres figuras simbólicas por los movimientos de emancipación en el interior de esta sociedad burguesa: Babeuf, el líder cerca de los movimientos obreros y su emancipación, Olympe de Gouges, la mujer de la emancipación femenina y posteriormente se degüella en la cárcel a Toussaint Louverture, el líder haitiano de la liberación de los esclavos en Haití. A estos movimientos de emancipación se unen posteriormente las exigencias de la emancipación de las colonias, de las culturas y de la propia naturaleza. La emancipación burguesa había sido una emancipación en el plano de los derechos individuales. Ahora vienen las emancipaciones a partir de los derechos corporales y a partir de la diversidad concreta de los seres humanos. El mismo significado de la palabra emancipación cambia. Se refiere ahora casi exclusivamente a estas emancipaciones que parten desde el interior de la sociedad moderna y burguesa”. Ídem, pp. 279-280.

154

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

pp il basso sotto voce

deciso : loco

sf 7 f 7 7 p 7 sf mf 7 7

Ped →

- ... 1. El pensamiento crítico hace “su propia sentencia en contra de todos los dioses del cielo y de la tierra, que no reconocen que “el ser humano es el ser supremo para el ser humano”.
2. El pensamiento crítico hace... “su propia sentencia en contra de todos los dioses del cielo y de la tierra”, en cuyo nombre “el hombre sea un ser humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable”.¹³

Muy a pesar de la crisis del socialismo y en consecuencia el desbanco de certezas apodícticas de un marxismo anquilosado y adocenado por el estatismo contraproducente al que se sometió el ideal del comunismo de los clásicos, el marxismo ha sido y es central en la producción de un pensamiento crítico de la región y por demás se recupera cotidianamente en las experiencias populares de lucha y en la restructuración de una izquierda que no claudica. De ahí que se renueve en el debate la problemática del socialismo, de las posibilidades mismas de la emancipación humana y del valor teórico y práctico de la comprensión materialista de la historia.¹⁴

A pesar de que la crítica al marxismo economicista pasó por la experiencia deformada del productivismo socialista del siglo XX, que reprodujo esquemas de la acumulación productiva que degeneraban la finalidad emancipadora de los procesos socialistas, la comprensión materialista de la historia, núcleo central del marxismo, no reconoce el principio de determinación de los procesos sociales en la recámara de la historia. Para Marx, la revelación del aspecto económico tiene un sentido que va más allá de cualquier intención de estructurar la sociedad. Él considera que la reivindicación de lo histórico es de lo más singular y que del movimiento constitutivo de ese singular proviene el proceso de producción y reproducción de la vida social. En tal caso, Marx no se propone imponer a lo real ningún esquema intelectualizante, pero de igual manera no se somete a un empirismo miope que no es capaz de levantarse por encima de la inmediatez de los hechos. La realidad dentro del

¹³ *Ibidem*. Estas dos consignas Franz Hinkelammert las toma de los textos de Marx, en MARX, Karl, “La introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Crítica de la religión”, y en FROMM, Erich, ed., *Marx y su concepto del hombre*, Ciudad de México, FCE, 1964, p. 230. El texto es de 1844.

¹⁴ En este sentido varios, amplios y profusos son los trabajos que abordan estas problemáticas. Algunos trabajos como: KOHAN, Néstor, *Marx en su tercer mundo. Hacia un socialismo no colonizado*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003; BORÓN, Atilio, *Imperio e imperialismo. Una lectura crítica de un libro de Michael Hardt y Antonio Negri*, La Habana, Casa de las Américas, 2004; CASTRO Ruz, Fidel, “Discurso de clausura de la XXI Asamblea General de Clacso y la III Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales”, en *Nueva hegemonía mundial*, La Habana, Clacso, abril 2004; *Despedidos de todo fetiche. Autenticidad del pensamiento marxista en América Latina*, Santa Clara, Unincca / UCLV, 1999; GOGOL, Eugene, *El concepto del otro en la liberación latinoamericana. La fusión del pensamiento filosófico emancipador y las revueltas sociales*, Ciudad de México, Juan Pablos Editor, 2004.



marxismo, aparece a través de la interpretación teórica del principio de la reproducción de la vida social, en la cual la necesidad se establece a través de la tendencia objetiva de los hechos, no como entidades objetos sino relacionales de la praxis humana. La determinación conceptual elaborada por Marx sobre los modos de producción históricos, determinados por los seres humanos históricos, activos, implica el reconocimiento del principio esencial de la realidad, el de la vida humana. Estos modos de producción no resultan, por tanto, coyundas *a priori* a las que debe someterse el análisis histórico, sino que son "...un determinado modo de actividad de estos individuos, un determinado modo de manifestar su vida, un determinado modo de vida de los mismos".¹⁵

El punto de vista materialista desde el marxismo considera que la complejidad dialéctica de las producciones espirituales está marcada por la no sustantividad propia de estas y por su condicionamiento a las relaciones reales que establecen los hombres en el proceso material de su vida. La visión de la dialéctica, relacional entre éstas y sus condicionantes, no significa reducirlas mecánicamente a lo estrictamente real, sino que implica, en lo esencial, un proceder crítico hacia las formas enajenadas en las que ellas mismas aparecen y un allanamiento previo de las representaciones retrospectivas, metafísicas, absolutas y reiterativas de la propia práctica de las relaciones reales.

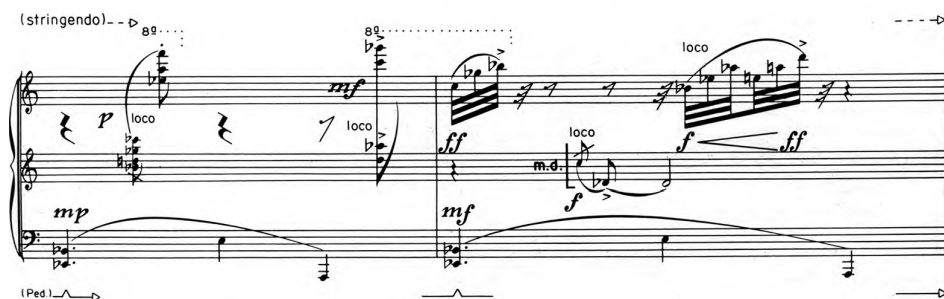
De esta forma la tarea crítica se hace diversa e inclusiva de todas aquellas propuestas analíticas y reflexivas que partan de estos puntos de vista. En la región han surgido propuestas disímiles que podemos remontar hacia la década de los 60. Se consideran como sensibilidades políticas de inscripción popular que significaron e imprimieron energía a las luchas sociales. Ellas son: la educación popular, la teoría de la dependencia, la Teología de la liberación y la estética liberadora.¹⁶

Elas han formado parte y están dentro de las matrices políticas, éticas y simbólicas que habrá que apropiarse en integración, sin exclusiones, para asumir las demandas emancipadoras, libertarias y de reconocimiento que están dando sentido a las luchas de los grupos sociales que hoy enfrentan el sistema de dominación capitalista y que vienen arrastrando discriminaciones y opresiones diversas.

El programa de pensamiento crítico que se inicia con la Ilustración se funda en el ejercicio reflexivo de discernir las condiciones de posibilidad del pensamiento para que sea factible valerse de éste. Desde la crítica hegeliana, el programa crítico se radicaliza a partir de proyectar el estudio de la totalidad de los formas de objetivación para entender las con-

¹⁵ MARX, Carlos, prólogo a la "Contribución de la crítica a la economía política", en MARX, Carlos / ENGELS, Federico, *Obras escogidas*, t. 1, Moscú, Progreso, 1980.

¹⁶ GALLARDO, Helio, *Siglo XXI: Producir un mundo*, San José de Costa Rica, Arlekin, 2006, p.135.



diciones de conformación esencial de las formas de subjetivación. Para Marx ese programa es el punto de partida para reafirmar la premisa de la que parte el proceso real histórico y social donde se autoconstituyen los sujetos reales, es decir la comprensión dialéctico materialista del sujeto. En su ajuste de cuentas con ese programa crítico Marx incorpora a Feuerbach, considerándolo el purgatorio de la especulación en la que estaba atrapada la problemática del sujeto. Así, postuló que el sujeto como construcción social, es en tanto la esencia social del ser humano como ensamblaje de las relaciones sociales en las que vive, dada porque son relaciones con objetos y relaciones entre los seres humanos. Toda esta premisa será desarrollada por Marx en su obra *El capital*, a través del análisis concreto del tipo de subjetividad que deviene en la condiciones de producción y reproducción del capital. La multiplicidad y multilateralidad de relaciones y nexos de los seres humanos como individuos que el capital configura, se autoconstituye en una ambigüedad permanente. En tanto son relaciones sociales encarnadas y mediadas por objetos (productos de la actividad social humana que expresan el proceso de subjetivación socialmente existente y el sistema social consecuente), deificados y cosificados, la subjetividad social devenida reproduce la dominación y obstruye el camino hacia la consecución de la autonomía de los individuos. El problema real de la ambigüedad manifiesta del sistema de dominación del capital está en la consecución de la autonomía de los sujetos y no en la consagración del hegemonismo del Sujeto (el sistema mismo de dominación).¹⁷

La consecución del programa crítico permite enfrentar el escepticismo acerca del despliegue de la capacidad cognoscitiva y productiva del sujeto como la garantía del advenimiento de una sociedad mejor, y explica la configuración del sujeto a partir del carácter contradictorio de la modernidad,¹⁸ identifica y devela los elementos alienantes, la fragmentación del

¹⁷ La problemática del sujeto es centro del análisis de los teóricos críticos en todas sus variantes. Una de las perspectivas de análisis más raigales y apegadas al sentido teórico crítico del pensamiento de Marx es la del filósofo italiano Antonio Gramsci, quien, cautivo en las mazmorras del fascismo italiano e incomprendido por sus contemporáneos, coloca el tema de la emancipación en la perspectiva de la praxis teórica crítica como consecución de la lucha contra-hegemónica y de la revolución social emancipadora como cambio cultural civilizatorio. Sobre la obra de Gramsci ver ACANDA, Jorge Luis, *Traducir a Gramsci*, La Habana, Ciencias Sociales, 2006.

¹⁸ Aun cuando existe mucha bibliografía sobre el término y asunto de la modernidad, en este texto anotamos por modernidad el proceso cultural del sistema capitalista como totalidad social. La modernidad se

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo change to *88*. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *sf*. The left hand provides a harmonic accompaniment with a *mf* dynamic. The second system continues the piece, with the right hand playing a *loco* passage. The third system concludes the excerpt, with the right hand playing a *loco* passage and the left hand playing a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

hecho aportes epistemológicos y críticos fundamentales para comprender las relaciones de dominación.

Sin embargo, con ellas y desde ellas, la tarea del pensamiento acción crítico es subvertir todo el andamiaje en el que se ha construido el pensamiento crítico mismo. El acto de pensar críticamente sucede desde el observador activo, actuante y no contemplativo de las subjetividades en luchas y resistencias (organizadas en movimientos sociales, contestatarios, insurgentes en América Latina y el Caribe); al poner las teorías y las prácticas en común, que es más que una teoría y una práctica común.

La tarea está en hacer consciente para sí, sistematizar sin homogeneizar ese acto de pensar. Es recrear los saberes desde el diálogo y la pregunta, traducir, transitar desde las lógicas de lo unívoco a las lógicas relacionales de las identidades múltiples, de la diversidad. Es hablar, conversar (en todas sus formas preformativas: cantar, pintar, mirar, bailar, sentir) con todos y todas en cualquier lugar y en cualquier momento.

Pensar las condiciones de posibilidad de un cambio sistémico, civilizatorio y cultural, es sentir, pensar y actuar más allá de los sentidos de la modernidad. Ello exige una reflexión crítica profunda de los conceptos, las categorías, las lógicas con que construimos la práctica teórica misma de las luchas y resistencias al capitalismo.

El movimiento social popular²⁰ anticapitalista de la región de América Latina y el Caribe acumula una diversidad de procesos de vidas trascendentes y no propiamente contingentes, de novedad y potencialidad para la transformación social, cultural-civilizatoria en pos de una sociedad realmente humanizada.

Se da un proceso de acumulación cultural de formas de socialidad humana anticapitalista que impacta sobre todo el conjunto de los procesos y movimientos anti-sistémicos.²¹ Se

²⁰ Movimiento social popular: "En consecuencia, si existe un sistema múltiple de prácticas de dominio y sujeción entrelazadas, podemos representarnos al *movimiento social-popular* como la integración compleja y dinámica de todas las demandas emancipadoras y perspectivas de resistencia. Lucha y creación alternativa a ese Sistema de Dominación Múltiple del capital. Sin embargo, este es un tema que sigue estando pendiente en la agenda práctica de los movimientos y redes, por más que se han logrado avances en determinadas campañas articuladoras de defensa de los intereses fundamentales de nuestros países, como ha sido la exitosa campaña hemisférica contra el ALCA". VALDÉS GUTIÉRREZ, Gilberto, *América Latina: posneoliberalismo y movimientos antisistémicos*, La Habana, Ciencias Sociales, 2009, p. 67.

²¹ Movimiento anti-sistémico. Ver VALDÉS GUTIÉRREZ, Gilberto, *ibídem*.

(colando) ----- Meno mosso poco rall. -----
(♩ = ca 88)

nervoso lunga

P pp P P

loco 159 loco

3 3 3 3

7 8

(Ped.)

conjugan, comparten, rearticulan y ponen en común desde las prácticas cotidianas de luchas y resistencias, en las campañas, movilizaciones, procesos organizativos, argumentación de sus programas de acción, en la multilateralidad de sus actuaciones, los referentes político-organizativos, *cosmopolitas*,* intersubjetivos, epistemológicos aún no hegemónicos. Ellos conforman una condición de posibilidad anti-hegemónica, autocrítica, porque trascienden, superan los límites de la hegemonía político, cultural, epistémica, territorial y van condicionando la posibilidad de su propia hegemonía.

Se van rearmando los significados, las finalidades, las lógicas de las utopías liberadoras²² por los sujetos que viven por anticipado los valores emancipadores²³ como modos de acti-

* Cursivas de los editores. El DRAE no recoge el término *cosmopolita*.

²² Utopías liberadoras: emergen desde las alternativas de luchas y resistencias a la explotación y dominación capitalista, son propuestas de proyectos colectivos de cambios ideológicos y sociales frente al nihilismo cínico imperante, acompañan a las demandas específicas de los movimientos sociales a las luchas y resistencias de los pueblos oprimidos, están ligadas intrínsecamente a la *Revolución*, son los otros mundos posibles no capitalistas, como posibilidad real de transformación, la idealización social, son actos concretos de imaginación ideal necesaria (sueños, imaginarios futuros y esperanzas), tienen una función revolucionaria y se enfrentan a la utopía conservadora de una única alternativa posible, consideran imposible la construcción de un mundo cuya conservación permanente e inamovible es una posibilidad abstracta y absoluta, hacen suyos los ideales de la universalidad de valores y derechos del género humano, reivindicando una transformación radical de las condiciones materiales que haga posible la realización material de ese ideal formal. Reivindican no al género humano considerado en abstracto, sino concreto, desde las luchas sociales concretas de las mujeres, los pueblos originarios, las nacionalidades y pueblos con sus culturas y sus espiritualidades, excluidos por el racismo y la xenofobia, los fundamentalismos y la depredación del capitalismo transnacional, son del sujeto social múltiple, motor del cambio social. Para los movimientos sociales y para el pensamiento revolucionario vinculado a estos, la noción de utopía funciona como una idea reguladora y movilizadora de la acción, como un proyecto sociopolítico, pero, sobre todo, como un ideal construable. Las utopías liberadoras son populares, procesos prácticos de aprendizaje social en las formas articuladas de sentir, pensar y actuar los procesos emancipadores desde la multiplicidad de sentidos, donde se debate la constitución de las identidades, en los espacios intersubjetivos y en los contextos de las luchas cotidianas. Ver LEÓN, Yohanka, "La utopía liberadora en América Latina", folleto de formación, La Habana, Ocean Sur, 2012.

²³ Ver ALFONSO, Georgina, *Valores y vida cotidiana*, La Habana, Ciencias Sociales, 2010.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

3 3 3 3 3

7 8 5 7 8

(Ped)

vidad cotidiana. En ellas se busca lo colectivo, lo comunitario, el cuidado compartido de la reproducción de la vida, en maneras de actuar, desear, poder y saber no reproductoras de las prácticas y lógicas dominadoras capitalistas.

Las experiencias acumuladas de formas de vida y sentidos humanos anticapitalistas que van quebrando el dominio del capital como sistema totalitario, y a la vez, recreando y diversificando sus propios modos de reproducción de vida en pos de una sociedad más justa y humana, conforman lo que llamamos emergencias emancipadoras anticapitalistas.²⁴

La necesidad práctica de enfrentar las preguntas en relación a la contradicción entre la autonomía con que los sujetos populares protagonizan e impulsan estas experiencias y su inserción en la lucha política contra-hegemónica del movimiento social popular en su conjunto, es esencial para la reflexión teórica de la emancipación.

¿Qué significación adquieren las emergencias emancipadoras anticapitalistas en la lucha anticapitalista para la construcción de una nueva hegemonía, la configuración de un nuevo saber, ecuménico, utópico crítico emancipador?

¿Cómo se configura la praxis teórica crítica emancipadora desde las experiencias de producción de pensamiento crítico emanado de los procesos cultural-civilizatorios alternativos de América Latina y el Caribe?

²⁴ Las emergencias emancipadoras anticapitalistas como experiencias, procesos, alternativas cultural-civilizatorias latentes frente a las prácticas y el pensamiento hegemónicos, son apreciables tanto en espacios geopolíticos concretos como en movimientos, redes, organizaciones, comunidades, gobiernos locales y nacionales, alianzas de movimientos y de gobiernos, en la agenda política continental y en la práctica cotidiana de diversos sectores sociales. Son emergentes porque trascienden, superan los límites de la hegemonía político-cultural, bullen como proyección social, construyen alternativas desde la socialización de nuevas formas de subjetividad individual y colectiva. Dichos procesos, aún no hegemónicos, impactan sobre el conjunto del movimiento social popular. Las emergencias emancipadoras anticapitalistas están acaeciendo en los movimientos sociales populares como expresión de los límites de la hegemonía político-cultural del capital. Ellas son acumulados políticos, productivos, organizativos, cosmovisivos, intersubjetivos, culturales, cognitivos de los proyectos sociales de liberación de la región. Independencia, soberanía, socialismo del siglo XXI, Buen vivir / Vivir bien, son construcciones de alternativas de socialidad basadas en la justicia social y ambiental, la perspectiva de género y el respeto a las diversidades ante los dilemas globales, como procesos de subjetivación autónomos y colectivos. Ver GALFISA, *Informe final del proyecto de investigación. El movimiento social popular en América Latina. Emergencias emancipatorias anticapitalistas en el siglo XXI. (2010-2012)*, La Habana, 2012.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The score includes dynamic markings such as 'poco rall.', 'p', and 'pp'. There are also markings for 'Ped.' at the bottom left. The music features complex textures with triplets and sustained notes.

Existe un debate actual en el pensamiento social latinoamericano acerca de los derroteros y funciones de un pensamiento crítico. En este lustro va coagulando un sentido común dentro de él, que asume de forma ya generalizada la conciencia crítica de una estructura colonial, dominadora, racial, excluyente, de formas de producción y reproducción del conocimiento, el saber y el poder.

En ese debate, cierta intelectualidad profesionalizada está aún atrapada en las estructuras de las academias disciplinares dominantes actuales y actuantes como tales. Aún así, ella logra posicionar en el entorno castrante de las academias serviles, debates claves como los de biopolítica y control, nuevas subjetividades e imaginarios políticos, feminismos alternativos, importancia de los afectos, y otros en conexión con cuestiones de gran actualidad, como los problemas de las crisis ecológica, global, sistémica del capitalismo. Sin cejar en el servicio individual al saber colectivo de la acción colectiva anti-sistémica, esta intelectualidad desafía el cretinismo profesional inmanente a la división social del trabajo intelectual en las condiciones de enajenación.

Aun sin saberlo, ella es lanzada a la urgente construcción ecuménica²⁵ de la praxis teórica social crítica emancipadora. La teórica crítica y el pensamiento crítico para la emancipación van al encuentro en tanto la praxis teórica crítica trascienda los límites en los que, hasta ahora, ha sido entendida como tal. El ejercicio de esa práctica es un hacerse cotidiano de la investigación, el activismo, la reflexión profunda y el compromiso social.

La construcción teórica ecuménica de la lucha y práctica emancipadora pasa por el ejercicio de un pensamiento acción con co-razón, como plantea y desarrolla Xóchitl Leyva, investigadora de la red Retos,²⁶ quien insiste igualmente en sistematizar, reflexionar y analizar, deconstruyendo/ construyendo en conjunto, poniendo en común, desde abajo, las diversas miradas / prácticas / imaginarios de los pueblos. En el concurso de todos y todas aquellos que construyen conocimiento desde lo colectivo, del caminar juntas/os en y con los movimientos, ellos implica cambiar la perspectiva del *locus* que enuncia, es compartir en

²⁵ Ecuménico. De la palabra griega *oikoumenikos*. Significa presencia de todos y todas en la *oikos*, es decir, en la casa de todos y todas.

²⁶ RETOS, "Acerca de la Red Transnacional Otros Saberes (Retos). Entre las crisis y los otros mundos posibles. Documento para el debate". Presentado en el II Encuentro Internacional de la Retos celebrado del 30 de julio al 1 de agosto en Cideci Las Casas / Unitierra-Chiapas, San Cristóbal de Las Casas. <<http://encuentroretoschiapas.jkpkputik.org/>>.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rit. ————

loco

pp

molto rubato
legato e cantabile

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped) →

el contexto y la situación concreta, *el locus*, preguntarse por quien enuncia. ¿Quiénes somos? ¿Qué saberes compartimos? Ella apunta hacia el paradigma contextual interpretativo de compartir conocimientos y formas otras de saber / hacer que tienen su base en el sentimiento, el espíritu y el corazón, en el espacio de múltiples racionalidades.

Xóchitl Leyva y Shannon Speed admiten que

optamos por el término “investigación de co-labor” para marcar un doble sentido: nuestro vínculo con predecesores que desde los años 50 del siglo pasado buscan descolonizar las ciencias sociales y nuestra especificidad frente a los otros intentos de investigación descolonizada. (...) Para ello lo primero que hicimos fue reconocer y rechazar abiertamente las valoraciones hegemónicas y la “racionalidad indolente” de las ciencias sociales. Reconocimos y rechazamos el fardo (neo)colonial, en otras palabras la colonialidad del poder, del ser y del saber, que por desgracia no es algo que está ahí afuera de nosotros sino que habita y se reproduce gracias a muchas de nuestras prácticas institucionales y personales. A partir de la experiencia emanada de este proyecto colectivo podemos afirmar que gracias al trabajo de co-labor es posible instrumentar prácticas que desafíen las prácticas e ideas dominantes en las ciencias sociales que sirven como base de las lógicas de poder de las sociedades que queremos cambiar.²⁷

Al visibilizar las conceptualizaciones desenajadoras que emanan de las emergencias emancipadoras anticapitalistas, la praxis teórica crítica para la emancipación está urgida en desmontar el occidentalismo racionalista, androcéntrico, patriarcal y discriminatorio del saber de credo, mítico de toda dominación. Ello significa desmitificar las clasificaciones con que las que se ha etiquetado, formalizado, clasificado la rebeldía popular (subalternizados / marginalizados, excluidos, ninguneados, pobres, minorías, subdesarrollados, premodernos, súbditos, domesticados, esclavos, primitivos, frustrados, reprimidos). Sus actuaciones en el presente, aún cuando su presencia / ausencia es violentamente atenazada, dan cuenta, incluso desde la represión, desaparición y omisión, de las prácticas emancipadoras. El investigador argentino de la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo formula así la tarea: “Observar cómo se organizan, sobre qué experiencias afectivas se arman los colectivos que actúan políticamente

²⁷ LEYVA SOLANO, Xóchitl / SPEED, Shannon, “Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor”, en LEYVA / BURGUETE, Ataceli / SPEED, coords., *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*, Ciudad de México, Publicaciones de la Casa Chata-Ciesas / Flacso (Guatemala, Ecuador), 2008, p. 95.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

Ped.

para cambiar el mundo desde abajo. Deconstruir subjetividad oprimida, descolonizar los corazones, es parte de la construcción de paradigmas emancipadores...²⁸

Hacer esto abre para el ejercicio de la praxis teórica crítica, horizonte telúrico de emancipación, e implica construir desde abajo el conocimiento, mostrar las ideas que reverberan en el pensamiento, acción, pasión y sentimientos anticapitalistas, aún entre contradicciones y complejidades, con rupturas, bifurcaciones e irrupciones.

Para ello se impone teóricamente socializar sus formas discursivas,²⁹ que van más allá de las teorías críticas disciplinares (la Teoría crítica europea, los marxismos, las filosofías humanistas, la ideología iluminista, las sociologías del conocimiento, etcétera, que se asumen y se superan a la vez), las que enfrentan la linealidad dominadora, abstracta de las lógicas productivistas, utilitaristas, liberales, economicistas de la vida.³⁰

Como señala De Souza Santos, la construcción de una sociología de las emergencias, una epistemología del sur, una interpretación del futuro desde el presente, de la capacidad de más y diversas experiencias posibles en el futuro³¹ implica una praxis teórica crítica propositiva emancipadora, que promoviendo la relación diferente entre ciencia y saber, recoloque, redistribuya y confirme conocimientos teóricos críticos de discursividades emergentes,

²⁸ BENEGAS Loyo, Diego, "Descolonizar los corazones: el trauma como herramienta", ponencia al X Taller internacional sobre Paradigmas emancipadores. El investigador argentino propone ver el genocidio como proceso traumático para los sujetos involucrados que supone la violencia física y el miedo permanente a la muerte en su implicación subjetiva afectiva más allá del dolor paralizante. Él ve estos procesos subjetivos, afectivos, como políticos y propone interpretarlos desde sus soluciones colectivas. Ellas se vuelven entonces herramientas del sentir, de la acción y el pensamiento que solo son en la medida en que se comparten con otras acciones colectivas, de modo que se produce un proceso político de subjetivación que invierte el trauma y lo convierte en potencia, impulso, autoestima, entusiasmo, voluntad de acción y fuerza movilizadora.

²⁹ Formas discursivas: del análisis de Foucault sobre las relaciones entre saber y poder. FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1997.

³⁰ Estudios sobre el pensamiento filosófico del Caribe, las teorías del indigenismo revolucionario, el feminismo comunitario, las propuestas teóricas de la comunicación popular, la economía para la vida, entre otros.

³¹ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, en *Renovar la Teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, Buenos Aires, Clacso, 2006, cap. 1, "La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes" <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/>>.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with triplets and dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Above the first measure, there is a tempo marking 'loco' and a hairpin indicating a crescendo. Above the final measure, there is a 'rall.' marking with a dashed line. The left-hand staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings: *mp* and *mf*. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left of the first measure.

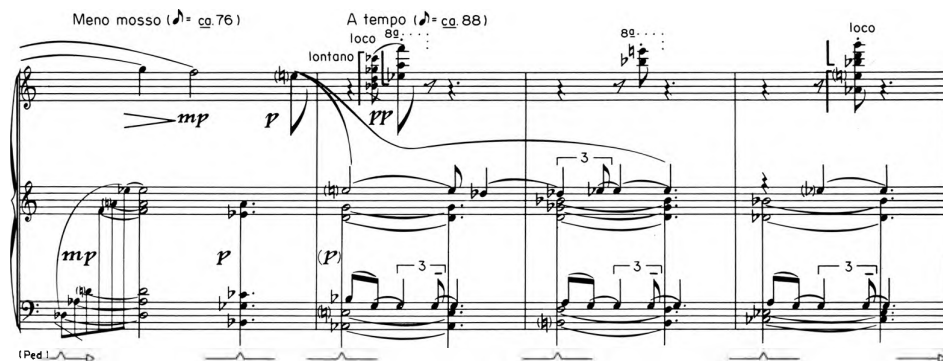
saberes emancipadores y solidarios³² (subjetividades situadas, territorios textuales, ficciones, reflexiones, relatos, manifiestos, reglamentos, acciones, sentimientos, afectos, cosmovisiones, imágenes, miradas, corporalidades), que como acciones colectivas plantean lógicas y valores diferentes a los de la globalización dominante; y como epistemologías van conformando una constelación emergente de regímenes de verdad³³ que fundan significados en rebeldía y creatividad, articulan e integran las diversidades, hacen horizontales las legitimaciones, pluralizan los límites y las realidades, democratizan los universales, sincretizan las certezas, y empoderan lo múltiple humano.

En la perspectiva epistemológica que De Sousa Santos señala, como resistencia activa a los localismos globalizados y los globalismos localizados, retomar una concepción y cosmovisión de la descolonización cultural desde una ecología del cuidado y la solidaridad, implica fundar una epistemología de la lucidez, de la virtud, y una ontología inconclusa, como producción y reproducción de los saberes solidarios.

Desde la manera conjunta de trabajar la puesta en común del acto reflexivo, analítico, práctico transformador, se generan los conceptos, herramientas, problemas, retos e ideas. Producir y reproducir saberes para la emancipación es poner en común sentidos éticos y políticos, en perspectivas epistemológicas dialogantes y articuladoras, con metodologías multilaterales y situadas para la comprensión, con afinidades, sensibilidades, racionalidades y expresiones diversas preformativas de conocimientos, saberes y sabidurías.

³² Florencia PÁEZ, Marcelo CASARÍN, Ricardo IRASTORZA hablan de saberes en movimiento. “Saberes en movimiento: denuncia y novedad epistemológica”. *Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología*, vol. 20, núm. 3, Maracaibo, Universidad del Zulia, julio-septiembre de 2011, pp. 427-439.

³³ Los regímenes de verdad refieren al saber que entra en el dominio de un discurso específico, y conlleva efectos de poder que contribuyen a la legitimación, reproducción de las relaciones de fuerza y dominación. El saber es discurso, un sistema de signos que remiten a ideas y cosas, pero como “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”, como plantea Michael Foucault. La función principal de las formaciones discursivas existentes y dominantes ha sido la de fundar y perpetuar en el tiempo lenguajes de verdad que enumeran, enuncian, clasifican y ordenan elementos. Ellos definen los límites de lo que se puede hablar y establecen lo que se debe callar, clasifican los fenómenos que componen la realidad y validan determinadas representaciones sociales al tiempo que desautorizan otras. Según Foucault, los discursos de verdad de esas formaciones discursivas, son portadores de una determinada epistemología, que juzga qué se considera conocimiento verdadero o falso; de una cierta antropología, encargada de decir qué significa ser humano y qué no; y de una ontología social y política, que determina qué sujetos, formas de vida y sociabilidad se integran en la realidad social.



Este hacer teórica crítica emancipadora es empujada a violar los sacrosantos pilares de lo que ha sido considerado como racionalidad y se ve abocada a afrontar la visibilidad epistémica y beligerancia política del universo de sabiduría que se acumula en las emergencias emancipadoras, donde recirculan las cosmovisiones, las mitologías, la espiritualidad. De Sousa Santos, en su intervención en Chiapas en enero del 2012, señalaba “Espiritualidad ¿Qué es eso?... Racionalidad sentipensante... las emociones son parte de nuestra racionalidad”.³⁴

Desde esta perspectiva la praxis teórica crítica emancipadora re-conceptualiza la universalidad. Desde el conocimiento situado, contextualizado, legitima una reconstrucción teórica de la totalidad, como construcción plural, libre de prepotencia y de exclusiones cognoscitivas de cualquier índole. Ella es la base de un pensamiento crítico-propositivo, construido desde las prácticas de resistencia, lucha y creación alternativas, como saber ecologizado e integrador, respondiendo a una lógica dialógica, de complementariedad.

Para Boaventura de Souza Santos el problema de la universalidad radica en su sentido negativo, en traspasar la frontera teorícista formalizada de la variante doctrinaria marxista y abrir el ejercicio crítico teórico práctico hacia la reflexión permanente y advertida sobre lo omnisciente de una teoría general, porque para él:

La diversidad del mundo es inagotable, no hay teoría general que pueda organizar toda esta realidad. Estamos en un proceso de transición, y probablemente lo posible sea aquello que llamo un universalismo negativo: en este momento, en este tránsito, no necesitamos de una teoría general. No es posible, y tampoco es deseable, pero necesitamos de una teoría sobre la imposibilidad de una teoría general. Estamos de acuerdo en que nadie tiene la receta, nadie tiene la teoría.³⁵

Franz Hinkelammert coloca una raigal hipótesis como respuesta al problema del universalismo desde la misma pregunta que inicia este ensayo. A la cuestión sofocante para el pensamiento crítico, acerca de una pérdida —real o no— de criterios universalistas de actuar con capacidad crítica beligerante frente al universalismo abstracto del sistema actual capitalista, él considera que es imposible enfrentar el universalismo abstracto mediante otro sistema de

³⁴ DE SOUSA SANTOS, Boaventura <<http://www.elrincondeanahi.com.ar/2012/.../entrevista-de-souza-santos.html>>.

³⁵ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Renovar la teoría crítica...*, op. cit.

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. -----

universalismo abstracto. Hinkelammert argumenta que el sistema aparece como un bloque unitario ante la dispersión de sus posibles opositores y por lo tanto está lejos de afectado por la fragmentación. Por esa razón el universalismo de la acción crítica beligerante, necesariamente tiene que ser una “respuesta universal”, que haga de la fragmentación un proyecto universal alternativo, y explica:

Fragmentarizar el mercado mundial mediante una *lógica de lo plural* es una condición imprescindible de un proyecto de liberación hoy. No obstante, la fragmentación/pluralización como proyecto implica, ella misma una respuesta universal. La fragmentación no debe ser fragmentaria. Si lo es, es pura desbandada, es caos y nada más. Además, caería en la misma paradoja del relativismo. Sólo se transformará en criterio universal cuando para la propia fragmentación exista un criterio universal. La fragmentación no debe ser fragmentaria. Por eso esta “fragmentación” es pluralización.³⁶

Franz Hinkelammert recoloca el punto de partida de todo pensamiento crítico emancipador desde el desenmascaramiento de la estafa epistémica, ética y política del universalismo abstracto, aquel que nivela forzosa y formalmente la diversidad de los emprendimientos por la liberación. Así mismo al denunciar la violencia epistémica del universalismo del sistema de dominación capitalista actual, hace justicia a una universalidad plural y dinámica, que no fragmenta ni atomiza, sino articula todas las miradas y respuestas liberadoras.

Esa universalidad expresa la necesidad práctica de la teoría y la necesidad teórica de la práctica del cambio revolucionario y pasa por las preguntas sobre lo que hacemos, sabemos, sentimos, decimos todos y todas, cuáles fines, sentidos compartimos, cómo queremos, deseamos y gustamos de nosotros mismos, es decir desde las subjetividades e intersubjetividades que somos, en la contingencia y trascendencia del ensamblaje de relaciones sociales reales cotidianas.

Al repensar la Teoría crítica, entonces, estamos ante la búsqueda de las claves de una construcción ecuménica, no solo para hacer patente los nuevos mecanismos de la dominación, sino esencialmente hacer visible la producción liberadora emergente de saberes, subjetivida-

³⁶ HINKELAMMERT, Franz J., *Determinismo, caos, sujeto. El mapa del emperador*, San José de Costa Rica, DEI, 1996, p. 238.



des sociales, intelectualidades multiculturales y diversas que conceptualizan, expresan, sienten las nuevas configuraciones de poder social liberador, que crean nuevos dispositivos de poder y saber, desafiando e inventado configuraciones epistemológicas que anuncian nuevos mundos y otras formas de producción y reproducción de la vida.

Plantearse la problemática del futuro desde la emancipación pasa entonces por nosotros mismos, nuestros sentidos comunes, vidas cotidianas, desde dentro de nuestras propias subjetividades e intersubjetividades, universos culturales, societales. Ellas, las subjetividades, aún surcadas por los siglos de dominación y opresión, surgen, emergen, resisten, luchan y sueñan en el contrapunteo de lo contingente y lo inmanente, de lo presente y lo trascendente, de lo inmediato y lo mediato, en el reconocimiento de los límites, y lo ilimitado de la realidad, por la consecución de lo imposible desde lo posible.

Todo ello significa una opción epistemológica del ejercicio de una crítica no especulativa, sino propositiva y comprometida. Significa transitar desde la acusación del dispositivo dominador, a mostrar, visibilizar las emergencias alternativas en curso. Aquellas que, largamente reprimidas, corresponde otorgarles justicia epistémica, mostrar qué colocan en estructura y función, qué nuevos constreñimientos promueven, qué relaciones dimanan de ellas, cuáles irrupciones y límites indican. Con un significado aún más relevante, ellas anuncian un apremio y una advertencia epistemológica: la de no romantizar y reinventar nuevos esencialismos, así como no minimizar lo pequeño.

Enfrentar el repliegue teórico de la crítica a la dominación dentro del capitalismo, y luchar contra la imposibilidad de un pensamiento y práctica política radical en la actualidad, es clave de la construcción ecuménica de una praxis teórica crítica emancipadora. El problema para el pensamiento crítico es el de la teoría como necesidad práctica, y no el de la puesta en práctica de una teoría. Tenemos entonces muchas tareas por delante y en consecuencia no cierres definitivos ni dogmas absolutos de la historia. Tenemos muchas preguntas, para muchos caminos posibles de la emancipación.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "energico (lo stesso tempo)" and includes dynamics like *sf* and *mp*, along with performance instructions like "loco" and "6". The second system includes dynamics like *sf* and *mp*, and performance instructions like "loco" and "7". The third system includes dynamics like *mf* and *mf subito*, and performance instructions like "molto espressivo" and "6". The score is written for piano and includes a pedal instruction "(Ped.)" at the bottom left.

¿QUÉ ES LA CRÍTICA? SUSPENSIÓN Y RECOMPOSICIÓN EN LAS MÁQUINAS TEXTUALES Y SOCIALES *

Gerald Raunig

La crítica no tiene que ser la premisa de un razonamiento que terminaría diciendo: esto es lo que tienen que hacer. Debe ser un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo lo existente. Debe ser utilizada en procesos de conflicto, de enfrentamiento, de tentativas de rechazo. No tiene que dictar la ley a la ley. No es una etapa en una programación. Es un desafío a lo existente”.

(Michel Foucault, “Table ronde du 20 mai 1978”,
Dits et Écrits II, 1976-1988).

169

De las múltiples tramas de los conceptos de resistencia se desprende no pocas veces una impresión de falta de claridad, así como una arbitrariedad que afectan a la distinción útil de estos conceptos. Por ejemplo, cuando, en su conferencia sobre la gubernamentalidad, Michel Foucault repasa y sopesa toda una batería de conceptos de resistencia –negativa, revuelta, desobediencia, insubordinación, deserción, disidencia, disenso y, por último, contraconductas– se plantea ante todo la siguiente pregunta relativa a la crítica: ¿hay en esas

* Publicamos el presente texto con la amable autorización de su autor. (N. de los Eds.)

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system is marked 'calando' and includes dynamic markings of *p* and *mf*. The second system is marked 'come un eco' and includes dynamic markings of *pp*, *mf*, and *mp*. The third system is marked 'in lontananza' and includes dynamic markings of *ppp*, *p*, *più p*, and *mp > pp*. The score also features performance instructions such as 'loco' and '3' (triplets). The piano part is written in a grand staff with a bass clef and a treble clef. The first system has a 6/8 time signature, the second has a 7/8 time signature, and the third has a 5/8 time signature. The score is marked with a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

tramas conceptuales un lugar específico de la crítica y, de haberlo, cuál es? En las páginas del presente texto quisiera ocuparme de esa pregunta, de ese problema, partiendo en un primer momento de Foucault para aportar a continuación mi propia idea de ese lugar específico de la crítica.

Permítanme en primer lugar deshacer un malentendido que tal vez se haya visto provocado por el título de la conferencia¹ que dio pie a este texto: *The Art of Critique* no hace referencia en modo alguno al arte en sentido estricto, ni siquiera a la crítica artística, aunque las actividades de nuestro instituto se mueven ciertamente en las zonas contiguas de la producción artística y de la teoría del arte. El título de la conferencia se toma prestado en primer lugar de “¿Qué es la crítica?”, la conferencia que Michel Foucault pronunció a finales de mayo de 1978 y que constituye además el título principal de mi texto. Aquí el concepto de *arte* tiene una relación de contigüidad con la palabra griega *techné*, de ahí que en su conferencia Foucault califique a la crítica no sólo como un “arte” y una “virtud”, sino también como una “técnica”. Ahora bien, esto no es ninguna excentricidad de Foucault, sino una tradición que se remonta a los primeros usos del concepto de crítica. En particular, el concepto aparece por primera vez en Platón, en el *Politikos*, con la expresión *kritiké techné*,² esto es, el arte de la distinción, que después será traducido al latín como *ars iudicandi*.

La designación de la crítica como “técnica” y como “arte” atraviesa los siglos y las distintas lenguas europeas.

Ahora bien, ¿qué práctica compone ese arte, esa técnica de la crítica? Contra el uso que del concepto se hace en la lengua corriente, Judith Butler plantea en su artículo inspirado en Foucault, que precisamente lleva el título de “¿Qué es la crítica?”, que por encima de todo la crítica “es una praxis que suspende el juicio”, esto es, en vez de juzgar o condenar, la crítica suspende precisamente el juicio. Así, pues, contra la idea de una posición crítica pura, por encima y desde la cual surgen visión de conjunto y autoridad, se trata ante todo de una suspensión del juicio. Bien es cierto que esto ya lo escribió el presidente eterno del tribunal de la crítica, Immanuel Kant: “el método crítico suspende [*suspendiri*] el juicio”, constata Kant, pero no sin explicar a continuación que esa suspensión se produce con vistas a un objetivo: “el método crítico suspende el juicio con la esperanza del alcanzarlo”.³ En cambio, Butler piensa, al igual que Foucault, que la crítica excede la suspensión del juicio, que precisamente

¹ Este texto es una versión reelaborada de la exposición de introducción a la conferencia organizada por el EIPCP, “The Art of critique”, que tuvo lugar en el marco del proyecto *transform* en el mes de abril de 2008 en el Kunsthalle Exnergasse de Viena <<http://transform.eipcp.net/Actions/discursive/artocritique>>. La traducción es de Raúl Sánchez Cedillo.

² PLATÓN, *Politikos*, 260b.

³ KANT, Immanuel, AA XVI: *Handschriftlicher Nachlaß*, *Logik*, Refl. 2665 = Akad.-A 16,459. (*Opus postumum*, trad. Félix Duque, Barcelona, Anthropos, 1991).

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = 80)

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The time signature is 5/8. The tempo/mood is marked 'Lontano, estatico' with a metronome marking of quarter note = 80. The score begins with a 'calando' (rushing) instruction. The first measure has a dynamic of 'ancora più p' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The second measure has a dynamic of 'pp' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The third measure has a dynamic of 'mf' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The fourth measure has a dynamic of 'pp' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The fifth measure has a dynamic of 'mf' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The sixth measure has a dynamic of 'p' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The seventh measure has a dynamic of 'p' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The eighth measure has a dynamic of 'p' and a fingering of 5 in the right hand and 8 in the left. The score ends with a 'Ped.' instruction.

en esa suspensión del juicio la crítica no retorna al juicio, sino que inaugura una nueva práctica.⁴ Esta doble figura de la anulación y de la reinención corresponde al despliegue de los dos componentes de mi propio texto.

1. La crítica suspende el juicio.
2. La crítica significa también al mismo tiempo recomposición, invención.

“¿Qué es la crítica?” de Foucault: la necesidad de nuevos cambios radicales de dirección en el movimiento de la actitud crítica hacia el proyecto de la crítica

En otoño de 2005, en mi intervención de apertura del proyecto *transform* en Linz, me ocupé sobre todo del célebre punto de partida de la conferencia de Foucault, que llama crítica a la actitud, al arte, a la voluntad de no ser gobernados así, no de esta manera, no a este precio, no por aquellos.⁵ Judith Butler llama a ese punto de partida de Foucault la “signatura de la actitud crítica”, y en efecto está inscrita en la mayoría de las prácticas de la crítica como una figura cuyo carácter de insubordinación se deriva de la voluntad de dislocar la relación entre poder y resistencia.

Foucault desarrolla la figura de la crítica como un arte de no ser tan gobernados, que corre en paralelo con la ampliación de la “economía de las almas”⁶ pastoral que la eleva a un “arte del gobierno de los hombres”: la actitud crítica es al mismo tiempo “interlocutora y adversaria de las artes de gobierno” que se propagaron explosivamente en la Alta Edad Media. Y aunque Foucault sitúa este ingreso inesperadamente temprano en la genealogía de la crítica, en su conferencia vuelve a considerar asimismo todos los hilos importantes de la crítica en la modernidad europea: en primer lugar concibe el nacimiento de la *crítica sacra*, de la nueva crítica bíblica en la transición de la Baja Edad Media a la Edad Moderna como el elemento más importante de la fundamentación moderna de la crítica. Reconoce en la empresa crítica kantiana el momento principal, el cuestionamiento del conocimiento acerca de sus propios límites y callejones sin salida, lo que él denomina el “canal kantiano”.⁷ Con el

⁴ BUTLER, Judith, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” <<http://eicpc.net/transversal/0806/butler/es>>.

⁵ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, *Sobre la Ilustración*, trad. Javier de la Higuera, Madrid, Tecnos, 2006, pp. 3-52. Véase también FOUCAULT, Michel, *Seguridad, territorio, población*, trad. Horacio Pons, Madrid, Akal, 2008, así como RAUNIG, Gerald, “Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar”, <<http://eicpc.net/transversal/0106/raunig/es>>.

⁶ Véase al respecto FOUCAULT, Michel, *Seguridad, territorio, población*, *op. cit.*

⁷ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?”, *op. cit.*



concepto de “actitud crítica”, Foucault conecta con los textos revolucionarios de los hegelianos de izquierda del siglo XIX y por último se coloca incluso —sobre todo en referencia a su “crítica del positivismo, del objetivismo, de la racionalización, de la *techné* y de la tecnificación”⁸— “en una posición de fraternidad respecto a la Escuela de Frankfurt”⁹, cuya Teoría crítica encarna el último gran auge del concepto de crítica.

Si mi punto de partida para *transform* era la tesis, expuesta por Foucault al comienzo de su conferencia, de la crítica como arte de no ser tan gobernados, quisiera, ahora que nos acercamos al final de nuestro proyecto, partir del final de la conferencia de Foucault, a saber, de su pregunta, que no resulta nada sencilla de entender, mediante la cual anuncia, tras el conocido pasaje del comienzo y tras los largos repases por la teoría del conocimiento de la parte central, su simpatía hacia determinados aspectos de la *Aufklärung en contraposición* a una forma de crítica que él comienza a poner cada vez más en duda. De esta suerte, su pregunta enuncia si no sería necesario *invertir* el camino que conduce de la actitud crítica hacia la cuestión de la crítica, de la empresa de la Ilustración al proyecto de la crítica. Se trata en primer lugar de clarificar en su heterogénesis el movimiento de la inversión, por una parte en tanto que diversificación de la Ilustración y, por otra parte, en tanto que “proyecto de la crítica” kantiano. Y también para concretar lo siguiente: la inversión de la marcha del proceso no puede limitarse a un *retorno* al *pathos* de la Ilustración, sino que incorpora la crítica de izquierda de la Ilustración de los siglos XIX y XX, pero entiende la actitud crítica en tanto que “Ilustración crítica con la Ilustración, conforme a una genealogía distinta de la del “proyecto de la crítica”.

Mientras que, en un sentido general, “crítica” e “Ilustración” se presentan inextricablemente unidas, a lo largo de su conferencia Foucault diversifica progresivamente ambos conceptos para colocarlos finalmente en una polaridad, y lo hace con arreglo a una prudente referencia polémica a Kant y a su concepto de crítica: la cuestión de la Ilustración “se presenta esencialmente, desde Kant, debido a Kant y probablemente debido a la dislocación entre Ilustración y crítica que él introdujo, como problema del conocimiento”.¹⁰ En Kant se produce una dislocación entre Ilustración y crítica, y *luego* un “movimiento que llevó a la fusión de la empresa de la *Aufklärung* en el proyecto de la crítica”. Para Foucault, en este “proyecto de la crítica”,¹¹ que comprendía ahora tanto la Ilustración como la crítica, se

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

¹¹ “en el que el conocimiento aspiraba a hacerse una idea adecuada de sí mismo”, ídem.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of three staves: the top staff for the right hand, the middle staff for the left hand, and a bottom staff for the pedal. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Tempo and performance markings include *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. There are also markings for *ag.* (accelerando) and *8* (octave). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of clefs and key signatures.

desarrolla un procedimiento que finalmente pone en un primer plano el examen de la legitimidad de las modalidades históricas de conocimiento.¹² En cambio, Foucault hace suyo el problema para abordar la cuestión de los entrelazamientos entre poder y conocimiento.¹³

El problema de la posición kantiana consiste en que Kant impone a la empresa crítica, a la actitud crítica, el conocimiento del conocimiento en tanto que tarea previa.¹⁴ La crítica radical del conocimiento conoce aquí su separación de toda actividad crítico-política. En vez de esta forma de crítica que se concibe como necesariamente restringida, en Foucault se trata de una crítica práctica que precisamente excede ese límite del conocimiento, que no ha de concebirse como una “ley de leyes”.¹⁵ Si en Kant se trata de la crítica en tanto que conocimiento del conocimiento, y por ende también y sobre todo en tanto que conocimiento de los límites del conocimiento, en Foucault la actitud crítica se concibe precisamente como transgresión de esos límites.

Con arreglo a mi lectura, la reivindicación foucaultiana de una inversión constituye sobre todo un ataque a la fijación y el confinamiento del concepto de crítica en tanto que crítica del conocimiento, un ataque a la cientificación y el estrechamiento del concepto kantiano de crítica, que a comienzos del siglo XIX imposibilitó, al menos en el ámbito de lengua alemana, la aplicación del concepto de crítica en los contextos políticos. Y lo que tal vez sea más importante: con arreglo a mi lectura, la indicación foucaultiana, según la cual es preciso efectuar una inversión del camino desde la actitud crítica al proyecto de la crítica, es una repetición productiva de los discursos de la izquierda hegeliana, que intentaron una inversión semejante hacia mediados del siglo XIX. El punto culminante de ese desarrollo contrario

¹² Foucault contrapone a ese examen de legitimidad el curioso concepto de “(procedimiento) de acontecimiento [événementialisation]”, *Idem*.

¹³ A este respecto la pregunta describe la trayectoria descendente que conduce de esa concatenación a la figura del “no ser gobernados así”. Foucault: “[...] en vez de tornarlos volátiles a través de una vuelta a la fijación legal del conocimiento o de una reflexión sobre su esencia trascendental o *cuasi* trascendental —¿cómo podemos invertir o deshacer los efectos de coerción dentro del campo estratégico concreto que los ha provocado y en virtud precisamente de la decisión de no ser gobernados así?”, *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la Ilustración?”, *Saber y verdad*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1991, pp. 197-207. “Se trata, en definitiva, de transformar la crítica ejercida en la forma de la limitación necesaria en una crítica práctica en la forma de la superación posible de esa limitación”. Esto aclara además el desplazamiento conceptual algo confuso de la actitud crítica al proyecto

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

al concepto kantiano de crítica, que no por nada se posiciona netamente en contra de la violencia revolucionaria, es el famoso adagio marxiano de la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*: “Las armas de la crítica no pueden, en efecto, sustituir a la crítica de las armas, la violencia material debe ser derribada mediante la violencia material, pero también la teoría se torna en violencia material tan pronto como prende en las masas”.¹⁶ O dicho de una manera menos elocuyente-patética: lo que Marx y Engels denominaron “actividad práctico-crítica” se acerca bastante al concepto foucaultiano de “actitud crítica” en su insistencia en la prevención ante el proyecto crítico kantiano limitado a pura crítica del conocimiento. Y solo desde Marx es (de nuevo) posible entender la crítica en tanto que violencia “práctica” además de revolucionaria, en tanto que componente no exclusivo, sino complementario de las luchas sociales.

Y también fue posible *antes de Kant*. El empeño de mi conferencia consiste en insistir en esa complementariedad. Crítica y revolución, discursividad crítica y luchas sociales, las máquinas de la crítica textual y las máquinas de la resistencia social no deben concebirse como mutuamente excluyentes. Cuando la relación con el texto suspende la ley de leyes, se forman al mismo tiempo nuevas máquinas sociales. Cuando en la resistencia se forma una nueva composición, ésta corresponde también a una recomposición del texto; la nueva forma organizativa social de la concatenación está asociada a una nueva concatenación de los elementos conceptuales y textuales. En efecto, en mis ejemplos concretos recomposición social y crítica textual (re)constructiva están en cierto modo correlacionadas y se superponen. Para cimentar esta tesis, quisiera analizar a continuación ambos componentes de la complementariedad maquinaica, máquina textual y máquina social.¹⁷ En lugar de construir y fijar la distancia entre los polos identitarios con conceptos como “producción textual académica”

de la crítica: lo que Kant caracteriza al principio como Ilustración se separa claramente de la crítica y finalmente queda absorbido de nuevo en una idea de crítica que se limita a la crítica del conocimiento, es para Foucault “precisamente aquello que yo caracterizaría como crítica: la actitud crítica que vemos surgir en Occidente en tanto que actitud singular junto al gran proceso histórico de gubernamentalización de la sociedad”. FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?”, *op. cit.*

¹⁶ MARX, KARL, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, MEW, I, 385. (*Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, trad. Analía Melgar, Buenos Aires, Del Signo, 2004).

¹⁷ Son estas además dos líneas maestras de lo que Foucault indica con su referencia, por un lado, a las “luchas religiosas” anteriores a la Reforma y, por otro lado, a las “actitudes espirituales de la segunda

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features three staves: a vocal line at the top, a right-hand piano line in the middle, and a left-hand piano line at the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 5/8. The score is marked with various dynamics: *p* (piano), *più p* (piano più), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). Performance instructions include *sotto voce* (softly), *il basso legato* (the bass line is legato), and *lunga* (long). The tempo/mood is indicated as *Grave, oscuro* (slow, dark) with a metronome marking of approximately 69 beats per minute, and *rall. e perdendosi* (ritardando and fading). The score is numbered (189) at the beginning. A small vertical credit 'L. G. G. G.' is visible on the right side of the score.

o “rebelión popular”, me ocupo de las zonas de contigüidad entre ambas máquinas y sobre todo de los modos en los que, a su manera, éstas ponen en práctica la suspensión del juicio y la praxis de la recomposición.

Crítica en tanto que máquina discursiva y textual

En el comienzo de la historia moderna del concepto de crítica encontramos la crítica textual, y ésta consiste sobre todo en la suspensión del juicio, tal y como éste era practicado en tanto que monopolio medieval de la interpretación bíblica por parte del clero. La creciente impugnación del principio cristiano de la tradición y del privilegio concedido a los Padres de la Iglesia y al clero en tanto que monopolistas de la interpretación de los textos arrebató las Santas Escrituras al clero en tanto que intermediario exclusivo.¹⁸ En las Alta y Baja Edad Media, toda vez que el arte de gobierno era en gran medida una práctica espiritual, estrechamente vinculado al magisterio de las Sagradas Escrituras, el ataque al gobierno, a la autoridad, se cifraba precisamente en ese punto; no en vano la resistencia operaba en la búsqueda de otra relación con la Escritura: “no querer ser gobernados significaba negar, rechazar o restringir el magisterio de la Iglesia...”¹⁹

Foucault habla aquí de un dimorfismo, de una forma dual, en la que por un lado estaban los clérigos, y por otra los seculares, una tendencia extrema que constituye “uno de los lugares inaugurales de las contraconductas pastorales”.²⁰ El monopolio en la administración de los sacramentos, la práctica de la confesión obligatoria en tanto que tribunal permanente, la alteración de la ascesis como obediencia y no en vano la supremacía en la interpretación de las Sagradas Escrituras, tales son los elementos centrales de la Pastoral. Contra todos esos elementos se daban también contraconductas pastorales, en forma de cortocircuito, subversión y sobreafirmación de las respectivas coerciones o monopolios. En el caso del monopolio

mitad de la Edad Media”, en lo que atañe a la genealogía de la actitud crítica. Véase FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?”, *op. cit.*

¹⁸ Sobre el origen de la *crítica sacra*, véase KOSELLECK, Reinhart, *Kritik und Krise*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 87-89 (*Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, trad. Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Trotta, 2007) y GÜRSES, Hakan, “Para una topografía de la crítica” <<http://eipcp.net/transversal/0806/gurses/es>>.

¹⁹ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?”, *op. cit.*

²⁰ FOUCAULT, Michel, *Seguridad, territorio, población, op. cit.*, p. 210.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of ♩ = ca. 88. The score is in 7/8 time. The left hand (basso) is marked 'il basso sotto voce' and 'pp'. The right hand has dynamic markings of *sf*, *f*, *mf*, and *f*. There are performance instructions 'deciso' and 'loco' above the right hand. The score includes complex rhythmic patterns with 7/8 and 8/8 time signatures. The word 'Piano' is written on the left side of the score.

de la Escritura, esto se tradujo en el retroceso del pastor en ese campo.²¹ La crítica en tanto que suspensión del juicio significa aquí la suspensión del “relé pastoral”, suspensión de la mediación de las Santas Escrituras por parte del clero, suspensión de la enseñanza y por ende autoempoderamiento de las y los lectores.²²

A finales del siglo XV, en conexión con la práctica de resistencia contra el monopolio clerical de la escritura en la Baja Edad Media, se recupera también la crítica de las categorías procedente de la Antigüedad.²³ Un siglo más tarde aproximadamente el concepto llega desde el latín a las lenguas inglesa y francesa. Otro siglo más tarde aparece finalmente por primera vez en alemán la palabra “Kritik”, a saber, en 1718, en la *Kurtze Anleitung zur Historie der Gelahrtheit* (*Breve guía de historia de la erudición*). El precoz taxonomista e historiador de la ciencia Gottlieb Stolle (1673-1744) escribe en la obra una definición condensada de crítica que resume su desarrollo conceptual en los siglos anteriores y que en cierto modo cierra definitivamente el arco de la resistencia contra el monopolio clerical de la Escritura. La definición de Stolle destaca en esa genealogía el significado específico de la crítica textual y ofrece asimismo una mordaz descripción del área temática de esa crítica:

Por regla general, se llama crítica [*Critic*] al arte de comprender a los autores [*Auctores*] antiguos, o de hacer comprensible lo que escriben, de distinguir lo que se les ha sido atribuido falsamente o ha sido tergiversado y de enmendar o reemplazar los pasajes corruptos.²⁴

Quisiera utilizar la que probablemente constituye la primera aparición de la crítica en alemán para examinar con mayor detenimiento la definición condensada aquí propuesta. La fuente es una *Historia Literaria*, que recoge en lo esencial referencias bibliográficas de determinadas preguntas; la definición de la crítica es el enunciado de introducción al capítulo de 18 páginas “*Von der Critica* (Acerca de la crítica)”. Gottlieb Stolle califica aquí por primera vez la “*Critica*” o “*Critic*” como un arte. Lo hacía en la tradición de la línea filológica del *ars critica*, que dominaba desde finales del siglo XVI el concepto de crítica y, por ende, la enten-

²¹ Ídem, p. 225.

²² “El pastor puede comentar, puede explicar lo que no está claro, puede enumerar lo importante, pero todo ello se hace al objeto de que el lector pueda leer por sí solo las Sagradas Escrituras”, íbidem y ss.

²³ El humanista italiano Angelo Poliziano agregó en 1492 la terminología antigua en su clase sobre los “*Analytica priora*” de Aristóteles; él asigna a los *critici* el derecho exclusivo de juzgar y corregir los escritos.

²⁴ STOLLE, Gottlieb, *Anleitung zur Historie der Gelahrtheit, denen zum besten, so den Freyen Künsten und der Philosophie obliegen*, Jena, Meyer, 1736, p. 117.

The image shows a musical score for a piano piece, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 7/8 time. Measure 89 starts with a *rall.* (rallentando) instruction and a *ff* (fortissimo) dynamic. Measure 90 begins with *a tempo* and *stringendo fino al Violento con brio* (accelerating to a violent tempo with vigor). The dynamics in measure 90 are *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). Measure 91 continues with *pp* and *mp* (mezzo-piano) dynamics. The score includes various articulations such as *loco* (ad libitum) and *lontano* (distant). There are also performance markings like *89* and *89* with dots, indicating specific measures or phrases. The score ends with a *Ped.* (pedal) marking and a double bar line.

día esencialmente como crítica textual. De acuerdo con el antiguo sentido de la *techne*, podemos asumir que el *ars* debe caracterizarse aquí como una técnica, un procedimiento técnico de la disciplina filológica que se concretará después. Como objeto de la crítica se designa a los “autores antiguos”, de ahí que también se busque y se establezca la conocida referencia a la Antigüedad y a sus protagonistas teóricos, lo que no en vano supone adoptar una línea que habrá de suspender, sortear y hacer estallar la *autoridad* medieval del clero. Sin embargo, “Auctores” alude también al concepto central de la autoría, de la subjetivización y la especificación del origen, que sin embargo –como veremos– no debe interpretarse hasta tal punto como figura esencialista de una raíz simple: el sustantivo latín *actor* procede del verbo *augeo*, que significa acrecentar. De esta suerte, *actor* es una persona que acrecienta algo o que reúne componentes que no tienen que formar necesariamente un conjunto unitario.²⁵

Ahora bien, en la *Critic* se trata en primer lugar de *comprender* a los autores antiguos, lo que tal vez resulte previsible para nosotros, pero en el contexto de la época resultaba hasta cierto punto sorprendente, y dando un paso más se agrega la extensión “o de *hacer comprensible*”. Lo que está en juego en la diferencia entre “comprender” y “hacer comprensible” es la relación entre una continuación pasiva de la tradición interpretativa por los caminos autorizados del conocimiento y el “hacer comprensible” en tanto que productividad definitiva de la crítica. De esta suerte, la crítica no se basa en la adquisición de la competencia lingüística para poder comprender los textos, sino que interviene activamente en la producción textual. Va más allá del exquisito respeto de las reglas así como de la reconstitución servil del texto original.

No obstante, la *Critic* debe “distinguir”, sigue siendo una *ars iudicandi*, una técnica de la distinción. Ahora bien, ¿qué significa distinguir, qué es lo que hay que distinguir aquí? Lo que “escribieron” los “autores antiguos” de lo “que se les ha atribuido falsamente o ha sido tergiversado”. Lo que ha de interpretarse aquí no es solo el sentido de un escrito que ha sido transmitido de manera clara y unívoca; con mayor motivo la *Critic* aspira a distinguir lo que ha sido escrito de lo que ha sido tergiversado. Aquí debemos tener presente el carácter a menudo fragmentario de los manuscritos, así como las múltiples revisiones, los complejos enmarañamientos de generaciones de manuscritos y los diferentes grados de corrupción del texto debido a las circunstancias más dispares, desde el fuego a los errores de los copistas menos capacitados. Aquí se pone de manifiesto el conocimiento de la procesualidad de la

²⁵ Giorgio Agamben hace referencia a esta distinción en *Estado de excepción*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2005. Agamben considera que la función específica de la *auctoritas* aparece, en contraposición con la *potestas*, allí donde se trata de suspender el derecho: “Es un poder de suspender y reactivar el derecho que sin embargo no le confiere ninguna validez formal”, p. 96 y ss.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with a 'stringendo' instruction at the beginning, indicated by a right-pointing arrow. The music features several dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) in the bass line, *p* (piano) in the treble line, *mf* (mezzo-forte) in both staves, *ff* (fortissimo) in the treble line, and *f* (forte) in the bass line. There are also markings for 'loco' (ad libitum) in both staves, and 'm.d.' (moderato) in the bass line. The score includes various articulations such as slurs, accents, and staccato marks. The piece concludes with a right-pointing arrow at the end of the bass line.

producción y la crítica textuales. Las cuestiones de la falsa atribución y de la tergiversación dejan traslucir un proceso que multiplica las autorías, que pone la mirada sobre los intereses de los respectivos contextos históricos y de sus sujetos, las tentativas de comprender, de interpretar, de desplazar o incluso de encubrir el origen. Cabe comprender todas esas revisiones del material primigenio existente como un proceso productivo de *recomposición*. En vez de presentar la distinción como la extracción esencialista de un origen, se trata más bien de la reconstitución de un proceso heterogénetico: no se trata de un modelo en forma de árbol, en cuya cabeza se sitúan el texto original y su *autor*, sino de una práctica intrincadísima de constante recombinación.

Y con el paso del tiempo fue formándose el enorme, complejo y engranado aparato de la metodología filológica y de sus saberes auxiliares, cuya representación visual como aparato positivo o negativo, que a veces ocupaba la mayor parte de las páginas del libro, aclaraba su propia esencia en tanto que aparato. Sin embargo, la historia de la tradición, la lingüística, las versiones conjeturales, las traducciones y los contextos biográficos y políticos de las y los autores no solo constituyen un gigantesco aparato, sino también una máquina abstracta y productiva. Los copistas no solo transcribían e introducían correcciones que empeoraban el texto, sino que colmaban las lagunas con mucha fantasía, en parte lo pulían y lo corregían ideológicamente, y a veces llegaban incluso a reescribirlo. La crítica textual se ocupa de algo más que distinguir entre la fuente y sus múltiples desviaciones; se trata, volviendo a la breve definición de crítica de Stolle, de “enmendar o reemplazar los pasajes corruptos”. Con las palabras “enmendar” y “reemplazar” Stolle posiciona además la crítica en el terreno de la reconstrucción y de la recomposición. Y el prefijo *re-* en ambos conceptos no indica la vuelta obligatoria a un origen que debe ser restablecido, sino que alude a un lugar nuevo y más apropiado. Engendra una libertad de acción para la recomposición y la reinención.²⁶

²⁶ Aquí está en juego algo que ya tematizaron Cicerón y Quintiliano en relación con la crítica, pero conforme aún a una clara *delimitación* respecto a la crítica en sentido estricto, al *ars iudicandi*. Con la *recompositio*, la recomposición del texto, aparece también una componente de *inventio* o del *ars inveniendi*. Quintiliano subraya, por ejemplo, en la *Institutio oratoria* cuando describe el carácter minucioso y escrupuloso de las disputas dialécticas de los eruditos, “que reclaman para sí tanto la parte de la invención como la del juicio, a la que unos denominan tópica y otros crítica”. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, V, 14, 28; “ut qui sibi et inveniendi et iudicandi vindicent partem, quarum alteram topikén, alteram kritikén vocant”.

The image shows a musical score for a string ensemble, likely a quartet or quintet. The score is written for two staves: the upper staff is for the first violin and the lower staff is for the first viola. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'stringendo' at the beginning. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *loco* (ad libitum). There are also performance instructions like '7.' (seven times) and 'loco' written above the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the end of the section. The bottom of the page has a '(Ped)' marking with a line and arrow indicating the pedal point.

De esta suerte, la *Critic* se concibe como la interacción entre el *iudicium* suspendido y la *inventio*, entre la facultad de juzgar, que con el “hacer comprensible” el texto excede manifiestamente la práctica de la distinción empírica entendida como división y selección, y la invención que produce una nueva concatenación de los componentes(-significantes).

La crítica como máquina social

Según Foucault, antes incluso de la reinención de la crítica se desarrolló una práctica resistente contra el poder pastoral: en las luchas religiosas de la segunda mitad de la Edad Media, en las revueltas de los místicos, en las bolsas de resistencia contra la autoridad de la interpretación clerical de las Escrituras, no sólo se preparaba la Reforma, sino que a juicio de Foucault fueron también “los umbrales históricos en los que se desarrolló la actitud crítica”.²⁷ Antes y durante el desarrollo de la resistencia erudita, del empoderamiento de la filología contra el monopolio clerical de la exégesis y de la aplicación de la crítica filológica a los escritos bíblicos, se formaron máquinas sociales contra la mediación del pastor. Al respecto me he interesado sobre todo por aquello que constituye su fundamento histórico y que Foucault adopta como punto de partida de su inventario, en la discusión de su conferencia de 1978, hablando al respecto como de una cuestión que consideraba abierta. En aquella ocasión formulaba la pregunta:

así, pues, si se quiere explorar esa dimensión de la crítica, ¿no habría que ocuparse de un zócalo de la actitud crítica, que no sería ni la práctica histórica de la revuelta, de la no aceptación de un gobierno efectivo, ni la experiencia individual de la negación de la realidad del gobierno?²⁸

En su conferencia, Foucault deja abiertas esas preguntas. En sus lecciones de aquel mismo año sobre la historia de la gubernamentalidad encontramos consideraciones adicionales de

²⁷ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?”, *op. cit.* Y además: “Aquellas experiencias y movimientos espirituales proporcionaron a menudo la vestimenta y el vocabulario, más aún, eran los modos de ser y la base de la esperanza de lucha”, *ídem.*

²⁸ *Ídem.*

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) colando

88 89 89 89

loco loco loco

f *fff* *fff* *mf*

5

f *fff* *mp* *mf*

(Ped.)

enorme importancia: Foucault ofrece en la octava lección del primero de marzo de 1978 numerosas referencias sobre las resistencias de la Baja Edad Media contra la Pastoral.²⁹ Sin embargo, Foucault tampoco colma aquí las lagunas, su método permanece ecléctica y deliberadamente en la superficie. Enumera los movimientos más importantes en las fronteras siempre movedizas entre las crítica interna y externa a la Iglesia, refiriendo aquí y allá detalles específicos aislados de aquellos movimientos que ensayaron otra conducción (*conduite*), una contraconduca (*contre-conduite*).³⁰ Se mencionan aquí no sólo la brujería y las herejías conocidas, sino la mirada de pequeñas y grandes anomalías en los márgenes de la inmanencia eclesiástica. Valdenses, utraquistas, calixtinos, taboritas, amaurianos, flagelantes, la mística renana de las comunidades de monjas, la Sociedad de los pobres y Jeanne Dabenton, beguinas y begardos, los Hermanos del libre espíritu y Marguerite Porete pueblan el espacio y el tiempo de esa cartografía marginal de las contraconductas principalmente desde el siglo XII hasta el XV.³¹

Sin embargo, Foucault no se detiene en ninguno de estos ejemplos de contraconductas. Seguramente ese repaso superficial se debe principalmente a la precariedad de las fuentes, pues lo cierto es que apenas existen fuentes procedentes de las y los actores, porque la Inquisición se encargó de eliminarlas a conciencia. Sin embargo, esa inevitable fragmentariedad presenta además una cualidad implícita: permite que Foucault reúna aspectos aislados procedentes de todos los ámbitos posibles, que componen contraconductas individuales y colectivas (no solo) en la Baja Edad Media: la posibilidad de elección y destitución del pastor en los taboritas; el significado del estatuto de las mujeres sobre todo entre los begardos y las beguinas; las nuevas formas de “contrasociedad” en la Sociedad de los pobres; el hincapié en la propiedad común y el rechazo de la propiedad personal de los bienes. Todos ellos son componentes de una máquina abstracta, que ataca el dimorfismo de sacerdotes y

²⁹ FOUCAULT, Michel, *Seguridad, territorio, población, op. cit.*, pp. 194 y ss.

³⁰ *Ibid.* Ídem, p. 198: “Son movimientos que tienen por objetivo otra conducción [*conduite*], es decir, querer ser conducido de otra manera, por otros conductores [*conduiteurs*] y por otros pastores, hacia otros objetivos y hacia otras formas de salvación, a través de otros procedimientos y de otros métodos”. Véase también p. 202, “un aspecto de búsqueda de otra conducta [*conduite*]: ser conducido de otra manera, por otros hombres, hacia objetivos distintos de los propuestos por la gubernamentalidad oficial, aparente y visible de la sociedad”.

³¹ Ídem, sobre todo pp. 201, 222 y ss.

(colando) ----- Meno mosso (♩ = cg. 88) poco rall. ----->

88. *nervoso* *p* *pp* *lungo* *p* *loco* *f* *loco* *p* *mp*

89. 158. 7

(Ped.)

seglares, en la que la suspensión de la pastoral cristiana lleva aparejada la recomposición y la reinención de la organización social.³² Estas formas de contraconducta tienen su propia especificidad, que sin embargo no deja de ser una “especificidad no autónoma”.³³ Lo que significa que se desarrollan en conjunción con revueltas políticas contra el poder en tanto que soberanía, con revueltas económicas contra el poder en tanto que explotación: pero por encima de todo “esas revueltas de la conducta, esas resistencias de la conducta están vinculadas a un problema completamente diferente, pero capital, como fue el del estatuto de las mujeres”.³⁴

Entrando a continuación con mayor detenimiento en una de las cuestiones acerca de los movimientos centrales, me propongo estudiar algo por debajo de la ecléctica operación de muestreo de Foucault en la superficie de la contraconducta en la Alta y Baja Edad Media. Me limito principalmente al siglo XIII y principios del siglo XIV y a un único movimiento, que sin embargo dejó sus huellas en muchas partes de Europa, las beguinas.³⁵ Entre finales

³² En este punto Foucault repite la conocida figura de una re-sistencia que no ha de concebirse como re-acción posterior: en vez de una sucesión lineal de acción (del poder) y resistencia, existe “una correlación inmediata y determinante entre la conducción [conduite] y las contraconductas”, ídem, p. 200.

³³ Ídem, p. 202.

³⁴ Ídem, p. 201. A principios del siglo XIII había una política acerca de las mujeres más bien prohibitiva en órdenes reconocidas como los premonstratenses, pero también al mismo tiempo una intensa afluencia de mujeres a los valdenses, que en un principio instituyeron la igualdad religiosa. En la misma las mujeres podrían predicar, bautizar, absolver los pecados y celebrar la eucaristía.

³⁵ Véase COHN, Norman, *En pos del milenio: revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad media*, Madrid, Alianza, 1997, sobre todo las pp. 160-203; GNÄDINGER, Louise, “Marguerite Porete, eine Begine”, Marguerite Porete, *Der Spiegel der einfachen Seelen*, traducción del francés antiguo con posfacio y notas de Louise Gnädiger, Zurich, Artemis, 1987, pp. 215-239; VANEIGEM, Raoul, *La résistance au christianisme: les hérésies des origines au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1993, sobre todo los capítulos 31 y 32; DINZELBACHER, Peter, *Mittelalterliche Frauenmystik*, Paderborn, Schöningh, 1993; DINZELBACHER, Peter, “Die christliche Mystik und die Frauen; Zur Einführung”, Wolfgang Beutin, Thomas Bütow, eds., *Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock. Eine Schlüsselepoche in der europäischen Mentalitäts-, Spiritualitäts- und Individuationsentwicklung*, Frankfurt, Peter Lang, 1998, pp. 13-30; LEICHT, Irene, *Marguerite Porete – eine fromme Intellektuelle und die Inquisition*, Freiburg, Herder, 1999; JANTZEN, Grace M., “Disrupting the Sacred. Religion and Gender in the City”, en Janet K. Ruffing, ed., *Mysticism & Social Transformation*, New York, Syracuse University Press, 2001, pp. 29-44.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

del siglo XII y principio del XIII se desarrolló principalmente en Bélgica, los Países Bajos y en las regiones renanas una nueva forma de vida religiosa o semireligiosa.³⁶ Las *mulieres religiosae*, las mujeres piadosas y venerables que no tardarían en ser conocidas con el nombre colectivo de beguinas,³⁷ viven solteras y en la pobreza o, dicho con mayor contundencia: rehúsan el poder señorial de los maridos y rehúsan la riqueza, lo que entonces podía entenderse a su vez como rechazo del poder y de la posición social. Viven sin embargo sin una regla eclesiástica firme como la asignada a las órdenes religiosas.³⁸ Una de las consecuencias relevantes de esa falta de regla es que también podían abandonar la comunidad en cualquier momento, porque no habían hecho ningún juramento de pertenencia eterna. De esta suerte, las beguinas son mujeres de frontera que desde el principio corrieron el peligro constante de ser expulsadas de la inmanencia eclesiástica.³⁹ En función de la interpretación de la autoridad, del contexto histórico y biográfico y del resultado de las diferentes prácticas de la oratoria, eran perseguidas o veneradas, terminaban en la lista de herejes o, retrospectivamente, en

³⁶ Para una visión de conjunto, véase DINZELBACHER, Peter, *Frauenmystik*, op. cit., pp. 21-23.

³⁷ Sobre la aparición y las posibles etimologías del término, véase LEICHT, Irene, *Marguerite Porete...*, op. cit., p. 99, así como p. 149, n.

³⁸ Al principio ese crecimiento contó con la intercesión de los obispos y la autorización papal: el Papa Honorio III autorizó con la intercesión del obispo Jacques de Viry que las mujeres piadosas de Francia y Alemania “vivieran juntas en casas comunales sin adoptar una regla sancionada y pronunciaran sermones edificantes para las demás”, DINZELBACHER, Peter, *Frauenmystik*, op. cit., p. 36.

³⁹ Las beguinas se mueven en los márgenes de la Pastoral y al mismo tiempo aportan una cierta alteración de los límites. Esa relación entre límite e inmanencia corresponde a una figura que denomino transgresión inmanente: una violación del límite que no parte de la existencia de un exterior radical al que habría de conducir esa violación del límite, sino que altera el límite y la inmanencia (véase el texto “Immanente Transgression”, en NOWOTNY, Stefan / RAUNIG, Gerald, *Instituierende Praxen*, Viena, L’uria + Kant, 2008, de próxima publicación). En su “Prefacio a la transgresión” de 1963, Foucault escribe sobre Bataille y la transgresión como “gesto que atañe al límite”. “¿Sería acaso hoy en día el juego instantáneo del límite y de la transgresión la prueba esencial [...] de un pensamiento que sería, absolutamente y en el mismo movimiento, una Crítica y una Ontología, un pensamiento que pensaría la finitud y el ser?”. Y muchos años después regresa el concepto de transgresión del límite en “¿Qué es la Ilustración?”, op. cit.: “Ese *ethos* filosófico puede ser caracterizado como una *actitud límite*. No se trata en modo alguno de un comportamiento de rechazo. Debemos escapar de la alternativa entre el interior y el exterior; hay que estar en las fronteras. La crítica es, en efecto, el análisis de los límites y la reflexión sobre los mismos”.

poco rall. -----

(Ped.)

el santoral. El movimiento de las beguinas no surgió principalmente en modo alguno como revuelta contra el poder profano, sino del deseo de suspender el orden clerical-patriarcal y la misoginia cotidiana que atravesaba en los siglos XII y XIII a todos los estratos sociales. Tal y como ha escrito Foucault,⁴⁰ lo que lentamente provocó una amenazadora perforación del dimorfismo entre clérigos y seglares fue sobre todo, además del modo de vida errado del clero, el creciente malestar ante el poder sacramental de los sacerdotes. En el caso de las mujeres encontramos la motivación adicional de no resignarse a la alternativa entre un matrimonio precoz o el camino del convento de clausura. La suspensión de esa alternativa las condujo directamente al arriesgado experimento que consistió en intentar llevar una forma de vida no institucionalizada, no asegurada ni protegida.

El deseo de formas de vida alternativas se manifestó básicamente en tres prácticas beguinas: la retirada al enclaustramiento como reclusas; la práctica colectiva de la convivencia sin reglas propias de una orden y, por último, la forma nómada de las predicadoras itinerantes. Comencemos por la práctica mística de las reclusas: era básicamente una técnica de autoaislamiento, que no sólo consistía en la existencia eremita, en la retirada completa de las ermitañas en la soledad: la celda de las reclusas estaba a veces asociada a una Iglesia y dispuesta de tal modo que las reclusas podían participar en la celebración de la misa. Éxtasis, trances, visiones, apariciones y, por último, la *unio mystica* (el devenir uno mediante el matrimonio con Cristo) caracterizan el modo de vida de las reclusas; la experiencia inmediata de Dios, el “arrebato” o la *inhabitatio* (*enthousiasmos*) de Dios eran el objetivo más elevado, y la dirección por parte del confesor era el vestigio transformado del orden eclesiástico. Aquí habría que decir bastante sobre la distinción foucaultiana entre ascesis y obediencia, que permitiría considerar incluso la praxis ascética de las reclusas a la luz de la desobediencia contra el poder eclesiástico, o como dijo Foucault: “una especie de obediencia frenética e invertida”.⁴¹ Sin embargo, no es este el lugar para examinar la cuestión con mayor detenimiento y sobre todo críticamente, pues mi propósito principal es abordar la cuestión de la recomposición en el contexto de las beguinas.

Cuando la suspensión del juicio se presenta aquí como la suspensión del juicio *de Dios*^{*} y del régimen clerical, estamos entonces no sólo ante un movimiento de apostasía respecto al

⁴⁰ FOUCAULT, Michel, *Seguridad, territorio, población*, op. cit., pp. 218–225.

⁴¹ Ídem, p. 217.

* U “ordalía” (N. del T.).

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

8g. ...

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.)

régimen eclesiástico excesivo, sino también ante el peligroso intento de convivencia, sin regla, más allá de la disciplina de las órdenes institucionales. Las beguinas fundan comunidades religiosas no oficiales, que residían en una o más casas y más tarde en un barrio entero. En la autoorganización se origina una forma de vida colectiva alternativa en tanto que fuga de la práctica de la confesión como tribunal permanente, de las penitencias y las expiaciones que eran impuestas desde fuera, y de la doble dominación de varones y sacerdotes. Mientras que el enclaustramiento de las órdenes era una decisión definitiva, para las beguinas permanecía abierta en todo momento la posibilidad de salida de la comunidad y por ende también el abandono de la renuncia voluntaria al sexo.

Por último, junto a esas prácticas radicalmente individuales y colectivas de arraigo local, encontramos también una forma de vida beguina en movimiento: beguinas ambulantes, vagabundas, nómadas que se concebían a sí mismas como mendicantes apátridas.⁴² El modo de existencia nómada de las beguinas estaba ante todo en analogía con su idea del camino espiritual, que conducía a través de aberraciones, errancias y terrenos difíciles. Pero también, como sus pares masculinos, los begardos, estas beguinas llevaron una vida errante deliberadamente pobre, basada en los pilares de la mendicidad y de la predicación.

Los sermones más o menos públicos, que a veces se impartían en rincones más bien ocultos y otras veces en las plazas mayores, deben imaginarse sin duda como un acto de provocación. Las mujeres que, como Hildegarda de Bingen o Marguerite Porete, se presentaban públicamente, bien es cierto que ensayando una forma singular de presencia femenina, podrían sin embargo haber motivado la entrada en escena con otro tanto vigor de los poderes reguladores. Las beguinas eran un objetivo fácil de atacar, porque no pertenecían a ninguna orden establecida, pero también eran objeto de persecución las formas de vida que practicaban y divulgaban: *recompositio* e *inventio*, recomposición e invención, cobran aquí un tinte peligroso, puesto que lo nuevo, los “nuevos modos” e “innovaciones inauditas” eran términos asociados a los *novi doctores*, a las y los herejes.⁴³ A este respecto los obispos atacaron tanto la forma de vida de las reclusas, y en este caso era condenado por desmedido sobre todo el éxtasis del amor de Dios (*Gottesminne*), así como la de las beguinas nómadas, cuyas formas de vida errantes (*herumschweifend*) eran también consideradas licenciosas (*ausschwei-*

⁴² COHN, Norman, *op. cit.*, p. 178; HEIMERL, Theresia, *Frauenmystik – Männermystik. Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung von Gottes- und Menschenbild bei Meister Eckhart, Heinrich Seuse, Marguerite Porete und Mechthild von Magdeburg*, Münster, Lit, 2002, p. 150.

⁴³ DINZELBACHER, Peter, *Frauenmystik, op. cit.*, p. 31; así como p. 18, n.

Andante tranquillo ♩ = ca. 100)

delicato 89... ..

p *pp* *mf*

Ped. →

fend).⁴⁴ Tan solo quedó la forma central de la convivencia comunitaria –aunque cada vez más rigurosamente reglamentada– bajo el control de los organismos seculares y eclesiásticos. Hacia finales del siglo XIII los ataques se generalizaron, delimitando nuevamente una frontera clara entre el interior y el exterior de la Iglesia:⁴⁵ unas se integraron en el régimen católico, fueron colocadas en distritos en los que podían ser controladas y tuvieron que retirarse en comunidades sometidas a vigilancia, regulación e institucionalización acordes con el orden eclesiástico; las otras se vieron expuestas cada vez más a la persecución, la condena y el suplicio en la hoguera;⁴⁶ otras dieron el paso a la clandestinidad. Bajo semejante presión, cabe suponer que tuvo lugar un desarrollo parecido al que Norman Cohn registra en el caso de los varones begardos: desde la práctica pública de la predicación y la mendicidad, las beguinas giróvagas se replegaron “a raíz de un acuerdo conspirativo con determinadas comunidades de beguinas”.⁴⁷ De donde resultó una nueva recomposición, o al menos una reordenación de las funciones de las beguinas sedentarias y nómadas. Mientras las beguinas nómadas pudieron continuar su práctica de la predicación en las casas comunitarias, se mantuvo asimismo en pie, gracias a esa combinación clandestina de elementos móviles y estáticos, la comunicación entre centros de beguinas alejados entre sí.⁴⁸

Cuando, en el contexto del movimiento de las beguinas, hablo de suspensión del juicio (de Dios), no doy a entender en absoluto el alejamiento respecto a las prácticas cristianas, sino más bien el intento de intensificarlas, reinterpretarlas y parafrasearlas, la aplicación y el celo excesivos de las reglas, la sobreafirmación y la exageración de los reglamentos: en la medida en que las beguinas ejercían las prácticas extáticas podían referir a mensajes ex-

⁴⁴ Ibid. Ídem, pp. 37 y ss. No obstante, cabe poner en duda que la promiscuidad, la negación del pecado, la completa ausencia de nociones morales, que Norman Cohn (*op. cit.*, pp. 195–198) da por hecho en el caso de los Hermanos del libre espíritu como “anarquismo místico”, puede aplicarse también al caso de las beguinas.

⁴⁵ Las etapas oficiales de ese itinerario son, en 1274, el concilio de Lyon; los sínodos provinciales de Colonia en 1307 y de Mainz y Tréveris en 1310 y, por último, la prohibición general del modo de vida de las beguinas tras el Concilio de Viena, 1311/12. Véase LEICHT, Irene, *op. cit.*, p. 98. En 1317 el obispo de Estrasburgo instituyó “la primera Inquisición episcopal en suelo alemán” (COHN, Norman, *op. cit.*, p. 179). Véase también DINZELBACHER, Peter, *Frauenmystik*, *op. cit.*, pp. 55–58.

⁴⁶ COHN, Norman, *op. cit.*, p. 179, “la primera Inquisición regular en suelo alemán”.

⁴⁷ Ídem, p. 176.

⁴⁸ Ídem, p. 181.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Key markings include 'pp' (pianissimo), 'p cantabile', 'mp' (mezzo-piano), and 'mf' (mezzo-forte). Performance instructions like 'loco' and 'rall.' (rallentando) are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are arrows indicating the start and end of pedaling.

trabílicos en sus vivencias el acceso directo a Jesús. El conocimiento de Dios basado en la experiencia (*cognitio Dei experimentalis*) entra en competencia con el papel mediador de la Iglesia. Razón por la cual las vivencias de revelación no sólo eran sobrenaturales, sino también (auto)acreditaciones [(Selbst-)Autorisierung], que estaban más allá de la autoridad originaria de la Escritura, así como de la autoridad intermediaria del clero.

Sin embargo, además de ese acceso privilegiado a Dios, que estaba reservado sobre todo a las reclusas, estaba también el ataque directo al monopolio clerical de la Escritura. Las beguinas utilizaron su conocimiento de la Biblia para el desarrollo de su propia forma de vida y con vistas a la autonomización respecto al monopolio del clero.⁴⁹ El tipo de relación de las beguinas con la interpretación de la Escritura se pone de manifiesto no sólo en ese proceso de emancipación, sino también en el hecho de que ya en el siglo XII emprendieran una traducción de la Biblia al francés que exponía sus secretos, que debieron discutirse en reuniones seculares e incluso en la calle.⁵⁰ No sólo la Biblia era interpretada y traducida autónomamente, sino que las beguinas también escribieron textos que además, engranando la mística de vivencias con la mística teórica, no utilizan la lengua culta, sino el bajo alemán medio, otros dialectos alemanes o el francés.⁵¹ Y no en vano esos textos seguros de sí mismos son también invectivas contra la teología establecida,⁵² crítica implícita y explícita al clero.

En este contexto, la crítica debe entenderse por lo tanto como búsqueda de formas de vida alternativas al régimen de dominio marital, clerical y patriarcal y como lucha por la formación, lucha por el lenguaje, lucha por una producción de saber más extensa. La máquina social de las beguinas no puede desprenderse de la máquina textual que lenta y progresivamente se elevó con el monopolio del pastor. Esa concatenación de ambas máquinas es precisamente la clave de acceso decisiva a la cualidad de la crítica.

De esta suerte, puedo regresar finalmente a la cuestión inicial acerca del lugar específico de la crítica en la trama conceptual de las expresiones de resistencia. No puede haber aquí una unión precipitada de lo histórico y lo actual; es preciso hacer hueco a la indagación de

⁴⁹ GNÄDINGER, Louise, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁰ COHN, Norman, *op. cit.*, p. 175; GNÄDINGER, Louise, *op. cit.*, pp. 223 y 229; HEIMERL, *op. cit.*, p. 101.

⁵¹ Hadewijch, Beatriz de Nazareth y Mechtbild de Magdeburgo escriben en alemán; Marguerite Porete en francés. Véase GNÄDINGER, Louise, *op. cit.*, p. 225; DINZELBACHER, Peter, *Frauenmystik*, *op. cit.*, p. 20.

⁵² LEICHT, Irene, *op. cit.*, p. 108.

las dislocaciones históricas tanto en lo que atañe la función textual como a las recomposiciones sociales. Sin duda, la concatenación bajomedieval entre crítica textual y máquina social se verificó con arreglo a otra modalidad en tanto que contraparte de un poder económico difícil de aferrar como el del capitalismo, que ocupa un lugar central en el concepto de crítica marxiano en el siglo XIX. Y cuando hoy debatimos acerca de la condición del *general intellect*, de una intelectualidad colectiva y luchadora en el capitalismo postfordista y cognitivo, esto supone una vez más nuevos desafíos para las diferentes formas de crítica en tanto que suspensión y recomposición. Y sin embargo, el lugar de la crítica está allí donde las máquinas sociales de la resistencia se concatenan con las máquinas textuales. Lo que hizo del concepto de crítica algo tan pertinente y (en diferentes fases de la modernidad) tan disputado fue la lucha contra la separación entre máquinas textuales y máquinas sociales, fueron sus concatenaciones, imbricaciones y superposiciones.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo ----->

(Ped.) -----*

Ped. -----*

Ped. -----*

cresc. poco a poco - - -

CUADRADA

TEORÍA CRÍTICA Y FILOSOFÍA POLÍTICA: UN MAPA

Óscar Espinosa Mijares

Introducción

La escritura que guía este ensayo está motivada en primer lugar por una escena y un problema. La escena es la solicitud que me hicieron de escribir un ensayo que pudiera trazar las relaciones existentes entre la Teoría crítica y la filosofía política, no solo considerando su génesis histórica sino pensando también en su contexto presente. Dicha escena delega necesariamente un problema al pensamiento: ¿cómo articular esta tarea? Es decir, desde un principio se pone en cuestión la posibilidad real de cumplir con las demandas de esta exigencia. Ello en dos sentidos: el primero es que ni la Teoría crítica ni la filosofía política son espacios homogéneos, están constituidos por infinidad de problemáticas que los cruzan conceptual e históricamente, por no mencionar autores diversos, escuelas de pensamiento, tradiciones, aportaciones, lecturas y relecturas.

Segundo, establecer una relación ha significado siempre a la filosofía un aspecto consustancial y vital a ella pero no por ello menos conflictivo. Establecer una relación supone trazar un orden, representar, llevar a cuadro. Para ello, es necesario diferenciar, matizar, establecer un umbral en el que es posible el encuentro de fenómenos distintos. También requiere crear una serie de paralelismos, símiles y comparaciones que puedan construir el terreno común sobre el que dichos fenómenos en un primer momento diferenciados comparten una serie de características.

El presente ensayo no será entonces sino un constante intento por realizar estas tareas consustanciales a la labor filosófica: distinguir, relacionar. Todo ello pasa por una conjunción

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

89. *violento* *sf* *nervoso* *tr.* *loco* 89. *loco*

legato *sf* *mf* *mf* *sf*

1 Ped. →

en una oración: Teoría crítica y filosofía política. Un título, un nombre que quisiera responder al escenario en común en el que entran en interacción los personajes a los que en esta escena habremos de llamar constantemente Teoría crítica y filosofía política.

Una vez asumida la problemática que supone la conjunción y la condena prácticamente al fracaso de dicha exigencia filosófica, cabe mencionar también lo que se ensaya en la escritura señalando al valor que yace en el intento. Un texto que no pretende sino elaborar algunos trazos básicos para construir la imagen de un mapa siempre preliminar mas no por ello inútil para ofrecerse como guía, carta de navegación, compañero de viaje: una provocación al espíritu para partir de la imagen aquí preconcebida hacia territorios aún inexplorados para el lector.

Últimas palabras de advertencia antes de sumergirnos en este océano de posibilidades: la Teoría crítica no es algo que pueda ser tratado de forma homogénea, dado en primer lugar su programa interdisciplinar y la multiplicidad de conocimientos que se ponen en juego, tanto en el ámbito de las ciencias sociales empíricas como en el de la especulación teórica. Por otro lado, las aportaciones de los diferentes autores que contribuyeron a ampliar la diversidad y riqueza de esta escuela de pensamiento abarcan muchos diferentes temas, su abordaje particular es muy distinto y existen sin duda discusiones y argumentos encontrados entre ellos. Finalmente, la génesis y evolución de la Escuela de Frankfurt hasta nuestros días supone ya más de ochenta años de trabajo intelectual, interpretaciones diversas, revisionismos históricos, sociológicos y filosóficos, así como las aportaciones genuinas de pensadores que han llevado a la Teoría crítica más lejos de sus propios confines contextuales. Los caudales de literatura primaria y secundaria, la publicación de relaciones epistolares entre los miembros, la organización de los archivos, la labor de exégesis de instituciones e individuos, son todos ellos elementos trabajados en los últimos años que complican aún más este panorama.

Sin embargo, es aún relevante exponer –sin perder la diversidad de ideas que se derivan del pensamiento de la Escuela de Frankfurt, sin atropellar las discusiones particulares entre sus miembros, intérpretes y exégetas, sin generalizar y simplificar– cuáles serían las líneas de pensamiento que todavía comparten, así sea como un punto de fuga imaginario, y cuáles los ideales, valores y conceptos que nos permiten hacer referencia a un territorio común. Esta tarea cobra un especial interés hoy día dada precisamente la multiplicidad de información que sobre la Teoría crítica se ha generado. De vital importancia resulta ubicarse dentro de

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is in 7/8 time and includes markings for *energico (lo stesso tempo)*, *loco*, and *sf*. The second system continues the piece with *loco* and *mp* markings. The third system features *molto espressivo* and *mf subito* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom left, there is a pedal marking: (Ped) with a right-pointing arrow.

este territorio y, más aún, orientarse. Por ello es que estas páginas no quisieran sino trazar un mapa en el que ciertas correlaciones, para nada definitivas y siempre preliminares, puedan ofrecer algunas coordenadas para la interpretación del pensamiento de la Escuela de Frankfurt. Más importante resulta considerar el legado y plantearnos seriamente uno de los retos heredados por estos pensadores, quizá el más acuciante: pensar nuestro presente. Darle forma con la ayuda de la teoría, ello no sólo inspirado por un ánimo contemplativo sino más bien porque esa imagen de nuestro presente nos permite aventurar un pensamiento distinto sobre este, asumirlo críticamente y guardar la esperanza de transformarlo, idea que si bien resulta problemática a los autores de la teoría crítica, es una fuerza de inspiración que nunca abandonaron. Un doble fondo mantiene en vela las intenciones de este ensayo: ofrecer un mapa para representar la imagen del territorio a recorrer, pero también que dicho mapa pueda fungir como inspiración para nuevos trazos y esbozos de un presente que no ha dejado de ser convulso. Finalmente, que dicha imagen y la orientación que permite dentro de este territorio, logre mantener viva la necesidad de repensar nuestro mundo hacia la imagen de uno más justo, más equitativo y, en general, más habitable.

Teoría crítica: algunos antecedentes

Teoría crítica de la sociedad (*Kritische Theorie der Gesellschaft*) es un término utilizado por primera vez en 1937 y apareció como tal en un artículo escrito por Max Horkheimer, quien establece una agenda programática de investigación para delimitar el papel de una Teoría crítica que busca distinguirse de la teoría tradicional. Ya no una teoría derivada del proceso de especialización del saber científico como es inaugurado por la concepción moderna de la ciencia, sino una teoría que pueda dar cuenta de la construcción del presente histórico y el papel que la teoría representa en este proceso vinculado a las condiciones materiales de producción y las relaciones político-sociales en las que se inscribe su labor.¹

Los antecedentes de este programa de investigación se encuentran trazados ya en el discurso inaugural de 1931 a partir del cual Horkheimer asume tanto su cátedra de filosofía social como la dirección del Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung)

¹ HORKHEIMER, Max, "Teoría tradicional y Teoría crítica", en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

The image shows a musical score for piano, consisting of a single melodic line. The score is divided into four measures. The first measure is marked "colando" and "p". The second measure is marked "come un eco" and "pp". The third measure is marked "ppp". The fourth measure is marked "in lontananza" and "mp > pp". The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*, and articulations like "loco" and "più p". The piece concludes with a fermata over the final note. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

relacionado con la Universidad de Frankfurt am Main. En dicho discurso, Horkheimer llama la atención sobre los retos que enfrenta la filosofía social y esboza la necesidad de un programa de investigación interdisciplinar en el que la filosofía entre en un continuo diálogo con las investigaciones empíricas producidas por otras disciplinas, ello con el fin de responder a la versión contemporánea de uno de los más viejos problemas de la filosofía, a saber,

la pregunta por la conexión entre la vida económica de la sociedad, el desarrollo psicológico del individuo y las transformaciones de las esferas culturales en estricto sentido, a las cuales pertenecen no solo las cuestiones “intelectuales” de la ciencia, el arte y la religión, sino también la ley, la moral, la moda, la opinión pública, el deporte, el entretenimiento, los estilos de vida, etcétera.²

El discurso inaugural traza la necesidad de una relación interdisciplinaria de los saberes para una comprensión de la sociedad contemporánea en sus diferentes dimensiones y por ello en toda su complejidad. El programa de investigación elaborado por Horkheimer trata de

organizar investigaciones basadas en cuestiones filosóficas contemporáneas, investigaciones en las que filósofos, sociólogos, economistas, políticos, historiadores y psicólogos colaboren en grupos de trabajo para elaborar en común [...] lo que han hecho siempre los investigadores, a saber, abordar las grandes preguntas filosóficas dirigidas a proporcionar una imagen general con los métodos científicos más refinados; para reformular y afinar estas cuestiones mediante el transcurso de su trabajo; para diseñar nuevos métodos y sin embargo no perder de vista el contexto más amplio.³

Desde sus inicios la Teoría crítica estaba interesada primero en la interconexión de las diferentes áreas de la vida social y la forma en las que estas, vistas críticamente, pueden devolver

² HORKHEIMER, Max, “La situación actual de la filosofía social y las tareas de un instituto de investigación social”, citado por Wolfgang Bonns, “The Program of Interdisciplinary Research and the Beginnings of Critical Theory”, en *On Max Horkheimer. New perspectives*. Cambridge, MIT, 1993, p. 112. Todas las traducciones en este texto son mías. Una versión traducida al castellano por Santiago Castro-Gómez, puede ser consultado en <<http://santiagocastrogomez.sinismos.com/blog/wp-content/uploads/2012/01/LA-SITUACION-C3%93N-ACTUAL-DE-LA-FILOSOFIA-C3%8DA-SOCIAL-Y-LAS-TAREAS-DE-UN-INSTITUTO-DE-INVESTIGACION-C3%93N-SOCIAL2.pdf>>. Para la versión original del escrito véase HORKHEIMER, Max, *Sozialphilosophische Studien. Aufsätze, Reden und Vorträge 1930-1972*, Frankfurt, Fischer, 1981, pp. 33-46.

³ Ídem., p. 113.



una imagen de la totalidad social. Así mismo, la única forma de explorar esta imagen concreta de la totalidad de la vida social era a través de una conjunción de saberes que pudieran dar cuenta de esta complejidad sin limitarse solamente a la especificidad de un área del conocimiento.

Por otro lado, en el texto del 37 en el que por primera vez se esboza ya el nombre de una Teoría crítica de la sociedad, Horkheimer llevará estas intenciones interdisciplinares para analizarlas con el prisma de la crítica de la economía política como se encuentra en Marx, añadiendo al programa lo que después concebirá como un “materialismo interdisciplinar”. Para dicho texto resulta clave cuestionar el papel de la labor intelectual y el papel que debe representar en la transformación de la realidad de la que es parte:

Una ciencia que, en una independencia imaginaria, ve la formación de la praxis, a la cual sirve y es inherente, como algo que está más allá de ella, y que se satisface con la separación del pensar y el actuar ya ha renunciado a la humanidad. Determinar lo que ella misma puede rendir, para qué puede servir y esto no en sus partes aisladas sino en su totalidad, he ahí la característica principal de la actividad del pensar. Su propia condición la remite, por lo tanto, a la transformación histórica, a la realización de un estado de justicia entre los hombres.⁴

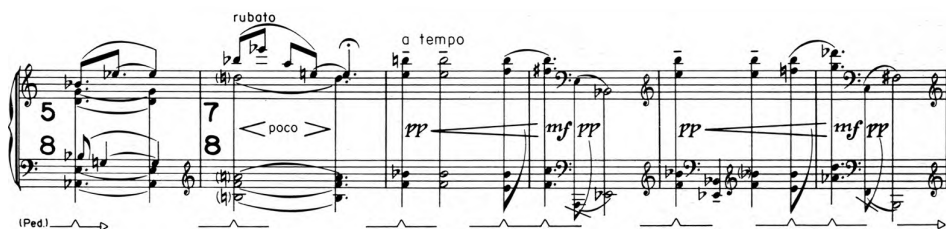
Los dos textos mencionados de Horkheimer pueden ser considerados fundacionales para la comprensión y esbozo de la Teoría crítica en su fase temprana, contienen *in nuce* una serie de inquietudes que se irán consolidando a lo largo de los años 30 para dar forma a lo que ahora se conoce “familiarmente” como Teoría crítica.

Los orígenes de este programa de investigación están vinculados con el surgimiento del Instituto de Investigación Social, fundado el 22 de junio de 1924 por Carl Grünberg con la intención de

suministrar a la praxis del movimiento contemporáneo de los trabajadores, praxis que en aquel momento no había sido llevada al concepto, una fundamentación teórica en el espíritu del marxismo. El marxismo, a su vez, debía encontrar en este Instituto vinculado a la Universidad de Frankfurt un espacio académico que apenas tenía en las universidades de la República de Weimar.⁵

⁴ HORKHEIMER, Max, “Teoría tradicional y Teoría crítica”, en *op. cit.*, pp. 270-271.

⁵ DUBIEL, Helmut, “Su tiempo aprehendido en el pensamiento. (Texto escrito con motivo del 75 aniversario del Instituto de Investigación Social)”, en *La Teoría Crítica: ayer y hoy*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa, 2000, p. 79. Para mayor detalle sobre la historia temprana del Instituto recomiendo el amplio estudio de Helmut DUBIEL, *Theory and Politics. Studies in the Development of Critical Theory*, Cambridge, MIT, 1985. Otros libros canónicos sobre la historia de la Escuela de Frankfurt y la Teoría crítica son



Esta dosis de pragmatismo y confianza en el cumplimiento de las tesis marxistas sobre la crisis del capitalismo y el triunfo de una clase trabajadora organizada disminuiría radicalmente años más tarde, dando paso a una reformulación de la agenda y posición del Instituto.

Una traumática experiencia de crisis se halla en el origen de la Teoría Crítica de la Sociedad. El círculo que surgiera en la fase tardía de la República de Weimar en torno a Max Horkheimer reaccionó a la experiencia “que produjera un *shock* a los marxistas”, de que la gran crisis mundial no había conducido al derrumbe del capitalismo sino al establecimiento de un “totalitarismo *bad* burgués” cuya crueldad y energía terroristas no tenían ejemplo en la historia precedente.⁶

Desde los días de su discurso inaugural, una serie de intelectuales bajo el cobijo de Horkheimer difundirían su producción a través de la Revista de Investigación Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*), en la que se daban a conocer desde 1932 las investigaciones del Instituto. Entre estos pensadores alemanes de orígenes y disciplinas diversas se encontraban Erich Fromm (psicólogo), Friedrich Pollock (economista), Otto Kirchheimer (abogado y científico social), Franz Neumann (político) Leo Löwenthal (sociólogo), Theodor Wiesengrund Adorno (filósofo) y Herbert Marcuse (filósofo).

La historia y desarrollo de la Teoría crítica no es sólo la historia del Instituto y las ideas desarrolladas por estos investigadores en diferentes ámbitos disciplinares, sino también es producto del contexto social de la Alemania de entreguerras. Surge hacia finales de la República de Weimar, consolida su primera etapa hacia el principio de los años 30 para después cruzar una larga travesía en el exilio que los llevaría a Ginebra, Londres, Nueva York y después a California. El exilio resultará significativo para la vida teórica del Instituto dada la publicación de obras importantes como *Estudios sobre autoridad y familia*, *La personalidad autoritaria* o bien los trabajos en torno a lo que se convertirá en una obra determinante para la historia de la Teoría crítica: *La dialéctica de la Ilustración*. El Instituto vuelve a Frankfurt en 1953 y su vida posterior se ve influenciada por la disputa en torno al positivismo, la conso-

JAY, Martin, *La imaginación dialéctica: historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social 1923-1950*, Madrid, Taurus, 1974. BUCK-MORSS, Susan, *The Origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and The Frankfurt Institute*, New York, Free Press, 1977. WIGGERSHAUS, Rolf, *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*, Cambridge, MIT, 1995.

⁶ DUBIEL, Helmut, “La actualidad de la Teoría crítica”, en *La Teoría crítica: ayer y hoy*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa, 2000, p. 41.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the notation and dynamics. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Tempo markings include *allargando*, *a tempo*, and *molto rit.*. Performance instructions like *delicato* and *rit.* are also present. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks like slurs and accents. The bottom of the page has a small instruction: *(Ped.)*.

lidación democrática de la vida en Alemania y el movimiento estudiantil del 68. La muerte de Adorno en 1969 marca de alguna forma el fin de una etapa de la Teoría crítica y con ello una cesura en la historia del Instituto de Investigación Social.⁷ La reinención de la Teoría crítica queda desde entonces en manos de quien fue su asistente de investigación, Jürgen Habermas. Con Habermas se inaugura lo que se ha llamado la segunda generación de la Escuela de Frankfurt, de la que se deriva y desarrolla una tercera generación, representada por Helmut Dubiel, Albrecht Wellmer, Axel Honneth y Seyla Benhabib, entre otros autores.

Diferenciación y conjunción: la labor de los matices. Entre la Teoría crítica y la filosofía política

Si bien la intención de este ensayo no es repasar la historia de la Teoría crítica, los antecedentes mencionados en el apartado anterior permiten dar cuenta de la complejidad que supone la tarea de abordar la Teoría crítica en tanto escuela de pensamiento. Además de ello, me permite introducir la siguiente tarea del ensayo: establecer algunas líneas de relación entre la teoría crítica y la filosofía política. Abordaré esta tarea a través de la construcción de una trama de influencias a partir de la cual se pueda ubicar el umbral en el que estos dos “personajes” se encuentran y nutren mutuamente. Dicha trama se puede representar como una dinámica de movimientos encontrados: el primero de ellos señala las influencias dentro del pensamiento político que nutrirán algunos de los aspectos más relevantes de la Teoría crítica y el segundo apunta a la forma en que el trabajo de los teóricos de Frankfurt resultan una aportación para el ámbito de la filosofía política en el siglo XX.

Antes de iniciar dicho trayecto resulta importante un par de advertencias sobre la puesta en escena de esta correlación. Es una labor complicada diferenciar claramente cuáles de los aspectos desarrollados por la Teoría crítica son aportaciones a la filosofía política. Primero, por la crítica a la labor del pensamiento especializado ante el cual la Teoría crítica es una reacción y la respectiva construcción de un programa interdisciplinar que cuestiona precisamente la autonomía moderna de cada uno de los saberes. Segundo, la Teoría crítica y sus

⁷ WIGGERSHAUS, Rolf, *The Frankfurt School...*, op. cit., pp. 653-55.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets. There are also performance instructions like 'Ped.' and '5 8' at the end of the piece.

principales representantes hicieron suyo, todos ellos de alguna forma, el problema marxista sobre la relación entre la teoría y la praxis. Más allá de trabajarlo como un contenido de su investigación lo convierten en un principio auto-reflexivo de su propio ejercicio como investigadores. Ello supone que este problema consustancial a la filosofía política, el orden de la contemplación teórica y la representación vinculado con la acción es una cuestión que atraviesa horizontalmente, por así decirlo, en forma y fondo a la Teoría crítica. Tercero, esta perspectiva está a su vez íntimamente relacionada con otra problemática que asediara la producción teórica de la Escuela de Frankfurt: la relación entre la descripción científica y la prescripción, a su vez también uno de las cuestiones que ha atravesado el pensamiento de la filosofía política desde sus orígenes. La búsqueda de los criterios, normas y fundamentos en los que está basada la vida político-social de los humanos no puede ser ajena a la prescripción de ciertas normas para el buen gobierno, el comportamiento humano, la concepción sobre la justicia y el orden moral, etcétera. Desde muy temprano el programa de la Teoría crítica afirmará su carácter prescriptivo y el hecho de que su reflexión es una que anima desde la crítica el orden del deber ser de la sociedad. La Teoría crítica supone la enunciación de juicios de valor desde un orden normativo, es un “juicio de existencia desarrollado” que según Horkheimer: “no debe ser así, los hombres pueden cambiar el ser, las circunstancias para ello están ahora presentes”.⁸ Si se considera desde esta perspectiva, la intención de la Teoría crítica por transformar la sociedad dado el diagnóstico de su injusticia presente, podríamos decir que lo afirmado no sale del terreno de lo político, considerado desde una perspectiva amplia. Si bien es cierto que la primera generación de teóricos críticos fue siempre muy renuente a participar directamente en asuntos políticos, su propia perspectiva es una que no podríamos considerar nunca de apolítica.

Finalmente, cabe señalar que otra de las dificultades que supone la correlación entre Teoría crítica y filosofía política se debe al contexto histórico al que pertenecen los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Como lo ha afirmado Helmut Dubiel, miembro de la tercera generación de esta Escuela, la Teoría crítica no es sino “el procesamiento reflexivo de esa experiencia histórica,”⁹ caracterizada por un lado por el surgimiento de la clase obrera organizada, la “crisis” del capitalismo y la discusión en torno al marxismo, así como por la

⁸ HORKHEIMER, Max, “Teoría tradicional y Teoría crítica”, en *op. cit.*, p. 257.

⁹ DUBIEL, Helmut, “Entrevista a Helmut Dubiel”, en *La Teoría crítica: ayer y hoy*, *op. cit.*, p. 130.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ - ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

189) sotto voce p più p ppp ppp lunga

il basso legato

192

ascensión del nacionalsocialismo y el asedio del totalitarismo. La Teoría crítica no puede ser sino vista como la elaboración teórica de dicha experiencia histórica y su pensamiento está íntimamente vinculado a una experiencia que tiene todo el tiempo como telón de fondo los acontecimientos políticos del siglo XX, “una época entre las más ricas y sombrías a la vez de la cultura europea, cuando era medianoche en el siglo”.¹⁰ El pensamiento crítico puede ser considerado siempre una reacción a y un enfrentamiento de las circunstancias políticas que afectaron directamente y en carne propia (debido a su procedencia judía) a cada uno de los representantes de la Escuela de Frankfurt. Su pensamiento esta volcado a comprender las dimensiones político-económico-sociales y culturales que definieron el siglo XX con la intención de transformarlo y evitar futuras barbaries. En ese sentido, los estudios, artículos y perspectivas que conforman la riqueza y diversidad de la Escuela de Frankfurt están impregnados desde sus inicios de este contexto de orden político.

La herencia moderna: la exigencia crítica

Dentro del ámbito de la filosofía política, sub-rama de la filosofía que se dedica al estudio de los principios, valores y justificación del orden político y social consustancial a la vida humana, podríamos decir que la Escuela de Frankfurt se inscribe de lleno en la tradición moderna, por estar configurada por dos enclaves fundamentales a ella: el pensamiento de la Ilustración y el marxismo, entendido éste también en lo que debe a la tradición idealista alemana configurada por Kant y Hegel. En este sentido, las aportaciones de la Teoría crítica se sitúan y debaten en el amplio espectro de la filosofía política moderna como deudora de estos dos enclaves específicos.

Una de las principales intenciones de quienes hacían Teoría crítica seguía una inspiración hegeliana que los inserta de lleno en la tradición de la modernidad, época que según Habermas se convierte para la reflexión en objeto de sí misma. Se auto-tematiza y se descubre como problema filosófico del cual hay que hacerse cargo. Así, en sintonía con este espíritu moderno, “este grupo quiso alcanzar, a partir de estudios en ciencias sociales enlazados en forma interdisciplinaria, aquello que Hegel había planteado en su época como tarea a la filosofía, a saber: ‘aprehender su tiempo en pensamientos’.”¹¹

¹⁰ TRAVERSO, ENZO, “Adorno y Benjamin: Una correspondencia a medianoche en el siglo”, en *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*, Ciudad de México, UNAM / Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2004, p. 176.

¹¹ DUBIEL, Helmut, “Su tiempo aprehendido en el pensamiento”, en *La Teoría crítica...*, op. cit., p. 80.

The image shows a musical score for piano. The title is "Andante misterioso" with a tempo marking of "♩ = ca 88". The score is written for a grand piano, with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianissimissimo). There are also markings for "deciso" and "loco". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The word "Piano" is written on the left side of the score. The score is divided into measures, with some measures containing the number "7" or "8". The word "Ped" is written at the bottom left, indicating the use of the sustain pedal.

Encontramos así la primera referencia a una inspiración que no será indiferente para ninguno de los teóricos críticos: Hegel. Como intérpretes de Hegel, los integrantes de la Escuela de Frankfurt estaban interesados en primer lugar en los orígenes de la crítica immanente como se encuentra configurada en la crítica normativa que Hegel hace de las teorías del derecho natural. Además de ello se interesaron siempre en el estudio de la dialéctica y la forma en la que esta tradición idealista se configura después a través de la revisión que de ella hará Marx. Seyla Benhabib¹² —en su estudio sobre la crítica, la norma y la utopía— ha dibujado un claro panorama de los fundamentos normativos en los que está basada la Teoría crítica y como es que ésta se nutre de una génesis específica del concepto de crítica deudora principalmente de las aportaciones de Hegel y Marx. El estudio de Benhabib traza un amplio recorrido por las discusiones filosóficas alrededor de la crítica moderna y los criterios normativos de esta, un viaje que si bien inicia en Hegel debe continuar hacia la transformación marxista de dicha noción. De la obra de Marx se derivan dos funciones distintas de la crítica que serán fundamentales para los trabajos de Horkheimer, Adorno y Marcuse. La primera es la noción de crítica (*defetishizing critique*) en tanto puede develar la estructura fetichista de la mercancía y de la cultura en general, como se deriva de las aportaciones de Marx en los *Manuscritos de 1844*. Dicha crítica se convertirá en fundamental para Adorno y Horkheimer a la hora de elaborar su diagnóstico y resistencia a la razón instrumental y la cultura de masas como aparece esbozada en *La dialéctica de la Ilustración*,¹³ así como resultará de vital importancia para la concepción de una sociedad administrada en Adorno y el estudio de Marcuse sobre *El hombre unidimensional*.¹⁴ La segunda función de la crítica como es derivada de Marx por Benhabib es aquella capacidad para diagnosticar una “crisis” (*critique as crisis theory*), trabajada fundamentalmente en *El capital* y de la que se derivan los anhelos y acciones tendientes a la emancipación. De las nociones de crítica immanente, crítica “desfetichizadora” y crítica como reconocimiento de crisis derivará la Escuela de Frankfurt su noción sobre una crítica a la razón instrumental (Adorno, Horkheimer y Marcuse), una crítica de la razón funcionalista (Habermas) y la propuesta de una ética comunicativa basada en la intersubjetividad (Benhabib).

¹² BENHABIB, Seyla, *Critique and Norm. A Utopia Study of the Foundations of Critical Theory*, New York, Columbia University Press, 1986.

¹³ ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa 3*, Madrid, Akal, 2007.

¹⁴ MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 1987.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature. The bass part is in bass clef. The score is divided into three measures. The first measure starts with a piano (*ff*) dynamic and a *rall.* (rallentando) instruction. The second measure has a *mf* dynamic and a *lontanano* instruction. The third measure has a *pp* dynamic and a *loco* instruction. The score ends with a *stringendo fino al Violento con brio* instruction. There are also some markings like *89* and *7 mp* in the piano part.

Es importante mencionar que esta deuda que la Teoría crítica tiene con el marxismo no deviene de una relación unidimensional con esta tradición. Marx aparece como una influencia en dos momentos relevantes del programa de la Teoría crítica: el primero está marcado por la presencia de la crítica de la economía política y el trabajo sobre las nociones de materialismo como se encuentran en el programa interdisciplinar de Horkheimer, algunos escritos tempranos de Adorno¹⁵ y algunas tesis de Walter Benjamin. Un segundo momento, en donde se reduce significativamente la presencia marxista en el programa de la Teoría crítica, es el inspirado por la crítica al fetichismo de la mercancía y dirigido hacia la crítica cultural. Si bien estos dos momentos toman cierta inspiración de la noción de crítica como es ejercida por Marx, también es cierto que el trabajo de la Escuela de Frankfurt sobre Marx resignificó una apropiación problemática y en continuo conflicto con el corpus marxista tradicional.¹⁶

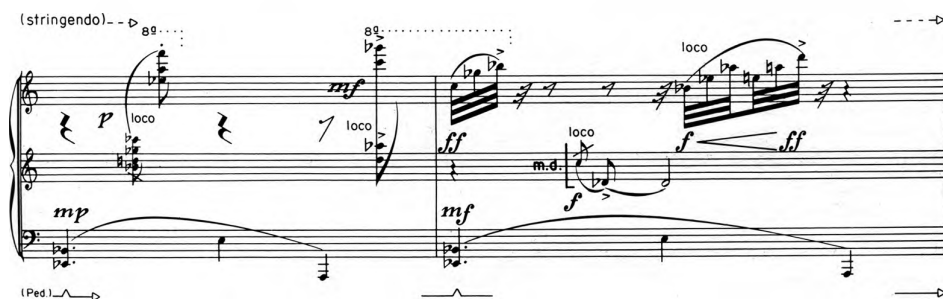
La recepción de Marx por la Escuela de Frankfurt se inscribe del mismo modo en un pensamiento más amplio, que hunde sus raíces también en la sociología weberiana de principios de siglo, sobre la racionalización y la cosificación producto del “desencantamiento del mundo” operado por la modernidad. La lectura que los teóricos críticos harán de Weber, Lukács y Karl Korsch resulta vital para comprender esta tradición de pensamiento delimitada claramente por Habermas, quien hace ver que la concepción de racionalización (Weber) como cosificación (Marx) se teje en un trayecto de pensamiento que va de Lukács a Adorno y a través del cual se puede entender toda la complejidad de la crítica de la razón instrumental como deudora de una discusión fundamental para el pensamiento político moderno.¹⁷

A partir de su recepción de Marx y a través de la reapropiación crítica de algunas de sus tesis, la Teoría crítica se inscribe dentro de una corriente importante de la filosofía política en el siglo XX que ha sido mejor conocida como el marxismo occidental, el marxismo heterodoxo o bien el marxismo tardío. Horkheimer, Marcuse, Benjamin, Adorno y Löwenthal forman parte de esta veta de pensamiento que se convierte a su vez en influencia importante

¹⁵ ADORNO, Theodor W., “La actualidad de la filosofía” y “La idea de historia natural”, en *La actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹⁶ Véase al respecto HELD, David, *Introduction to Critical Theory*, Berkeley, University of California Press, 1980.

¹⁷ HABERMAS, Jürgen, “De Lukács a Adorno: la racionalización como cosificación”, en *Teoría de la acción comunicativa*, I, México, Iaurus, 1999, pp. 433-508.



de teóricos contemporáneos afines a esta tradición de izquierda como Fredric Jameson,¹⁸ Terry Eagleton, Perry Anderson¹⁹ y, de forma distinta, Slavoj Žižek.²⁰

Las aporías de la Ilustración

La tesis sobre la crítica a la razón instrumental encuentra su culmen y mejor desarrollo en el texto escrito conjuntamente por Horkheimer y Adorno titulado la *Dialéctica de la Ilustración*. En esta obra se puede encontrar otra influencia dentro del pensamiento político de la cual es deudora la Teoría crítica: la Ilustración. El diagnóstico sobre la racionalización elaborado por Weber es transformado por los teóricos críticos a partir de su lectura de Lukács, sin embargo, la tesis de cosificación como se encuentra configurada en la obra de Lukács tenía como fin último la revolución del proletariado y el fracaso por ende de las sociedades capitalistas. Al no darse estas condiciones y por el contrario observar la ascensión del fascismo, la capacidad de integración y crecimiento de las sociedades capitalistas desarrolladas, así como el aparato de industria cultural que servía a la reproducción del statu quo a su servicio, Horkheimer y Adorno se vieron en la necesidad

de buscar en un nivel más hondo los fundamentos de la crítica a la cosificación y de ampliar la razón instrumental convirtiéndola en una categoría del proceso histórico universal de civilización, es decir, de dilatar el proceso de cosificación por detrás del origen capitalista del mundo moderno, extendiéndolo a los comienzos mismos de la hominización.²¹

La intuición originaria que se halla en la *Dialéctica de la Ilustración* es que el comprender las paradojas y aporías de la Ilustración puede ayudar a construir una visión crítica sobre la bar-

¹⁸ JAMESON, Fredric, *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*, New York, Verso, 2007.

¹⁹ ANDERSON, Perry, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1990.

²⁰ ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1992. Un interesante mapa de este pensamiento de izquierda contemporáneo (especialmente el de Jameson y Žižek) se encuentra en la introducción de Eduardo Grüner al libro de JAMESON, Fredric / ŽIŽEK, Slavoj, *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

²¹ HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*, p. 466.

The image shows a musical score for piano and strings. The top staff is for the strings, marked with '(stringendo)' and '89'. The bottom staff is for the piano, marked with 'mf' and 'Ped'. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *sf*, and *ff*, and performance instructions like 'loco'. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the end.

barie de la que es testigo el siglo XX, época que manifiesta en todo su poder de destrucción y violencia del proceso de racionalización de las sociedades modernas. En un ejercicio dialéctico que no encuentra en ningún lugar descanso, Adorno y Horkheimer emprenden un excéntrico viaje –que va desde Homero a Kant pasando por Sade y cuyo puerto de llegada es la crítica a las formas de totalitarismo como se configuraron en el nacionalsocialismo y la crítica de la cultura de masas de un capitalismo en continua ascensión– que pretende hacer un rescate del pensamiento de la Ilustración y, a su vez, una crítica implacable a este.

La *Dialéctica de la Ilustración* supone un punto de inflexión para la Teoría crítica. En primer lugar por el significado que tendrá para el primer círculo de teóricos críticos, pero también porque es punto de partida para una renovación del espíritu y reelaboración del legado de la primera generación de la Escuela de Frankfurt. Tanto la segunda como tercera generación de teóricos críticos hace un diagnóstico sobre la forma en la que el impulso original que dio vida a la Escuela de Frankfurt encuentra en la *Dialéctica de la Ilustración* su fin. La crítica que ahí se expone no logra hallar el criterio normativo sobre el cual fundamentarse y tampoco puede superar el extremo pesimista en el que encalla esta crítica si se desarrolla, como lo hacen Adorno y Horkheimer, hasta sus últimas consecuencias.

Habermas será el primero en hacer notar este déficit de la crítica como es elaborada en la *Dialéctica de la Ilustración*. Su atención se centrará en primer lugar en que Adorno y Horkheimer harán al mismo tiempo una crítica devastadora de la razón objetiva, así como de la subjetiva, haciendo imposible hallar una fundamentación teórica para su propia posición. La pregunta que de ello se deriva es si puede una crítica de la sociedad ejercerse con la suficiente consistencia si duda de los medios discursivos a los que recurre su propia argumentación:

La forma paradójica de exposición de la Teoría crítica en la *Dialektik der Aufklärung*, y especialmente en la *Dialéctica negativa*, es designada por Habermas como una contradicción performativa. Habermas significa con ello una contradicción simple, a saber: el hecho de que la propia fatalidad de una imposibilidad de una autorreflexión teórica real señalada en la *Dialektik der Aufklärung* tendría que haber hecho imposible también a esta misma obra. Pues, ¿cómo pueden garantizar sus autores que su propio trabajo teórico se preserve o se mantenga al margen de la distorsión de la razón instrumental?²²

²² DUBIEL, Helmut, “¿Dominio o emancipación? El debate en torno a la herencia de la Teoría crítica”, en *op. cit.*, pp. 26-27.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for three staves: the upper staff (treble clef), the middle staff (bass clef), and the lower staff (bass clef). The tempo and dynamics markings are as follows:
 - Above the first staff: "(stringendo)" and "Violento, con brio (♩ = ca. 100)".
 - Above the second staff: "colando".
 - Dynamics: "loco" (written twice), "fff" (fortissimo), "mf" (mezzo-forte), and "mp" (mezzo-piano).
 - Performance instructions: "Ped." (pedal) at the bottom left.
 - The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. There are also some markings like "89" and "5" above the staves.

La obra de Habermas toma como proyecto la posibilidad de encontrar un nuevo fundamento al espíritu crítico como fue desarrollado por la primera generación de la Escuela de Frankfurt y con ello apuntar cuáles pueden ser las tareas futuras de toda Teoría crítica de la sociedad. Como lo hace ver en una de sus principales obras, *Teoría de la acción comunicativa*, la posibilidad de sobrepasar el límite teórico con el que se topa la *Dialéctica de la Ilustración* se encuentra en abandonar el paradigma de la conciencia, dado su agotamiento teórico, por aquel del giro lingüístico o comunicativo. Este giro le permitirá a Habermas ir más allá de una razón instrumental y concebir la idea de una razón comunicativa:

A diferencia de la razón instrumental, la razón comunicativa no puede subsumirse sin resistencias bajo una autoconservación enceguedida. Se refiere no a un sujeto que se conserva relacionándose con objetos en su actividad representativa y en su acción, no a un sistema que mantiene su consistencia o patrimonio deslindándose frente a un entorno, sino a un mundo de la vida simbólicamente estructurado que constituye en las aportaciones interpretativas de los que a él pertenecen y que sólo se reproduce a través de la acción comunicativa. Así, la razón comunicativa no se limita a dar por supuesta la consistencia de un sujeto o un sistema, sino que participa en la estructuración de aquello que ha de conservar.²³

Las consecuencias de este giro de paradigma para la filosofía política contemporánea serán de alta relevancia, ello porque la obra de Habermas se centrará desde entonces en aportaciones fundamentales a las discusiones sobre el liberalismo político, la democracia deliberativa y procedimental y, en general, a repensar los fundamentos de un diseño constitucional en el que la razón comunicativa sea posible a través de la interacción dialógica de ciudadanos comprometidos con el bien común y con la posibilidad de generar acuerdos y llegar a un consenso sobre la mejor forma de gobernarse.

El programa de investigación interdisciplinar de los años 30 configurado por Horkheimer carece en realidad de una orientación específicamente política. El énfasis de este programa se encontraba en

el “sistema sociocultural” mientras que la segunda mayor esfera de la superestructura “objetiva”, el sistema político, fue desatendida. El instituto incluía especialistas muy competentes

²³ HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*, p. 507.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures by a vertical bar line. Above the first measure, there are performance instructions: "(colando)" and "Meno mosso (♩ = ca. 88)". Above the second measure, there are instructions: "poco rall." and "lungo". The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for "nervoso" and "loco". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A pedal marking "(Ped.)" is visible at the bottom left. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

como Otto Kirchheimer y Franz Neumann, pero Horkheimer no se sintió obligado a conferir un estatus independiente a la sociología política o la ciencia política en el programa.²⁴

La Teoría crítica fue concebida en sus inicios a partir de la relación entre la economía política, el psicoanálisis y un concepto ambiguo de cultura. Axel Honneth deja entrever el déficit sociológico que atraviesa en sus inicios a este programa de investigación, déficit que no le permite dar cuenta de los procesos sociales de lucha y conflicto que asedian en la vida diaria a la sociedad.²⁵ Son precisamente estos procesos de “lucha por el reconocimiento” que anidan en las formas de socialización contemporáneas los que Honneth pondrá en un lugar central en toda su obra. El análisis de esta “gramática moral” de los conflictos sociales será una de las aportaciones más importantes de este filósofo de la tercera generación de la Escuela de Frankfurt a las tareas futuras de la Teoría crítica y al ámbito de la filosofía política.²⁶

A diferencia de la primera generación de teóricos críticos, cuya orientación política estaba caracterizada más bien por una especie de “abstinencia comprometida” (*engaged withdrawal*),²⁷ la segunda y tercera generación estarán más preocupados por hacer y generar aportaciones específicas al campo de la filosofía política y la teoría política en general. Influenciados por una muy fructífera aportación de Habermas a esta área específica del saber, aunque manteniendo también su distancia crítica, una tercera generación de teóricos dotará de contenidos políticamente más robustos a la discusión sobre la Teoría crítica, dicho es el caso de autores como Seyla Benhabib y Nancy Fraser, quienes se han dedicado a pensar

-
- ²⁴ BONSS, Wolfgang, “The Program of Interdisciplinary Research and the Beginnings of Critical Theory”, en *On Max Horkheimer. New Perspectives*, Cambridge, MIT, 1993, p. 114.
- ²⁵ HONNETH, Axel, “Max Horkheimer and the Sociological Deficit of Critical Theory”, en ídem, pp. 187-214.
- ²⁶ HONNETH, Axel, *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts*, Cambridge, MIT, 1995.
- ²⁷ CHAMBERS, Simone, “The Politics of Critical Theory”, en RUSH, Fred, ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 219-247.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

la política del reconocimiento, interpelando la obra de Honneth, haciendo énfasis en la redistribución (Fraser)²⁸ y las políticas de la identidad en un mundo global (Benhabib).²⁹

Más de ochenta años han transcurrido desde el programa original de la Teoría crítica a las discusiones en torno a la redistribución o el reconocimiento. El mundo se ha transformado y los retos políticos que las sociedades globales ponen frente a nosotros todos los días hacen necesaria una constante revigorización del pensamiento crítico. El legado de la Escuela de Frankfurt, a pesar de toda su diversidad, riqueza y complejidad, es todavía una brújula para navegar por aguas turbulentas. La herencia que supone lleva inscrita la exigencia de constelar la diversidad de fenómenos actuales para poder arrojar una frágil imagen de lo que nos acontece. La demanda de aprehender nuestro presente con la fuerza del pensamiento, así sea en un constante intento condenado una y otra vez al fracaso, no podría reclamar hoy día mayor vigencia.

²⁸ HONNETH, Axel / FRASER, Nancy, *Redistribution or Recognition. A Political-Philosophical Exchange*, New York, Verso, 2003.

²⁹ BENHABIB, Seyla, *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes several triplets, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A *poco rall.* (poco ritardando) marking is present above the first staff. The piece concludes with a fermata over a final chord. The bottom left corner includes a pedal marking: (Ped.) with a line and a diamond symbol.

KANTISMO EN LA ESCUELA DE FRANKFURT

Pedro Enrique García Ruiz

I

“No se trata, a mi modo de ver, de retornar a la filosofía kantiana –el neokantismo está ciertamente superado–, sino de hacer transparente su verdad, ayudar en la medida de lo posible, a que la Ilustración, que en Alemania alcanzó su máxima conciencia teórica gracias a Kant, sea de una vez realmente asumida”.¹ Con esta afirmación de Max Horkheimer, considerado como el verdadero artífice de lo que desde hace ya mucho tiempo se ha venido a denominar “Escuela de Frankfurt”,² queda patente la relevancia de Immanuel Kant para la Teoría crítica; esto es particularmente claro en el caso de sus dos figuras más notables: Theodor W. Adorno y el propio Horkheimer. En efecto, ambos recibieron una temprana influencia de Kant que les llevó a un diálogo constante con el filósofo de Königsberg a lo largo de toda su obra. Pero

205

¹ HORKHEIMER, Max, “La filosofía de Kant y la Ilustración” (1962), en *Anhelos de justicia. Teoría crítica y religión*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2000, p. 70.

² Cfr. JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, trad. Juan Carlos Curutcher, Madrid, Taurus, 1987, pp. 83 y ss. WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, trad. Marcos Romano Hassán y Miriam Madureira, Ciudad de México, FCE / UAM, 2009, pp. 52 y ss. FRIEDMAN, George, *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, trad. Carmen Candiotti, Ciudad de México, FCE, 1986, p. 11. RUSII, Fred, “Conceptual Foundations in Early Critical Theory”, en RUSII, ed., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 6. GEYER, Carl Friedrich, *Teoría crítica: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*, trad. Carlos de Santiago, Barcelona, Alfa, 1985. Frente a la opinión unánime de considerar a Horkheimer como eje principal de la Escuela de Frankfurt al mantener unidos a sus miembros pese al exilio, ofreciendo un programa de trabajo bien definido, Susan Buck-Morss duda que este relato –dominante en los estudios de mencionados de Jay, Geyer y Wiggershaus– refleje con efectividad las divergencias que existían en el interior de la Escuela de Frankfurt.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. — — — — —

The musical score is written for piano and consists of three distinct sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca 84)' and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. Dynamics include *pp*. The second section is marked 'Più mosso (♩ = ca 100)' and includes the instruction 'loco' above the staff and 'molto rubato legato e cantabile' below. Dynamics range from *p* to *mp*. The third section is marked 'molto rit.' and features a long note in the right hand with a 'lunga' marking and a triplet in the bass line. Dynamics include *ppp* and *lunga*. The score concludes with a pedal point marked 'Ped.'.

la presencia de Kant hay que situarla en un orden distinto a la de otros pensadores que influyeron decisivamente en la formación de la Teoría crítica. Por ejemplo, George Friedman en su recuento de las influencias filosóficas en la Escuela de Frankfurt remite a Marx, Hegel, Nietzsche, Spengler, Freud, el judaísmo, pero no cita a Kant.³ Esto quizá obedece a que, por ejemplo, Adorno dedicó sendos estudios a algunos pensadores como Benjamin (*Sobre Walter Benjamin* [1969]), Hegel (*Tres estudios sobre Hegel* [1963]), Husserl (*Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento* [1956]), Kierkegaard (*Kierkegaard. Construcción de lo estético* [1933]), o Heidegger (*La jerga de la autenticidad* [1963]), pero no publicó en vida ningún estudio dedicado exclusivamente al pensamiento de Kant.⁴ Asimismo, Horkheimer no dedicó ningún libro a analizar la filosofía de Kant, salvo su tesis de habilitación de 1925 sobre la *Crítica del juicio*, precedida por su investigación doctoral de 1922 en la que también aborda esta obra.⁵ La influencia de Kant hay que situarla, como decíamos, en un orden distinto pues se trata de un autor cuya presencia se encuentra implícita al punto que se constituye en un referente ineludible si se busca comprender correctamente la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Esto es algo evidente para cualquier lector atento, pues la referencias a Kant –que van del reconocimiento a la crítica– son constantes en Horkheimer y Adorno, por no decir en Walter Benjamin y Herbert Marcuse aunque en menor medida.⁶

“Hay algunos problemas con el enfoque de Jay cuando tiende a identificar el desarrollo intelectual de Max Horkheimer con el del Instituto y a hablar de una ‘escuela’ de Frankfurt aun cuando las disidencias entre las posiciones de sus miembros fueran a veces tan significativas como sus supuestos comunes. En particular, Adorno aparece como figura algo borrosa en el relato de Jay, lo que es aún más sorprendente si se tiene en cuenta que fue el colaborador más cercano a Horkheimer a partir de 1938 y también el principal ‘teórico crítico’ del Instituto durante la década de los 60”. BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. Nora Rabotnikof, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981, pp.14-15.

³ FRIEDMAN, George, *op. cit.*, pp. 29-114.

⁴ Se han publicado de manera póstuma un par de cursos que Adorno dictó sobre Kant en 1959 y 1962, dedicados a la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*, respectivamente. Cfr. ADORNO, Theodor, *Kants Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1995; *Probleme der Moralphilosophie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996.

⁵ Cfr. HORKHEIMER, Max, “Zur Antinomie der teleologischen Urteilskraft”; “Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie”, en *Gesammelte Schriften*, Band 2: *Philosophische Frühe Schriften. 1922-1932*, Frankfurt, Fischer, 1985.

⁶ La influencia de Kant en Benjamin y Marcuse es mucho menor y se circunscribe a los primeros años

Andante tranquillo ♩ = ca. 100

delicato 89...
pp mf

89...
mf

1 Ped.

Indudablemente, la presencia de Kant en los dos miembros más relevantes de la Escuela de Frankfurt se debe a la impronta que dejó en ellos sus años de formación; Adorno señaló que su conocimiento de Kant vino de un amigo cercano: Siegfried Kracauer. A los quince años Adorno estudiaba música y leía a Kant en compañía de Kracauer. “Por más de un año, regularmente, los sábados por la tarde, leía conmigo la *Crítica de la razón pura*”.⁷ La lectura de Kant que le ofreció Kracauer a Adorno parecía distar de la que circulaba a la sazón en los círculos neokantianos. Recordemos que las escuelas neokantianas de Baden y Marburgo habían dominado la escena filosófica de Alemania desde finales del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX. Será hasta 1929, en la famosa discusión entre Ernst Cassirer y Martin Heidegger realizada en Davos, Suiza, sobre la *Crítica de la razón pura* de Kant, cuando el neokantismo comience su irreversible debacle.⁸ Como lo ha mostrado Henri Dussort,⁹ la figura de Kant, lejos de debilitarse tras la crítica de los románticos e idealistas, viene a recuperarse hasta el punto de que hacia el final del último cuarto del siglo XIX se origina el movimiento neokantiano con la designación, en 1876, de Hermann Cohen

de formación en el primero, y a la etapa de madurez en el segundo. Respecto a Benjamin indica Buck-Morss que su pensamiento temprano se fraguó bajo la influencia del misticismo que encontró en las obras de Franz Rosenzweig, el gran especialista en Hegel y el idealismo alemán, y Ernst Bloch, marxista sui géneris, defensor de la utopía como factor de transformación social. En 1918 Benjamin pretendía “fundar, sobre bases kantianas, la unidad virtual de religión y filosofía”. BUCK-MORSS, Susan, *op. cit.*, p. 31. Por su parte Marcuse consideró a Kant como uno de los representantes fundamentales de la modernidad y, como tal, uno de los referentes para comprender la oposición entre razón y sensibilidad, libertad y naturaleza como algo a superarse. “La reconciliación estética [en Kant] implica un fortalecimiento de la sensualidad contra la tiranía de la razón y, finalmente, inclusive tiende a liberar a la sensualidad de la dominación represiva de la razón”. MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce, Barcelona, Sarpe, 1983, p. 169. La transformación de la sociedad implica un cambio radical en el tipo de razón que subyace a la idea moderna de progreso; para ello se requiere de un tipo de educación diferente que implique un cambio social cualitativo. “Kant señaló como objetivo de la educación que los niños fueran educados no de acuerdo con el presente, sino de acuerdo a una condición futura, mejor, de la especie humana, esto es, de acuerdo a la idea de *humanitas*”. MARCUSE, Herbert, *Ensayos sobre política y cultura*, trad. Juan Ramón Capella, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p. 45.

⁷ ADORNO, Theodor W., “Der wunderliche Realist: Über Siegfried Kracauer”, en *Noten zur Literatur*, citado por BUCK-MORSS, Susan, *op. cit.*, p. 24.

⁸ Cfr. CASSIRER, ERNST / HEIDEGGER, Martin, *Débat sur le kantisme et la philosophie (Davos, mars 1929) et autres textes de 1929-1931*, Paris, Beauchesne, 1972.

⁹ Cfr. DUSSORT, Henri, *L'École de Marbourg*, Paris, PUF, 1963, pp. 29-59.

The image shows a musical score for piano, consisting of a treble and bass staff. The piece is marked with 'loco' and 'rall.' (rallentando). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). A section is marked 'cantabile'. The bass line features several triplet patterns. The treble line has arpeggiated chords and melodic lines. There are also some markings like '89...' and '3' indicating specific measures or fingerings.

como profesor *Ordinarius* en la Universidad de Marburgo, sustituyendo a Friedrich Albert Lange, quien muriera un año antes. Lange fue, propiamente, el primer neokantiano: retomó la tarea de Kant de una crítica de la razón pero desde una base fisiológica proporcionada por la obra de Hermann von Helmholtz. Con Cohen la interpretación fisiológica de Kant cambia de dirección hacia una postura en la que el aspecto lógico-formal adquiere cada vez mayor importancia. El propio Lange reconoce que la obra de Cohen de 1871, *Kants Theorie der Erfahrung*, le hizo comprender de una manera distinta la obra del filósofo de Königsberg.

El cambio de mi concepción sobre este punto [la cosa en sí] había sido ya preparado por estudios personales cuando apareció la importante obra del doctor Cohen sobre *Kants Theorie der Erfahrung*, lo que me llevó a revisar de nuevo totalmente mis concepciones sobre la crítica kantiana de la razón.¹⁰

Quizá tenga razón Dussort al considerar la historia de la Escuela de Marburgo “de manera casi simbólica, entre la docencia de Lange y la de Martin Heidegger”,¹¹ es decir, entre 1872 y 1928, año en que Heidegger se traslada a Friburgo para sustituir a su maestro Edmund Husserl. Se podría decir, como señaló en su momento Cassirer,¹² que en Heidegger podemos encontrar a un riguroso neokantiano, el último y más importante.¹³ El movimiento neokantiano buscó retomar la vía crítica para superar los errores tanto del idealismo absoluto como de la reacción materialista que le prosiguió, pues el materialismo, única alternativa consecuente para muchos ante el desplome del idealismo (Avenarius, Feuerbach, Mach,

¹⁰ LANGE, Friedrich Albert, *Geschichte des Materialismus*, p. 130, citado por DUSSORT, Henri, *op. cit.*, p. 58, nota 5.

¹¹ DUSSORT, Henri, *op. cit.*, p. 59.

¹² Cfr. CASSIRER, ERNST / HEIDEGGER, Martin, *Débat sur le kantisme...*, *op. cit.*, p. 28.

¹³ Heidegger, en su época temprana de Friburgo (1919-1923) y Marburgo (1923-1928), realizó una severa crítica a las tesis básicas del movimiento, especialmente al problema de la filosofía trascendental y la constitución o génesis de las categorías (*Begriffsbildung*), problema que involucra la cuestión del valor (*Gelten*) y su relación con la formación de los conceptos lógicos que posibilitan el conocimiento. Es importante tener en cuenta este contexto para comprender adecuadamente la recepción de Kant por parte de Horkheimer y Adorno en la década de 1920.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melody starting with a mezzo-forte (*mp*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and 'loco', with a 'lontano' marking above the staff. The dynamics here are piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The third and fourth measures continue the 'loco' section with a '3' marking above the notes, indicating a triplet. The dynamics in these measures are piano (*p*) and mezzo-forte (*mp*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Marx, Moleschott, Vogt, etc.), “no podía resucitar después de Kant”.¹⁴ La crítica de la razón realizada por Kant advertía sobre los excesos de la razón y su tendencia a desviarse por los caminos de la especulación metafísica. Asimismo, mostraba que la verdadera filosofía debería tomar como punto de referencia el *factum* de las ciencias, pues estas se encuentran en posesión de conocimientos universales.

Pero ocurre, por fortuna, que aunque no podamos admitir que es real la metafísica como ciencia, podemos sin embargo decir con seguridad que cierto conocimiento sintético puro *a priori* es real y está dado, a saber: la matemática pura y la ciencia pura de la naturaleza [...] Tenemos, por consiguiente, al menos algún conocimiento sintético *a priori* indiscutido, y no necesitamos preguntar si es posible (puesto que es real), sino solamente: cómo es posible, para poder derivar, del principio de la posibilidad del conocimiento dado, también la posibilidad de todos los restantes.¹⁵

La tarea era elaborar a partir del criticismo kantiano una filosofía inmune a los problemas del idealismo y del materialismo, incluyendo sus múltiples manifestaciones (positivismo, vitalismo, etcétera). Los neokantianos se asumieron herederos de un método, el trascendental, que les permitió continuar la labor de Kant sobre la crítica del conocimiento. “Por esto no tememos enterrar el cuerpo de esta filosofía para que perdure su espíritu. Precisamente así, creemos ser y seguir siendo, legítimos discípulos de Kant”.¹⁶ Sin embargo, en el propio Cohen la importancia del método trascendental, específicamente el problema del conocimiento *a priori*, condiciona su recuperación de Kant a partir del paradigma de las ciencias. “En el presente libro he intentado refundar la doctrina kantiana del *a priori*”.¹⁷ Para Cohen “la *Crítica de la razón pura* es crítica de la experiencia”, y nos ofrece un “nuevo concepto”

¹⁴ LANGE, Friedrich Albert, *Historia del materialismo*, trad. Vicente Colorado, Ciudad de México, Juan Pablos Editor, 1974, t. II, p. 239.

¹⁵ KANT, Immanuel, *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de presentarse como ciencia*, trad. Mario Caimi, Madrid, Istmo, 1999, p. 63.

¹⁶ NATORP, Paul, *Kant y la Escuela de Marburgo*, trad. Francisco Larroyo, Ciudad de México, Porrúa, 1973, p. 96.

¹⁷ COHEN, Hermann, *Kants Theorie der Erfahrung*, trad. italiana: Luisa Bertolini: *La teoría kantiana dell'esperienza*, Milano, Franco Angeli Libri, 1990, p. 31.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

de ésta.¹⁸ Según Cohen, Kant fundamenta la experiencia en los conceptos de espacio y tiempo como “conceptos abstractos”. A partir de esta lectura de Kant en donde el aspecto *a priori* del conocimiento es recuperado en su sentido estrictamente lógico, Cohen privilegia los resultados de la “Lógica trascendental” frente a la “Estética trascendental”. “Mostraré que nuestra interpretación se justifica en el ámbito de la Lógica trascendental, pues ofrece un nuevo punto de vista. La forma *a priori* se concebirá ante todo como *abstracción científica*”.¹⁹ Si se considera la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* encontraremos que “el significado completo del tiempo, como forma del sentido, por la interna extensión de la conciencia, no resulta de la Estética trascendental”.²⁰ Es en la “Lógica trascendental” donde debemos buscar la fuente del conocimiento pues el mismo Kant comprendió que la experiencia adquiere sentido a través de categorías, es decir, de manera lógica, como “condición formal de la experiencia”.²¹ Cohen asume una postura que, en su necesidad de mantenerse fiel al ideal kantiano de una filosofía situada en los límites de la experiencia, y teniendo ante sí el *factum* de las ciencias, se comprende a sí misma como una filosofía de la conciencia, es decir, Cohen busca las condiciones del conocimiento en el campo de la conciencia reducida a términos lógicos, de ahí que sea necesaria una psicología que complete la epistemología. La lógica, que se encuentra en la base de las ciencias exactas en tanto poseedoras de conocimientos puros, también puede aplicarse a otros ámbitos del conocimiento: a las “ciencias del espíritu” (*Geisteswissenschaften*) o “ciencias de la cultura” (*Kulturwissenschaften*) como las denominaron los neokantianos.²² La lógica en uno y otro campo sería válida, pues Kant estableció la relación entre las ciencias naturales y la totalidad del conocimiento humano.

¹⁸ Ídem, p. 37.

¹⁹ Ídem, p. 108.

²⁰ Ídem, p. 109. A esta cuestión se refiere Kant cuando afirma: “Pensamientos sin contenido son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas. Por eso, es tan necesario hacer sensibles sus conceptos (es decir, añadirles el objeto de intuición) como hacer inteligibles sus intuiciones (es decir, llevarlas bajo conceptos)”. KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. Mario Caimi, Ciudad de México, FCE / UAM / UNAM, 2009, A 51.

²¹ Ídem, p. 127.

²² Cfr. RICKERT, Heinrich, *Ciencia cultural y ciencia natural*, trad. Manuel García Morente, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952. “Windelband y Rickert hablaban como discípulos de Kant. Pretendían hacer con res-

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

violento *ff* nervoso *ff* loco *ff* loco *ff*

legato *ff* *mf < ff* *mf < ff*

(Ped.) →

La interpretación lógico-formal de la *Crítica de la razón pura* realizada por la Escuela de Marburg, tomaba como base las rectificaciones que el propio Kant hizo en la obra en su segunda edición; particularmente importante es una nota de la “Deducción de los conceptos puros del entendimiento”, donde se señala la primacía del entendimiento –en cuanto ofrece la síntesis de espacio y tiempo– sobre la sensibilidad, “de modo que la *forma de la intuición* sólo suministra variedad a la representación, mientras que la *intuición formal* le proporciona la unidad”.²³

El neokantismo se encontraba a mediados de la década de 1920 en un claro proceso de agotamiento, sobre todo porque la fenomenología trascendental de Edmund Husserl se había convertido paulatinamente en la filosofía dominante en las universidades alemanas. De ello es testimonio la propia formación de algunos miembros de la Escuela de Frankfurt: Horkheimer, por recomendación de su maestro Hans Cornelius (neokantiano que tiene una gran importancia para nuestros autores como veremos enseguida) toma clases durante un año con Husserl en la universidad de Freiburg durante 1920; ahí conoce a Heidegger que por entonces se desempeñaba como su asistente en sustitución de Edith Stein, cercana al círculo fenomenológico de Göttingen (Alexander Pfänder, Adolf Reinach, Alexandre Koyré, Max Scheler, Edwig Conrad-Martius).²⁴ El impacto que causó en él Heidegger queda reflejado en una carta donde habla de sus impresiones:

Lo que tenemos que buscar no son leyes formales del conocimiento, que en el fondo realmente carecen de importancia, sino afirmaciones sobre nuestra vida y su sentido. Ahora sé que Heidegger es una de las personalidades más importantes que me han dirigido la palabra.²⁵

pecto a la historia y a las ciencias de la cultura, lo que su maestro hiciera con respecto a la ciencia natural matemática”. CASSIRER, Ernst, *Las ciencias de la cultura*, trad. Wenceslao Roces, México, FCE, 1975, p. 60.

²³ KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, B 161, nota.

²⁴ Cfr. SPIEGELBERG, Herbert, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1965, t. I, p. 223-225.

²⁵ Carta de Horkheimer a Rose Reikher (30 de noviembre de 1921) citada en WIGGERSHAUS, R., *op. cit.*, p. 63. Cfr. MCCARTHY, Thomas, “Heidegger y la Teoría crítica: el primer encuentro”, en *Ideales e ilusiones. Reconstrucción y deconstrucción de la teoría crítica contemporánea*, trad. Ángel Rivero, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 92-106. Cornelius también dirigió la investigación que en 1924 Adorno presentó como

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. Key markings include 'energico (lo stesso tempo)' at the top, 'loco' in several places, 'ff' (fortissimo) in the first two staves, 'mp' (mezzo piano) in the first staff, and 'mf subito' in the second staff. There are also performance instructions like 'molto espressivo' in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a '(Ped.)' marking with a line and a triangle, indicating a pedal point.

La preponderancia de una visión puramente formalista, lógica, enfocada a cuestiones epistemológicas, es lo que había llevado al neokantismo a su decadencia; la fenomenología y el marxismo, cada uno de manera independiente, mostrarían que la filosofía tenía que atenerse a los hechos, a la sensibilidad, a la historia, para no caer en la trampa de una nueva metafísica vestida con ropajes de cientificidad.²⁶ Esto es lo que mostró a Horkheimer y Adorno su maestro Hans Cornelius. “Pupilo original de Avenarius y Mach”,²⁷ Cornelius era, según Adorno, “un representante de un neokantismo con acento positivista”.²⁸ La influencia que ejerció sobre Horkheimer y Adorno parece ir más allá del periodo en que estudiaron con él en Frankfurt. Ante todo, su influencia se muestra en una concepción de la filosofía como “esfuerzo hacia la claridad última”.²⁹ Aunque Martin Jay considera la influencia de Cornelius en Horkheimer “más desde un punto personal que teórico”,³⁰ es indudable que la concepción de la filosofía kantiana que encontramos tanto en la obra de éste como de

tesis doctoral sobre la fenomenología de Husserl: *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischem in Husserls Phänomenologie*. Adorno volvería al estudio crítico de Husserl en 1956 con la publicación de *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento*; si en su tesis de 1924 Adorno se había planteado “resolver la contradicción entre los componentes trascendentales-idealistas y trascendentales-realistas en la teoría de la cosa de Husserl” (WIGGERSHAUS, Rolf, *op. cit.*, p. 93), es claro que la impronta del trabajo era “corneliana” (ibídem). Las antinomias presentes en la fenomenología de Husserl también aparecen en Kant.

²⁶ Esta falta de concreción, de no saber mirar los hechos y su conexión con la historia es una de las críticas tempranas que Marcuse dirigió a la ontología fundamental de Heidegger que se adelanta en algunos aspectos a la que realizará Adorno en *Jerga de la autenticidad* y *Dialéctica negativa*. Cfr. MARCUSE, Herbert, “Contributions to a Phenomenology of Historical Materialism” (1928), y “On Concrete Philosophy” (1929), en WOLIN, Richard / ABROMEIT, John, eds., *Heideggerian Marxism. Herbert Marcuse*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 2005, pp. 1-52.

²⁷ SCHMIDT, Alfred, “Max Horkheimer’s Intellectual Physiognomy”, en BENHABIB, Seila / BONSS, Wolfgang / McCOLE, John, eds., *On Max Horkheimer. New Perspectives*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 26.

²⁸ ADORNO, Theodor W., *Terminología filosófica I*, trad. de Ricardo Sánchez y Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1983, p. 158.

²⁹ Ibídem.

³⁰ JAY, Martin, *La imaginación dialéctica*, *op. cit.*, p. 88. “Los más importantes maestros de Horkheimer en Fráncfort fueron el psicólogo Schumann y el filósofo Hans Cornelius”, WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, *op. cit.*, p. 62.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The right hand part starts with a dynamic marking of *p* and includes performance instructions such as "calando" (slowing down), "come un eco" (like an echo), and "in lontananza" (in the distance). The left hand part starts with a dynamic marking of *f* and includes instructions like "più p" (more piano). The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. There are also performance markings like "loco" and "3" (triplets). The score is numbered 6, 7, and 8 at the bottom of the staves.

Adorno se aleja de las lecturas dominantes del neokantismo marburgués debido sin duda a Cornelius. Es de notar, como bien señala Susan Buck-Morss,³¹ que la filosofía de Cornelius haya llamado la atención de Lenin. En su obra *Materialismo y empiriocriticismo*, Lenin considera a Cornelius como un neokantiano crítico del idealismo que, no obstante, “coquetea con el realismo ingenuo”.³² Cornelius, en *Introducción a la filosofía* (1903), obra a la que refiere Lenin, sostiene que el materialismo viene a convertir al ser humano en un autómatas. Por ello es necesario educar a las personas “para el respeto, no hacia los valores transitorios de una tradición fortuita, sino hacia los valores imperecederos del deber y la belleza, hacia el principio divino en nosotros y fuera de nosotros”.³³ Para Lenin, Cornelius era un subjetivista que se oponía de manera reaccionaria al materialismo; sin embargo, precisamente para Adorno el recurso a la subjetividad era lo que salvó a Cornelius de caer en el dogmatismo.

La filosofía consiste no sólo en la cualidad de una conciencia subjetiva que se transparenta a sí misma, sino que consiste más bien en que esta conciencia apunta a lo que no es conciencia, y se esfuerza por ello. Hay algo que no se disuelve en la conciencia, sino que es siempre oscuro frente a la *clara et distincta perceptio*.³⁴

Esta apreciación de Adorno coincide con la caracterización que hace de Cornelius Wiggershaus: un filósofo, además de artista y profesor de arte, que representaba

una de las muchas variantes de un neokantismo epistemológico-psicológico. Lo que pretendía representar era una “doctrina de las condiciones de posibilidad de la experiencia, que están basadas en la unidad de nuestra conciencia” (Cornelius) liberada de todas las cargas dogmáticas aún existentes en Kant.³⁵

Para Martin Jay, esta preocupación por la subjetividad se traduce, en el caso de Horkheimer, en una defensa de la individualidad vía Kant. “La lectura de Kant ayudó a Horkheimer a desarrollar su sensibilidad frente a la importancia de la individualidad como un valor que nunca debiera ahogarse enteramente bajo las demandas de la totalidad”.³⁶ La herencia de Cornelius en Horkheimer y Adorno se traduce en una concepción de la filosofía kantiana

³¹ Cfr. BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p. 35.

³² LENIN, Vladimir I., “Materialismo y empiriocriticismo” (1909), en *Obras*, Moscú, Progreso, t. IV, p. 88.

³³ CORNELIUS, Hans, *Introducción a la filosofía*, citado por Lenin, op. cit., p. 88.

³⁴ ADORNO, Theodor W., *Terminología filosófica I*, op. cit., p. 160.

³⁵ WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, op. cit., p. 62.

³⁶ JAY, Martin, *La imaginación dialéctica*, op. cit., p. 90.



que contribuye a la construcción de una Teoría crítica con respecto tanto de una metafísica idealista como de un positivismo cientificista. Pese a que él sólo otorga el impulso hacia esa meta, es indudable que su manera no dogmática de concebir la investigación filosófica instó a sus discípulos a comprometerse con esta tarea.

II

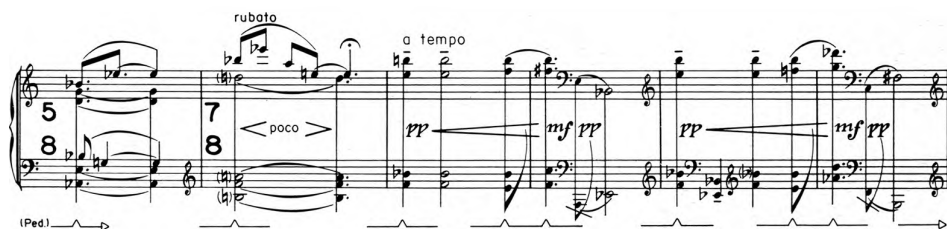
La filosofía de Kant se encuentra presente en Horkheimer y Adorno al menos en dos órdenes de cuestiones: como un pensamiento crítico que denuncia los excesos del positivismo y la metafísica, y como acicate para buscar un orden distinto al existente como algo inherente a la razón crítica. Se trata evidentemente de los ámbitos que Kant identificó con el uso teórico y práctico de la razón respectivamente. Pero cabe tener presente que la filosofía de Kant no siempre merece un diagnóstico positivo. Existen críticas expresas a sus limitaciones –más constantes y fuertes por parte de Adorno– pero también encontramos apreciaciones positivas en Horkheimer. Sin embargo, esto no es algo constante: uno y otro reconocen los aciertos y límites del kantismo. Por ejemplo, Agapito Maestre no tiene empacho en considerar a Horkheimer “un kantiano a su pesar”.³⁷ Sus argumentos a favor de esta tesis son muy semejantes a los que ya había mencionado Jay en *La imaginación dialéctica*: la importancia que tuvo para Horkheimer el kantismo radica en su crítica contra todo dogmatismo y su defensa del individuo. Una teoría crítica no debería limitarse, entonces, a ser una mera teoría; tiene que intervenir en el orden social y político, situarse en la historia y la cultura y no por encima de ellas. Esta apreciación peculiar de Kant viene determinada por la lectura “materialista” de Horkheimer que desarrolla en la década de 1930

Para superar el carácter utópico de la idea kantiana de una construcción perfecta, se necesita la teoría materialista de la sociedad. Los diferentes intereses de los individuos no son ningún hecho último, tienen su fundamento no en una constitución psicológica independiente, sino en las relaciones materiales y en la situación real global de los grupos sociales a los que el individuo pertenece.³⁸

Esta concepción del materialismo se encuentra elaborada desde la década de 1930. En un ensayo publicado en 1937, Horkheimer sostuvo dos maneras de concebir la “teoría”: a una la

³⁷ Cfr. MAESTRE, Agapito, “Horkheimer, un kantiano a su pesar”, en HORKHEIMER, Max, *Materialismo, metafísica y moral*, trad. Agapito Maestre y José Romagosa, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 9–41.

³⁸ HORKHEIMER, Max, “Materialismo y moral” (1933), en *Materialismo, metafísica y moral, op. cit.*, p. 123.



denominó “teoría tradicional” y a la otra “Teoría crítica”. La primera manera de entender la teoría partía del reconocimiento de un orden de relaciones y principios ante los cuales el sujeto se sitúa como un observador que describe de manera impersonal lo que se presenta ante él. El mundo, en este sentido, es un conjunto de facticidades que solo pueden describirse para, de esa forma, descubrir sus regularidades y principios. La Teoría crítica concibe, contrariamente a esto, que tanto el conocimiento del mundo como sus representaciones no son en modo alguno algo independiente del sujeto, sino que se conforman a partir de una praxis social, de manera que tanto el sujeto como el mundo que observa y busca comprender se encuentran mutuamente determinados y se sitúan en procesos sociales que los antecedan. Es decir, sujeto y objeto se encuentran constituidos por la praxis social. “De acuerdo con la visión teórica alcanzable en su época, Kant no concibe la realidad como producto del trabajo”.³⁹ De manera que la finalidad de la Teoría crítica es analizar y dar cuenta de las estructuras desde las cuales se construye la realidad social y de las teorías que buscan explicar este proceso. Kant, para Horkheimer, se encontraba limitado por las condiciones históricas de su momento y, por ende, su teoría era incapaz de remontar esa frontera; pero, pese a ello, entrevió la coexistencia en el propio individuo de lo racional y lo irracional como un aspecto fundamental de la condición moderna del ser humano:

El doble carácter de estos conceptos kantianos que por una parte señalan la unidad y racionalidad máximas, y por la otra algo oscuro, inconsciente, impenetrable, refleja exactamente la forma contradictoria de la actividad humana en la época moderna. La acción conjunta de los hombres en la sociedad es la forma de existencia de su razón; en ella emplean sus fuerzas y afirman su esencia. Pero, al mismo tiempo, este proceso y sus resultados son para ellos algo extraños; se les aparecen, con todo su inútil sacrificio de fuerza de trabajo y de vidas humanas, con sus estados de guerra y su absurda miseria, como una fuerza natural inmutable, como un destino suprahumano. Dentro de la filosofía teórica de Kant, en su análisis del conocimiento, esta contradicción ha sido conservada.⁴⁰

Este diagnóstico de lo humano subyace a la obra maestra de la Teoría crítica clásica: *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Ya el título mismo alude a un *leitmotiv* kantiano: la mejora de la

³⁹ HORKHEIMER, Max, “Teoría crítica y teoría tradicional” (1937), en *Teoría crítica*, trad. Edgardo Albizu y Carlos Luis, Buenos Aires, Amorrortu, 1974, p. 236.

⁴⁰ Ídem, p. 237.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composition. It features two staves: a right-hand staff with treble clef and a left-hand staff with bass clef. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key markings include 'delicato', 'pp' (pianissimo), 'cresc.' (crescendo), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'molto rit.' (molto ritardando), and 'rit.' (ritardando). There are also tempo markings: 'allargando' (rallentando), 'a tempo', and 'rit.'. The score includes complex chordal textures with many accidentals (sharps and flats) and some triplets. A 'Ped.' (pedal) marking is visible at the bottom left. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

humanidad —no sólo en el orden material sino también en el espiritual— no se ha realizado, es una tarea inconclusa. Las contradicciones que surgen del orden existente conducen a una existencia cosificada, tal y como lo mostró Georg Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923). Las contradicciones de la teoría “burguesa”, especialmente representada por Kant, se hacen evidentes en la necesidad de postular un orden no natural, nouménico, para justificar el ámbito de lo normativo frente a la causalidad de la naturaleza.⁴¹ He aquí la necesidad, para Horkheimer, de apostar por una vía distinta al idealismo kantiano. Es la vía del materialismo la que permite postular una ética arraigada en una concepción de la subjetividad concreta e individual.

El materialismo ve en la moral una expresión vital de determinados hombres e intenta comprenderla a partir de las condiciones de su surgimiento y desaparición, no por la verdad misma, sino en relación con determinados impulsos históricos. Él se considera a sí mismo como el lado teórico de los esfuerzos para suprimir la miseria existente.⁴²

El rechazo de una razón abstracta y formal, incapaz de dar cuenta de la existencia concreta e individual de los seres humanos y, ante todo, de las contradicciones en las que vive, constituye uno de los aspectos centrales de la crítica a la Ilustración que llevó a cabo Horkheimer junto con Adorno. La oposición entre libertad y necesidad, no resuelta por Kant, acarrea una insuperable inconsistencia entre una razón que tiene pretensiones de universalidad (nivel trascendental) y que, no obstante, se enfrenta a sí misma en tanto que debe tornarse un pensamiento calculador (nivel empírico) para lograr la autoconservación,⁴³ que Horkheimer

⁴¹ “La escisión entre la apariencia y la esencia (que en el pensamiento de Kant coincide siempre con la escisión entre necesidad y libertad), en vez de resolverse, en vez de contribuir a fundar con su producida unidad la unidad del mundo se trasplanta al sujeto mismo: hasta el sujeto se escinde en nómeno y fenómeno, y la escisión irresuelta, irresoluble y como irresoluble eternizada, entre libertad y necesidad penetra hasta la más íntima estructura del sujeto”, LUKÁCS, Georg, “La cosificación y la conciencia del proletariado”, en *Historia y conciencia de clase*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Orbis, tomo II, 1985, p. 57.

⁴² HORKHEIMER, Max, “Materialismo y moral”, *op. cit.*, p. 131.

⁴³ Cfr. HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, p. 131.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

destacará como una característica propia de la modernidad que paradójicamente destruye lo que pretende conservar.⁴⁴ Por ello consideraron que la razón ilustrada acaba por desembocar en una razón instrumental al servicio del orden existente. Aquí aparece ya claramente uno de los temas más importantes de la Teoría crítica clásica que surge de su discusión con el kantismo: el análisis de la razón instrumental. Ésta se entiende como el tipo de racionalidad propia de la sociedad actual, sumida en la lógica del dominio, que tiene como resultado la cosificación del ser humano. Las contradicciones del kantismo en el ámbito epistemológico parecen adquirir un cariz más positivo en el ámbito normativo, es decir, en ese conjunto de problemas que Kant definió como tema de una razón práctica donde la pregunta que se plantea no es por lo que es sino por lo que debería ser.⁴⁵

Para Adorno la lógica del dominio propia de la razón instrumental desembocó en la barbarie representada por Auschwitz. Frente a la fuerza que la razón instrumental cobra en las sociedades capitalistas sin que haya ninguna oposición real por parte del otrora sujeto histórico del marxismo (el proletariado),⁴⁶ lo que cabe transformar no son las condiciones

⁴⁴ “El tema de esta época es la autoconservación, no habiendo ya, sin embargo, yo alguno que conservar”, HORKHEIMER, Max, *Crítica de la razón instrumental*, trad. Jacobo Muñoz, Madrid, Trotta, 2002, p. 143.

⁴⁵ Cfr. ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda, Madrid, Taurus, 1975, p. 389.

⁴⁶ La Escuela de Frankfurt mantuvo siempre sus reservas con respecto a la tesis marxista del proletariado como sujeto-objeto de la historia que llevaría a la superación de la sociedad capitalista. Lukács había afirmado: “Sólo si la conciencia del proletariado es capaz de identificar el paso al que objetivamente tiende la dialéctica del desarrollo histórico (sin ser capaz de darlo por su propia dinámica), sólo en este caso la conciencia del proletariado llega a ser conciencia del proceso mismo, y el proletariado se yergue como sujeto-objeto idéntico de la historia, y su práctica es transformación de la realidad”, LUKÁCS, Georg, *op. cit.*, t. II, p. 145. El proletariado como sujeto de la historia requiere del auxilio de un agente exterior a él: el partido, éste le proporcionará las bases teóricas para el proceso revolucionario, la guía que necesita para cumplimentarlo. El partido es el portador de la conciencia de clase, pero el sujeto portador de la conciencia de clase no se identifica con el sujeto realizador, se llega así a concebir el proceso de concientización del proletariado como una especie de ilustración por parte del partido, vanguardia del proletariado que a fin de cuentas es el que porta la visión real de la historia. Adorno desconfió de esta interpretación de Lukács. “La teoría, transformada en un instrumento para la revolución, manipulaba la verdad según las necesidades estratégicas del partido. Era claro hacia fines de la década de 1920 que la lealtad partidaria, en nombre de la realización de la verdad teórica, exigía su subordinación”, BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, *op. cit.*, p. 79.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp pp pp pp

7 8 lunga

(Ped.) → il bosso legato es

objetivas (la estructura económica, política y social) sino las subjetivas (los individuos).⁴⁷ En este sentido, Adorno recupera uno de los conceptos claves de la filosofía moral de Kant: la autonomía. Se debe alimentar, frente al dominio que impone la razón instrumental a los individuos y que, como tal, se sitúa como una fuerza externa a ellos, su capacidad de actuar autónomamente.

En este sentido, lo que urge es lo que en otra ocasión he llamado el “giro” hacia el sujeto. Debemos descubrir los mecanismos que vuelven a los hombres capaces de tales atrocidades, mostrárselos a ellos mismos y tratar de impedir que vuelvan a ser así, a la vez que se despierta una conciencia general respecto de tales mecanismos.⁴⁸

Con un argumento ciertamente afín al desarrollado por Marcuse en *Eros y civilización*, Adorno sostiene que la imposibilidad de sustraerse al orden imperante aunque se llegue a reconocer su irracionalidad, se traduce en frustración e ira que suele enfocarse hacia los débiles. La educación constituye aquí la forma en que los efectos de una sociedad bajo el dominio de la razón instrumental pueden ser combatidos. “La educación en general carecería absolutamente de sentido si no fuese educación para una autorreflexión crítica”.⁴⁹ Adorno aboga por una ilustración general que “establezca un clima espiritual, cultural y social que no admita la repetición de Auschwitz”.⁵⁰ La autorreflexión crítica, la capacidad de los individuos de sustraerse a las determinaciones que les impone una lógica externa, sólo puede ser de un sujeto autónomo. Pues ante la respuesta del individuo cosificado en un orden social que le lleva a ejercer el mal —como la de Adolf Eichmann, quien sostuvo que sólo obedecía órde-

⁴⁷ Sobre este proceso de “racionalización” contradictorio, como señala Adorno, en tanto que tiene efectos irracionales a nivel ético, Jürgen Habermas apunta: “Los sistemas técnicamente avanzados en el campo de la ciencia, la producción, la administración, la comunicación, el tráfico, los asuntos militares y la libertad a nivel de masas se han independizado en forma de un aparato que se perfecciona constantemente de acuerdo con las pautas de la eficacia técnica, y que en este sentido se torna cada vez más racional, pero que, por otro lado, escapa cada vez más al control de los sujetos sociales y no está, por lo tanto al servicio de las necesidades espontáneamente desarrolladas y libremente interpretadas, no funciona en favor de decisiones tomadas de manera autónoma, haciéndose así cada vez más irracional”, HABERMAS, Jürgen, *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*, trad. Salvador Mas, Carlos Moya y Jacobo Muñoz, Madrid, Tecnos, 1987, p. 324.

⁴⁸ ADORNO, Theodor W., “La educación después de Auschwitz”, en *Consignas*, trad. Ramón Bilbao y M. Angélica Araoz, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p. 82.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ídem*, p. 83.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso (♩ = ca. 88)". The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part begins with a series of chords and melodic lines, marked with dynamics such as *pp*, *ff*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like "deciso > > loco" and "il basso sotto voce". The left hand part consists of a sustained bass line, marked with *pp*. The score includes time signatures of 7/8 and 8/8, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

nes respecto a su participación en el asesinato de judíos en la Segunda guerra mundial—,⁵¹ Adorno apela a la necesidad de educar a los individuos para que no se conviertan en sujetos heterónomos, sometidos y dispuestos, como Eichmann y tantos otros, a solo obedecer órdenes. “La única fuerza verdadera contra el principio de Auschwitz sería la autonomía, si se me permite emplear la expresión kantiana; la fuerza de la reflexión, de la autodeterminación, del no entrar en el juego de otro”.⁵²

El kantismo —y en esto coincide Horkheimer con Adorno— sería, pese a sus limitaciones en el ámbito teórico, dadas las diversas aporías que conlleva su separación entre lo trascendental y lo empírico,⁵³ una defensa de la autonomía y la individualidad; y por ende una resistencia contra la barbarie que surge de la razón instrumental. “El formalismo kantiano está tan lleno de contenido que de él se sigue el respeto por cada uno de los individuos, el mismo derecho para todos, la república y el estado justo de la humanidad”.⁵⁴ Y es que el pensamiento kantiano, como bien lo supo ver Adorno, renuncia a una filosofía de la identidad en la que coinciden sujeto y objeto, exigencia propia del idealismo absoluto que parecía operar de forma velada aun en la teoría de la conciencia de clase de Lukács. “Adorno concebía al materialismo dialéctico como un método cognitivo basado en una estructura de experiencia estrictamente kantiana”.⁵⁵ En este sentido, Adorno se decantó por una dialéctica que no estuviera “pegada” a la identidad.⁵⁶ Y al igual que Horkheimer, Adorno estaba convencido de que el pensamiento de la identidad era la expresión más acabada de la modernidad pues los procesos de racionalización tienden a imitar cada vez más las instancias de reproducción técnica que homogeneizan las cosas y las personas.⁵⁷ Sin embargo, no se trata, como anota Horkheimer, que la producción técnica, por sí misma, tienda a la homogeneización de lo real, sino de las relaciones humanas y el principio de racionalidad que les subyace.

⁵¹ Cfr. ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Lumen, 1999.

⁵² ADORNO, Theodor W., *Consignas*, op. cit., p. 84.

⁵³ “No hay hermenéutica capaz de eliminar las contradicciones immanentes que encierran las cualidades del carácter inteligible. ¿Qué es y cómo opera de por sí en la empiria? Kant no lo dice”, ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, op. cit., p. 287.

⁵⁴ HORKHEIMER, Max, “La filosofía de Kant y la Ilustración”, en *Anhelos de justicia*, op. cit., p. 73.

⁵⁵ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p. 83.

⁵⁶ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, op. cit., p. 39.

⁵⁷ Cfr. BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, I, trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-60.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *rall.* (rallentando), *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio*, and *loco*. There are also markings for *lontano* and *88*. The score is marked with measure numbers 189 and 191. A pedal marking *(Ped.)* is visible at the bottom left.

El ocaso del individuo no deber ser retrotraído a la técnica o al móvil de la autoconservación como tal; no se trata de la producción *per se*, sino de las formas en que ésta tiene lugar: las relaciones recíprocas entre los seres humanos en el marco específico del industrialismo.⁵⁸

Para la teoría crítica de Horkheimer y Adorno la identidad es consustancial a la ratio moderna en tanto expresión de la necesidad de administrar, controlar y dominar no solo la naturaleza, sino también la sociedad. La razón técnico-científica operó un proceso de “desencantamiento” —como eliminación del mito, la magia y la religión— pero, paradójicamente, produjo su propia mitología: la de una razón universal, abstracta y meramente formal. “De este modo, la Ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar”.⁵⁹ La filosofía kantiana se elevaría, pese a su compromiso interno con lo moderno, por encima de esta concepción de la racionalidad que produce efectos irracionales.

Ninguno fue tan contrario al fanatismo de las masas manipuladas como el filósofo de la autonomía. A la Ilustración pertenece la convicción de que el progreso de la humanidad se mide según el desarrollo de las fuerzas espirituales de los individuos y que, a la vez, convierte este progreso en obligación de cada uno.⁶⁰

Es así que la herencia del kantismo en la Teoría crítica se sitúa, ante todo, en el orden de lo ético y lo político, pues la razón práctica se sustrae al dominio de la identidad al apelar a un orden distinto a lo dado. En esta exigencia de pensar no desde el presente sino desde su crítica con miras a un orden futuro más justo y libre, es donde la figura del Kant asoma con toda su fuerza y ambigüedades en el pensamiento crítico.

La meta que este quiere alcanzar, es decir, una situación fundada en la razón, se basa, es cierto, en la miseria del presente; pero esa miseria no ofrece por sí misma la imagen de su supresión. La teoría esbozada por el pensar crítico no obra al servicio de una realidad ya existente: solo expresa su secreto.⁶¹

⁵⁸ HORKHEIMER, Max, *Crítica de la razón instrumental*, op. cit., p. 162.

⁵⁹ HORKHEIMER, Max / ADORNO, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 80.

⁶⁰ HORKHEIMER, Max, “Kant y la Ilustración”, op. cit., p. 74.

⁶¹ HORKHEIMER, Max, “Teoría crítica y teoría tradicional”, en *Teoría crítica*, op. cit., p. 248.

(stringendo) —▶ ag. ▶ —▶ —▶ —▶

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions such as "loco" and "m.d." (more dolce). The score is marked with a "Ped." (pedal) instruction at the bottom left. The tempo is indicated as "stringendo" and the performance style as "ag." (agitato). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are slurs and accents throughout.

EL HEGELIANISMO EN LA ESCUELA DE FRANKFURT

José Manuel Orozco Garibay

ETICIDAD Y MORALIDAD EN HEGEL Y SU RESIGNIFICACIÓN EN
HABERMAS, ADORNO Y MARCUSE

a) ¿En qué consiste la racionalidad de una forma de vida? Habermas y la moral de los agentes racionales

Dice Habermas:

En el punto de intersección de la hermenéutica filosófica con el neoaristotelismo se sitúa hoy una discusión que vuelve a abrir el proceso entablado por Hegel contra Kant sobre el asunto de la eticidad versus moralidad. Pero hoy los frentes han cambiado en la medida en que los defensores de una ética formalista, como Rawls, Lorenzen o Apel, se apoyan en el concepto de una racionalidad procedimental que ya no está sujeta a la hipotética teológica que representa la doctrina de los dos reinos; de ahí que los abogados de la moralidad ya no necesiten oponer abstractamente la razón como algo nouménico al mundo de los fenómenos y de la historia.¹

¹ HABERMAS, Jürgen, “¿En qué consiste la ‘Racionalidad’ de una forma de vida?” [Publicado originalmente en SCHNÄDELBACH, Herbert, comp., *Rationalität*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984], en: *Escritos sobre moralidad y eticidad*, introducción de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Paidós / ICE-UAB, Pensamiento Contemporáneo 17, 1991, p. 67.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score begins with a 'stringendo' marking and a tempo of 88. The right hand starts with a series of chords and single notes, marked with dynamics *f*, *sf*, and *fff*. The left hand plays a steady accompaniment of chords, marked with *mf* and *f*. There are several 'loco' markings in the right hand, indicating rapid passages. The score concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and a final chord.

Agrega:

Para ello prescindiré de referencias históricas y presupondré con Karl-Otto Appel que la posición kantiana puede reformularse en el marco de una ética del discurso (a) y defenderse contra las posiciones del escepticismo valorativo (b).²

Habermas entonces se mueve en la ética del discurso, la acción comunicativa, y lejos del formalismo vacío o del relativismo historicista.

En cuanto a la ética y las condiciones de su trabajo, dice:

(a) Toda ética formalista ha de poder señalar un principio que básicamente permita llegar a un acuerdo racionalmente motivado cuando surja la discusión acerca de cuestiones práctico-morales. Para el principio de universalización, que ha de entenderse como regla de argumentación, yo he propuesto la formulación siguiente:

(U) Toda norma válida ha de satisfacer la condición de que las consecuencias y efectos laterales que del seguimiento *general* de la norma previsiblemente se sigan para la satisfacción de los intereses de *cada uno*, pueden ser aceptados sin coacción por *todos* los afectados.

Si fuera posible deducir U a partir del contenido normativo de los presupuestos pragmáticos de la argumentación, la ética del discurso podría reducirse a esta fórmula más concisa:

(D) Toda norma válida habría de poder encontrar el asentimiento de todos los afectados si estos participasen de un discurso práctico.³

De modo que las normas deben satisfacer las condiciones enunciadas en (U) y (D) si pretenden ser normas morales. Y esas mismas normas han de fundar el juicio moral. Lo que tiene que ver con la vida justa y la vida buena. Sin embargo, no todo se limita al ámbito de las normas. El dilema se juega en la mediación entre moralidad y eticidad. Ahí está la herencia hegeliana en el pensamiento habermasiano. La discusión será contra la postura de Bubner, que pretende una acción comunitaria basada en una praxis regulada o determinada por nor-

² Op. cit., p. 68.

³ Op. cit., p. 68.

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is on the left, and the violin part is on the right. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. Performance instructions include "Violento, con brio" and "calando". The score is marked with "88" and "89" at the beginning of the sections. The piano part has a "loco" marking. The violin part has a "loco" marking and a "5" marking. The score is marked with "3" and "4" at the end of the sections. The piano part has a "Ped." marking. The violin part has a "4" marking. The score is marked with "cg. 100" at the top right.

mas. De ahí que nos encontremos con el argumento de Habermas (lo que piensa a la luz de Hegel), como reacción a ese formalismo bubeniano.

En cuanto a Bubner,⁴ dice Habermas:

b) Bubner da por sentado que Hegel dejó convicta a la teoría moral kantiana de una, como él dice, “complicidad con la alienada vida presente”. Y de hecho la discusión inspirada también por Marx y proseguida durante siglo y medio ha podido rastrear contenidos ideológicos que se infiltraron en la filosofía del derecho de Kant, en concreto en la conexión que en términos de derecho natural Kant construye entre libertad, igualdad y propiedad privada. Pero esta mancha ciega se explica más bien por un inconsecuente desarrollo de la idea básica del formalismo ético que por la inevitable historicidad de toda idea general.⁵

1. Delimitación del tema

En cuanto las formas de acción y las normas se juzgan desde el punto de vista de sí en caso de una difusión o seguimiento generales, encontrarían el asentimiento unánime de todos los potenciales afectados, no *prescindimos*, ciertamente, de su contexto; pero las certezas de fondo que caracterizan a las formas y proyectos de vida en que fácilmente hemos crecido, y en los que están situadas las normas que se han tornado problemáticas, no pueden entonces *presuponerse* ya como un contexto *incuestionablemente válido*. La transformación de las cuestiones relativas a la vida buena y correcta en cuestiones relativas a justicia deja en suspenso la validez que el contexto en cada caso representa, en lo que el mundo de la vida de que se trate debe a la tradición.⁶

⁴ Bubner (1941-2007), es un destacado discípulo de Hans-Georg Gadamer. Crítico feroz de la Escuela de Frankfurt y de la Teoría crítica. Habermas sostiene una fuerte polémica con él sobre todo en el tema de la moralidad. Y una de las respuestas de Habermas la exponemos en este ensayo. Habermas comenta los cuatro puntos de Bubner en torno a la moralidad, y deja clara su posición. De aquí en más, Bubner sirve como pretexto para que Habermas hable de la oposición entre lo formal y el mundo de la vida.

⁵ *Op. cit.*, p. 69.

⁶ *Op. cit.*, p. 71.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the notation and dynamics. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The score is marked with various dynamics including *p*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include *calando* (ritardando), *nervoso*, *lunga* (ruba), and *loco* (allegretto). There are also tempo markings: *Meno mosso* (♩ = ca. 88) and *poco rall.*. The score includes numerous slurs, ties, and articulation marks. A pedal instruction "(Ped.)" is visible at the bottom left. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

Y agrega:

Bubner piensa que el sujeto que juzga moralmente “ha de colocarse sin mediación alguna en un estado de coexistencia exenta de conflicto con seres racionales” y prescindir por entero de las circunstancias de la situación concreta de acción.⁷

Pero el juicio moral ancla en la realidad, lo contingente, y las circunstancias influyen en el modo como los agentes racionales lo acatan, e incluso en la adecuación de su acatamiento a las circunstancias mismas. El formalismo kantiano no es absoluto en el sentido de que a partir de una formulación universal de la norma, *a priori*, el ser racional sepa lo que debe hacer independientemente de las circunstancias. En todo caso, en un contexto dado, el sujeto se ha de adherir al deber de la norma universal acorde a esas mismas circunstancias. Que no es lo mismo que decir que el contenido de la norma esté determinado por lo histórico y circunstancial.

Cuando la norma se vuelve problemática, los participantes en una discusión inserta en la toma de una decisión, suelen buscar una salida que no responda a un interés personal o privado. La decisión acorde a un interés particular que satisfaga a todos y cada uno de los participantes en esa discusión será la que determine la norma que deba aceptarse. Incluso el proceso de corrección de la norma opera de esa manera. En caso contrario estamos siendo irracionales; pero el desarrollo racional en el mundo de la vida permite que la ética del discurso dé cuenta de lo que tenemos que hacer: en caso de que haya una anomalía debemos asumir una actitud crítica que privilegie algo particular sobre algo singular. ¿Cómo saber qué es particular? ¿Qué es singular? ¿Cómo resolvemos las cuestiones prácticas? Dado que siempre tenemos que decidir, no hay estado de cosas, en el mundo de la vida, en el que no se presente la necesidad de saber lo que se debe hacer. Generalmente lo sabemos porque hacemos lo que todos racionalmente hemos aprendido. Pero en caso de un conflicto la pregunta adquiere relevancia. Los formalistas apelan a los principios universales y creen que el agente debe deducir la conclusión en la trama de un proceso argumentativo. Los que hacen depender todo de la historia, piensan que la tradición orienta, por el proceso de la razón, una reflexión que determina lo que se tiene que hacer en el contexto social. En realidad,

⁷ Ídem.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped) →

→

Habermas sigue a Hegel cuando habla del espíritu: una figura es un conjunto de formas de vida, valores y creencias, que constituyen el alma de un pueblo en el proceso histórico de la razón. Pero no como si el espíritu fuera moviéndose por sí mismo y ajustando las decisiones de cada uno de los hombres a partir de su propia dinámica. Ese idealismo no le agrada a Habermas. Lo que Habermas sí acepta es que no hay decisión orientada por la tradición fuera del contexto del mundo de la vida. Luego, la decisión en torno a lo que se debe hacer no es meramente formal. Dice Habermas:

Los valores culturales, encarnados en las prácticas de la vida cotidiana, o los ideales que determinan la autocomprensión de una persona, comportan, ciertamente, una pretensión de validez intersubjetiva, pero están hasta tal punto entretreídos con la totalidad de una forma de vida particular, sea colectiva o individual, que de por sí no pueden pretender una validez normativa en sentido estricto, a lo sumo son *candidatos* para quedar encarnados en normas, que tienen por objeto hacer valer un interés general.⁸

Entonces, un sujeto o agente racional puede asumir la decisión moral correspondiente a la norma que se ajusta a las formas de vida en las que el propio sujeto vive. Porque es desde ellas que el sujeto ajusta esa misma norma en la que hay algún conflicto. En el mundo de la vida, dice Habermas sin poder negar su hegelianismo, se encarnan formas, valores, creencias, y se entretrejen en la vida particular. Por lo que el mundo de la vida sitúa a los individuos en procesos de diálogo racional donde se encarna el espíritu. De hecho el espíritu o la figura es el modo de conciencia que encarna un pueblo. En el mundo de la vida la intersubjetividad ya está mediada en esos valores y creencias. Podemos llamar formaciones culturales a lo que Hegel llamó espíritu. Y siguiendo la idea de que esas formaciones se encarnan en el mundo de la vida, pensar que es imposible que una decisión formal tenga sentido. Quien supone que existe un sujeto que decide lo que es correcto basado solamente en las normas y los argumentos (el formalista deontológico), pone entre paréntesis el contexto de decisión, la intersubjetividad entre los agentes, y la racionalidad del mundo de la vida. Piensa que se puede, *a priori*, zanjar la cuestión de lo moralmente correcto. Una norma en problemas puede corregirse apelando a otras normas siempre y cuando las condiciones (U) y (D) se cumplan.

⁸ *Op. cit.*, p. 73.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The score includes dynamic markings like 'poco rall.', 'p', and 'pp'. There are also performance instructions like 'Ped.' and '3' for triplets. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Pero en general, lo que pasa es que *cabe una formación cultural* en la que *los agentes dialogan* y desde la orientación de lo que encarnan *toman la decisión* de lo que es correcto. Es más, lo que formalmente no se justifica es empero socialmente válido. Puede haber normas lógicamente injustificables pero moralmente válidas. Esa es la distinción entre eticidad y moralidad. La primera apela al mundo de la vida; la segunda a los principios. Hegel pensaba que el techo de leyes es la eticidad y que el seguimiento de esas leyes en la comunidad era la moralidad. En el caso de Habermas, lo moral consiste en justificar acciones por vía de principios universales, mientras que la eticidad funda la validez de las normas en la tradición de las formaciones culturales. La mediación entre lo moral y lo ético es imposible en la mayoría de los casos. Lograr esa adecuación es el reto que expresa la racionalidad moral.

2. La mediación histórica de moralidad y eticidad

Dice Habermas:

Hegel entendió la historia como la esfera en que moralidad y eticidad se medían una a otra. Ciertamente, Bubner rechaza la naturaleza lógica de esa mediación y con ello la propuesta de solución de Hegel, a saber: la lucha entre los espíritus de los pueblos en el teatro de la historia universal, como el medio en que se realiza el Estado como concepto existente. El que en el Estado ético de la *Filosofía del Derecho* la moralidad cobre de una vez por todas forma objetiva, fue algo que ya no convenía a Marx y sus contemporáneos, y mucho menos a nosotros.⁹

Bubner no quiere acabar como historicista o en el materialismo histórico de Marx. Rechaza la idea de que es el proceso de la historia y la mediación de los modos de producción lo que va determinando la ideología. O la idea de que todo se explica en tanto que determinado por su contexto histórico, de modo que nada tiene sentido si no es desde una historia en cuya trama se abre el lugar del sentido. Ambas ideas son erróneas. La primera supone que hay un proceso que va determinando el pensar sin que el sujeto racional pueda evitarlo, por la estructura dialéctica del proceso. La otra pretende que no hay principios universales sino relativos al contexto de su producción en la historia. En un caso, aun si se habla de materia-

⁹ *Op. cit.*, p. 75.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

molto rit. ————

ppp

lunga

lunga

lunga

1 Ped.

lismo, hay una idea teleológica. Y en el otro caso, hay un determinismo que además es relativista. Lo que repugna a Bubner es que se piense que las normas dependen de una forma de vida. Y que esa forma derive de un proceso histórico. ¿Por qué? Porque es formalista. El caso de Habermas es diferente, aunque rechaza tanto ese materialismo como el determinismo. Habermas piensa que lo puramente formal prescinde del mundo de la vida donde encarnan las normas. Pero no quiere que su validez dependa solamente del contexto donde se dan esas normas, sino que han de cumplir con los criterios de universalización que se han delimitado como reglas (U) y (D). Sin embargo, Habermas rescata los conceptos de lo histórico y del mundo de la vida como anclas que permiten validar normas en conflicto. Si logramos que las operaciones abstractivas que separan las cuestiones de la justicia de las cuestiones de la vida buena se anulen; es decir, si logramos que lo que tiene que ver con lo justo sea adecuado a la vida buena (en el mundo de la vida), entonces habremos mediado la moralidad con la eticidad. Habermas no quiere ser idealista: no es el espíritu y sus mediaciones el que se realiza en el Absoluto encarnado en el Estado. Habermas no quiere ser materialista dialéctico: no son los modos de producción los que determinan el pensar de la ley. Y Habermas no quiere ser historicista: no existe un determinismo de la moral acorde al proceso histórico de lo particular. Pero tampoco sigue el formalismo abstractivo de Bubner, que es de corte kantiano, donde las normas determinan lógicamente lo que es justo al margen de la vida o independientemente de circunstancias fenoménicas del mundo de la vida. Entonces se trata de encontrar el punto medio, lo que enlaza lo formal con lo vital.

Dice Habermas:

Al participante en el discurso, que adopta la actitud de proceder al examen de hipótesis, la actualidad del contexto de experiencias que representa su mundo de la vida se le desvanece; la normatividad de las instituciones vigentes le aparece tan refractario como la objetividad de las cosas y sucesos. En el discurso percibimos el mundo vivido de la práctica comunicativa cotidiana, por así decir, desde una retrospectiva artificial; pues, a la luz de pretensiones de validez consideradas en actitud hipotética, el mundo de las relaciones institucionalmente ordenadas queda *motalizado* de forma similar a como el mundo de los estados de cosas existentes queda *teoretizado*: lo que hasta ese momento, sin hacernos cuestión de ello, había valido como “hecho” o como “norma”, puede ahora ser el caso o no ser el caso, ser válido o no ser válido.¹⁰

¹⁰ *Op. cit.*, p. 78.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato 89

pp mf

1 Ped.

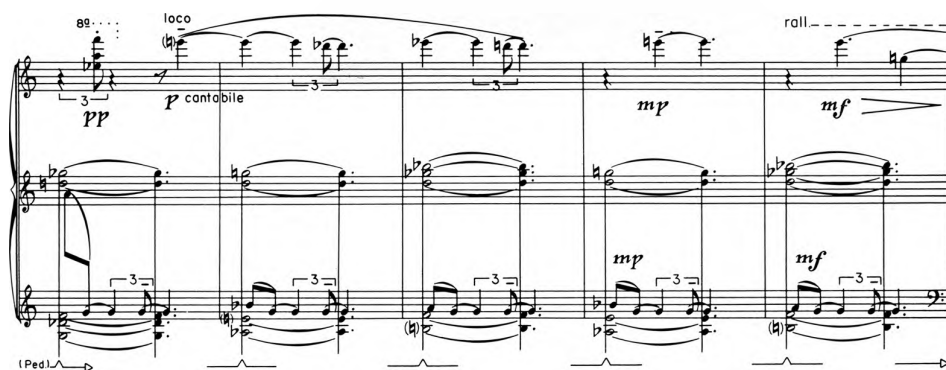
Lo que ocurre es que los hombres abstraen los problemas morales, éticos, estéticos, jurídicos, artísticos, científicos. Separan cada una de las esferas sin ver que forman parte de un todo; que son interdependientes. Entonces, haciendo a un lado la experiencia del mundo de la vida y lo que aporta la comunicación diaria (el contexto), ven los problemas de cada esfera en abstracto. Eso implica que el mundo de relaciones institucionales se moraliza al verlo como un conjunto puro de relaciones que se vinculan formalmente entre sí, pero que nada tienen que ver con la realidad en la que se vive. Se especula sobre un problema por medio de moralizaciones que pretenden que el análisis de normas, principios, hipótesis, se hagan al margen de la experiencia de la vida, la tradición, las acciones comunicativas que están detrás del problema. Peor aún, se examina el problema dentro de su esfera sin tomar en cuenta las otras esferas. Esferas con las que mantiene una relación fuerte. Así las cosas (y aquí vemos otra influencia de Hegel), es necesario que se tome en cuenta el discurso dentro del contexto donde se encarnan experiencias y tradiciones, y que el ámbito de cada problema se vincule con otros ámbitos a la manera de las partes de un todo. Solamente así el discurso adquiere pleno sentido. Una ética discursiva toma en cuenta el carácter de la acción comunicativa. Acción donde los agentes son racionales, comparten experiencias y formas de vida, interactúan en planos de intersubjetividad. De modo que toda abstracción se anula de raíz. Si algo aporta Hegel es lo concreto en lo real, a pesar de que la Idea se realice en el Absoluto como proceso de la conciencia en la experiencia del espíritu (que es lo abstracto); en lo real ocurren las formas de conciencia, las figuras o configuraciones culturales de la vida de los pueblos.

Dice Habermas:

Las cuestiones de justicia sólo se plantean allí dentro del horizonte de cuestiones relativas a la vida buena *siempre ya respondidas*. Bajo la implacable mirada moralizadora del participante en el discurso, esa totalidad pierde su validez natural, queda paralizada la fuerza normativa de lo fáctico. Bajo esa mirada, el conjunto de normas transmitidas se divide en aquello que puede justificarse a partir de principios, por un lado, y aquello que sólo puede considerarse fácticamente vigente.¹¹

Es decir, los que separan lo formal de lo fáctico conciben el problema de la justicia como derivado del proceso normativo interno de justificación a partir de principios y procesos

¹¹ *Op. cit.*, p. 79.

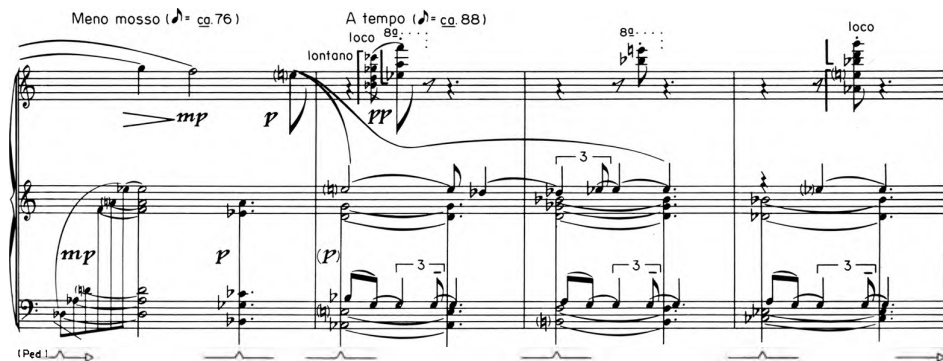


argumentales. No conciben que la justicia tenga que ver con lo fáctico, con los hechos de la vida y menos con la idea de que haya una fuerza normativa de lo fáctico. Lo que puede ser formalmente justo puede no serlo fácticamente. Hay una fusión de validez social y validez normativa —sostiene Habermas—. Se trata de pensar que hay dos componentes: el componente de la justicia y el componente de lo fáctico. Y que el componente de la justicia corresponde al orden de la justificación moral, mientras que el componente fáctico orienta en valores de costumbre integrados a la vida individual o colectiva. Esa separación abstractiva es sumamente peligrosa; ignora el mundo donde se vive. Los valores culturales son diferentes de los cursos de acción concretos, mas se realizan en ellos. Dice Habermas:

Pero las ideas de la vida buena no son representaciones relativas a un deber-ser abstracto; acuñan de tal suerte la identidad de grupos e individuos, de modo que constituyen parte integrante de la cultura o personalidad de que se trate. Así, la formación del punto de vista moral va de la mano de una diferenciación en el terreno de lo práctico: las *cuestiones morales*, que en principio pueden decidirse racionalmente bajo el aspecto de si los intereses en juego son o no son susceptibles de universalización, es decir, bajo el aspecto de *justicia*, pueden distinguirse ahora de las *cuestiones evaluativas*, las cuales se presentan en su aspecto más general como cuestiones relativas a la *vida buena* (o a la autorrealización) y sólo resultan accesibles a una discusión racional dentro del horizonte aporético de una forma de vida históricamente concreta o de un modo de vida individual.¹²

Habermas está de acuerdo en que en la vida práctica hay que diferenciar las *cuestiones morales* de las *cuestiones evaluativas* y la *vida buena*. Y aceptar que son las *cuestiones evaluativas* las que se vinculan más con la idea de una *vida buena*. ¿A qué se refieren las *cuestiones morales*? A pensar en normas, principios, reglas de tipo universal, donde se ve si los intereses en juego de los participantes son susceptibles de la universalización pretendida en esas normas, principios o reglas. Preguntarse si “es justo no exaltarse ante los demás aunque se tenga la razón evitando el maltrato”, es preguntarse “si todos pensamos que está en nuestros intereses que ese principio sea universal”, como parece ser el caso. Independientemente de la forma de vida de que se trate. Pero la abstracción que separa las dos cuestiones y la vida buena, deja las cuestiones de la justicia en un limbo aislado de la vida. Y tenemos un fuerte sentimiento

¹² *Op. cit.*, p. 80.



de que la justicia tiene que ver sobre todo con nuestra forma de vivir, convivir, colectiva e individualmente.

3. Un concepto pragmático de lo ético

Hablando de Bubner una vez más, dice Habermas:

Bubner desarrolla un concepto nearistotélico de lo ético. *Neoaristotélico* es este concepto en la medida en que de la demostración de la racionalidad de un *ethos* sólo mantiene ya la sugerencia de que lo históricamente formado es ya por eso también lo acreditado. ¿Qué es eso de una forma de vida *racional*? Bubner empieza ofreciendo la fórmula vacía de que las formas de vida pueden calificarse de más o menos racionales “según impidan o posibiliten el movimiento de la acción comunitaria en que la praxis consiste” [...] Ciertamente, Bubner enumera una serie de criterios: la riqueza de alternativas y la diferenciación, también la transparencia de los contextos de acción; la capacidad integradora de un todo complejo, la estabilidad, la evitación del caos y la destrucción, etc. [...] Lo que es funcional para el mantenimiento de la consistencia sistémica no cualifica ya de por sí como ético el modo que un colectivo tiene de vivir la vida. De ahí que Bubner recurra al final a puntos de vista normativos para complementar los funcionalistas. En las formas de vida racionales han de imponerse orientaciones de acción que superen la estrechez de miras de los simples intereses privados; el interés que cada cual tiene por su autorrealización ha de estar en concordancia con el interés de todos.¹³

Habermas critica el concepto de praxis de Bubner porque solamente indica de modo suave cómo ha de ordenarse la vida social de modo que haya justicia. Se trata de que hablemos de lo ético como realización de una vida comunitaria racional. Y ante la cuestión de cómo se logra ese *ethos*, Bubner solamente dice que se alcanza si todos los miembros o sujetos viven el movimiento de una acción comunitaria acorde a una praxis. ¡Pero nada más! Es decir, de manera sumamente pobre, la acción comunitaria significa vivir buscando que el orden prevalezca, que el contexto donde se vive y hace algo sea claro, que no se destruyan unos a

¹³ *Op. cit.*, p. 83.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two sections. The first section is marked "calando" and "Nostalgico, lamentoso" with a tempo of quarter note = ca 76. It features several measures with triplets and a "Ped." (pedal) marking. The second section is marked "stringendo" and "cresc poco a poco". It begins with a 4/4 time signature and includes a 3/4 measure. The score concludes with a 2/4 time signature. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

otros, etcétera y, dado que eso es sumamente endeble pues la acción comunitaria requiere de criterios de racionalidad fuertes, de agregar normas que determinen el funcionamiento de lo social, para Habermas es inconcebible subsumir las normas a funciones; peor aún, pensar que las normas compensan la debilidad de la praxis es olvidar que el mundo de la vida racional cumple ya con experiencias y tradiciones exitosas que no requieren de regulaciones normativas. El mundo de la vida ofrece condiciones de racionalidad que permiten hacer juicios de vida buena, independientemente de normas que determinen el funcionamiento de ese mundo.

El anclaje motivacional de las ideas morales opera en los controles internos de comportamiento, donde el sujeto se contiene pues internaliza principios sumamente abstractos. En ese sentido, las instituciones y el súper-yo funcionan como reguladores en determinados medios, pero no siempre. El entorno socializador ayuda a comprender las normas y así aplicarlas. Ese es el papel de las esferas de acción y las instituciones.

b) Adorno y las condiciones del trabajo como determinantes de la vida del espíritu. Condiciones materiales de la espiritualidad: entre Hegel y Marx

Dice Adorno:

Descontando el capítulo sobre el señor y el esclavo, es asombroso que la esencia del espíritu productivo hegeliano salte a la vista con la mayor fuerza en la doctrina de la *Fenomenología del espíritu* acerca de la “religión natural”, en cuyo tercer escalón adquiere por primera vez lo espiritual un contenido religioso como “producto del trabajo humano” [...] Puesto que Hegel no contrapone simplemente la idolatría de la religión, a modo de estadio tosco o degenerado, sino que lo define como momento necesario en la formación del espíritu religioso y, por ello (en el sentido de la dialéctica del sujeto-objeto de la *Fenomenología*), del contenido religioso en sí y, en último término, en lo absoluto, el trabajo humano queda asumido, en su forma material cósmica, en las determinaciones esenciales del espíritu en cuanto absoluto.¹⁴

¹⁴ ADORNO, Theodor W., *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1981, p. 42.

The image shows a page of a musical score for piano. At the top left, there is a dashed line with the instruction "(stringendo)". The tempo and mood are indicated as "Allegro risoluto, con fuoco" with a metronome marking of ♩ = ca. 104. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked with various dynamics: *legato* in the beginning, *sf* (sforzando) in several places, *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include "violento", "nervoso", and "loco" (wild). There are also markings for "88" and "tr." (trills). The score includes fingerings (e.g., 2, 5, 8, 3) and a pedal instruction "(Ped.)" at the bottom left. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Adorno asume que la negatividad es el proceso que atraviesa la vida del espíritu. La negación como esa potencia del espíritu y en la que permanece el espíritu. Por ende, la dialéctica de los procesos es negativa. Y su idea, casi teológica y teleológica, es que las situaciones de vida son formas espirituales que se rompen dialécticamente en la negatividad. Precisa, sin embargo, que una cosa —propia del idealismo absoluto— es la idea de un espíritu como Idea que se va desarrollando en la mediación, objetivado en la historia, y se alcanza en el Concepto. Y otra pensar que nosotros no tenemos nada que ver con el proceso del espíritu. La cultura, los valores, las formas de vida, dependen del trabajo del hombre en una sociedad racional organizada. La llamada *sociedad del trabajo humano*. Y el trabajo es negación de la naturaleza; negación del trabajador que aliena su fuerza de trabajo; negación del capital a costa de salario. Pero esas negaciones permiten que unos trabajen entrelazados con otros en una sociedad del trabajo. Que es lo que humaniza la vida. Pero esas condiciones materiales del trabajo determinan el espíritu y su negatividad, siguiendo a Marx. No como ideología sino como vida dialéctica del espíritu. La relación sujeto-objeto disuelve el dualismo. Pero es una relación donde el sujeto modifica, por el trabajo, al objeto; y el objeto es consumido e intercambiado como valor de uso y valor de cambio. Empero, piensa Adorno que Hegel acierta al analizar la vida del espíritu a la luz de la dominación del señor y el siervo. En ella, el sentido religioso al que se llega es el estado del esclavo o siervo que renuncia al trabajo, se torna estoico, deviene escéptico y luego busca en Dios la salida a la tribulación. Pero antes de que esas salidas se produzcan, lo religioso es la forma como el trabajo humano permite la manifestación del espíritu. Por lo que son las relaciones sociales de producción en la sociedad del trabajo las que permiten la cultura, y la negatividad dialéctica del traspaso de una forma cultural a otra. La división de lo intelectual y lo corporal se anula. Porque es el cuerpo esforzado el que trabajando da paso a la vida del intelecto. Sin embargo, Adorno ve en el trabajo del espíritu hegeliano una idea pobre y ajena a las condiciones sociales de producción. En efecto, una cosa es decir que el trabajo permite que se despliegue el espíritu; otra, que el espíritu trabaja en su traspaso hacia lo Absoluto. En la lectura de Adorno, Hegel es un metafísico idealista que se vale del trabajo burgués como condición de un espíritu cuya vida es el traspaso al Absoluto por la negatividad. Pero olvida que ese espíritu depende de condiciones de trabajo que son las del trabajo socializador que emancipa de la servidumbre. Entonces tenemos dos lecturas: a) el trabajo burgués contenido en la dominación permite el despliegue idealista del espíritu en su traspaso al Absoluto, o b) las condiciones sociales



de producción del trabajo socializador permiten las expresiones del espíritu no alienado. La b) es la posición de Adorno. De nuevo, como crítico marxista, sostiene que las condiciones sociales de la negatividad del trabajo determinan la vida del espíritu en el camino hacia una liberación que se cumple con la socialización del trabajo. En lugar de una concepción burguesa inherente a la idea de la servidumbre como condición de la vida idealista del espíritu (que es a lo que Adorno llama “visión religiosa hegeliana”).

Hay que distinguir, por otro lado, el trabajo socializador del trabajo del espíritu, donde una parte lleva a otra, su opuesta, en un traspasar que alcanza el Absoluto. Esa es la visión que repugna a Adorno.

La identidad de sujeto y objeto es propia del sistema. El objeto del discurso es el propio sujeto que sabe de sí en el Absoluto. La sustancia que deviene sujeto es un saber de sí donde el Sujeto que habla tiene por Objeto su propio proceso. Entonces el objeto es el sujeto. Pero además, la conciencia como autoconciencia es un proceso de momentos que traspasan hasta llegar al todo donde el saber se realiza. Y eso tiene lugar en el Estado, por la Filosofía, y en un espacio donde la ley Universal se particulariza como fuerza y poder. Entonces, el trabajo es condición burguesa que permite que una forma pase a otra hasta que, en el Estado, se alcanza la libertad. Que no significa al fin del trabajo; sino que el trabajo del espíritu culmina en la identidad del sujeto y el objeto, y entonces hay un Estado que distribuye el trabajo. Hay que diferenciar el trabajo del obrero del trabajo del espíritu. Y luego el trabajo cabe en el Estado donde se realiza el Saber. La sociedad deriva del concepto como realización de la idea en sus momentos espirituales. Cuando se llega a la sociedad moderna, ilustrada, y al Estado, el Concepto llega a ese Absoluto que cierra el sistema. Por lo que el idealismo hegeliano –dice Adorno–, explica el origen de lo social, en lugar de que sean las condiciones materiales de lo social las que expliquen la vida del espíritu –como lo hará Marx–. Pero hay que entender que Hegel desconocía todas las perversiones del capital. Su esfuerzo es aliviar las tensiones antagonísticas al máximo por medio de su idea del Estado. Por eso, en un afán conciliador entre lo espiritual y lo social, dice Adorno:

El libre juego de las fuerzas de la sociedad capitalista, cuya teoría económica liberal había aceptado Hegel, desconoce toda medicina para el hecho de que con la riqueza social crezca la pobreza (el “pauperismo”, de acuerdo con la anticuada terminología de Hegel), y menos aún

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first system is marked 'colando' and '89'. The second system is marked 'come un eco' and '89'. The third system is marked 'in lontananza' and '89'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *mf*, *mp*, *p*, *più p*, and *mp > pp*. There are also performance instructions like 'loco' and '3'. The score is numbered 6, 7, and 5 at the end of each system. A 'Ped.' marking is visible at the bottom left.

podía imaginarse él un incremento tal de la producción que el aserto de que la sociedad no es suficientemente rica en bienes se convierta en una burla. Por lo demás, invoca desesperadamente al Estado como instancia situada más allá del juego de fuerzas [...] La filosofía política de Hegel es un golpe de fuerza necesario: golpe de fuerza porque detiene a la dialéctica en nombre de un principio que le correspondía a la propia crítica hegeliana de lo abstracto.¹⁵

Hegel necesita del golpe de fuerza del Estado para que se garantice la realización del Absoluto como Saber de sí misma de la totalidad (sujeto idéntico a objeto), superando los antagonismos, que son propios del proceso. Solamente un orden policiaco de fuerza de ley suprime las oposiciones; y según Adorno la superación de esas oposiciones es justo lo que permite que se cumpla el sistema hegeliano mismo. Cuando se llega al Absoluto se reconcilian los intereses de todos, se particularizan las leyes, la moralidad es una eticidad, gracias al Estado. Y eso opera dentro de una concepción de la negatividad absoluta. Dice Adorno:

La filosofía hegeliana quiere ser negativa en todos sus momentos particulares; mas cuando, contra su intención, se convierte también en su conjunto en negativa, reconoce de esta suerte la negatividad de su objeto; y al salir a luz irresistiblemente, al final, la no identidad de sujeto y objeto, al desvanecerse en la negatividad absoluta, deja atrás lo que había prometido y se convierte en verdaderamente idéntica a su embrollado objeto; pero la cesación del movimiento, lo absoluto, no significa tampoco en éste otra cosa, en último término, que la vida reconciliada, la de los impulsos satisfechos y no sabe del trabajo (al cual únicamente, sin embargo, debe la reconciliación).¹⁶

234

Adorno ve aquí el problema del fin del sistema. Es la reconciliación de todos los intereses, donde ya no hay trabajo. Pero la identidad del sujeto y del objeto se diluye en la negatividad del sistema, no así como Saber Absoluto. Es decir, el sujeto difiere del objeto, en cuanto finitos. Todos los puntos de vista y teorías que el sujeto construye acerca de los objetos, se desvanecen en la negatividad: lo que el sujeto pensaba del objeto no es el objeto, y el objeto no es aprehendido sino parcialmente. Todas las teorías se niegan y traspasan a otras. Pero si Hegel quiere ser consistente con su idea de que la negatividad lo impulsa todo, entonces la identidad sujeto y objeto es no identidad. De la misma forma, el final del proceso es una reconciliación que ha de ser no trabajo; de modo que el trabajo conduce al *no trabajo*. Pero sin trabajo no hay Estado ni ley. El embrollo es que el propio Absoluto se relativiza a su vez como negado. Adorno piensa que la negatividad dialéctica e idealista de Hegel trasciende y devora el propio sistema hegeliano.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 48 y 49.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 50 y 51.

(calando) ----- Lontano, estatico (♩) = ca 80)

5 8 5 7 8 5 7 8 5 7 8 5

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

Admitimos que la identidad es no identidad, y hay un movimiento; pero la negatividad debe ser un motor permanente del proceso, que no puede terminar jamás. La inmediatez mediada es de nuevo inmediatez que se media, constantemente. Negatividad reflexiva sin fin. Por eso, el sistema hegeliano rompe con los monolitos, las verdades definitivas, los conceptos últimos, y la idea de las teorías verdaderas. Los conceptos universales son negados, y devienen otros. Entonces, el idealismo se trasciende a sí mismo. Lo dice Adorno así:

[...] que la filosofía no debe buscar su objeto en los supremos conceptos universales, por temor de sus pretendidas eternidad y no caducidad, que luego se avergüenzan de su propia conceptualidad universal. Como después de él únicamente lo ha hecho, en realidad, el Nietzsche de *El ocaso de los ídolos*, rechazó la equiparación del contenido filosófico y de la verdad con las abstracciones supremas, y colocó la verdad precisamente en aquellas determinaciones con las cuales la metafísica tradicional era demasiado refinada para mancharse las manos; y el idealismo se trasciende a sí mismo con Hegel no en último término con esta intención, que obra del modo más grandioso en la trabada referencia de las etapas de la conciencia a las etapas socio-históricas en la *Fenomenología del espíritu*.¹⁷

Dos ideas importantes se desprenden: primero, que el idealismo se trasciende a sí mismo en el sentido de la crítica que la dialéctica permite hacer de las entidades ideales propias del idealismo petrificante de la metafísica; y segundo, que la verdad no consiste en que el objeto alcance el concepto o que el concepto del objeto se determine como una subjetividad cognoscente que alcanza a conocerlo plenamente. La verdad es la mediación. El traspasar de un momento que se capta a otro al que da lugar en su negatividad. Las diversas teorías subjetivas no alcanzan el concepto; y los conceptos no se cumplen en los objetos. Por decirlo así, la Mujer no se realiza en ninguna mujer concreta. Y el conocimiento de la Mujer no agota a las mujeres; como el conocimiento de esta mujer no significa la Mujer. Lo que se conoce es el proceso de irse transformando un concepto en otro, de juicio en juicio, hasta llegar al Absoluto. La verdad es la efectividad de la negatividad del impulso del proceso. Es el resultado en la totalidad mediada. Como dice Adorno:

En Hegel, ciertamente, verdad quiere decir, de modo semejante a la definición tradicional, pero en secreta oposición a ella, “precisamente coincidencia del concepto con su realidad” y consiste “en la coincidencia del objeto consigo mismo... con su concepto”: ahora bien: como ningún juicio finito alcanza jamás tal coincidencia, el concepto de verdad queda arrancado de la lógica predicativa y trasladado por completo a la dialéctica [...].¹⁸

¹⁷ *Op. cit.*, p. 55.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 59.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features various dynamics, including *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte), and tempo markings such as *rubato* and *a tempo*. There are also markings for *poco* (poco) and *pp* (pianissimo) with hairpins. The score includes fingerings (5, 7, 8) and a pedal marking (Ped) at the bottom left. The music is characterized by flowing lines and complex harmonic structures.

Es de suma importancia ver que el concepto de verdad en las ciencias es muy limitado. Remite a los juicios, la predicación, las leyes y los conceptos. Se pretende conocer lo real a partir de los sistemas teóricos que se construyen con esos juicios predicativos universalizados. Pero el concepto no capta el objeto. Literalmente, ningún juicio finito alcanza la coincidencia del concepto con su realidad. Por ende, la verdad es la dialéctica de los conceptos. Los procesos que median en otros, las diferenciaciones. La verdad no existe como algo terminado; se corrige constantemente. Y lo falso es lo que está en desigualdad con la sustancia porque no comprende el proceso. Y la verdad como proceso atraviesa todos los momentos. Es una temporalidad de la negatividad y la progresión del movimiento. La separación del sujeto y el objeto, como pretende el positivismo, no tiene cabida en la reflexión hegeliana. En la autorreflexión el sujeto-objeto significa hay una semejanza entre la cosa y el pensamiento porque el proceso despliega sus contenidos en el pensar y en lo real como parte de su propia constitución. Un esquizofrénico pretende que lo que piensa es lo que ocurre en lo real. Hegel no sostiene eso. No antropomorfiza el conocimiento. Sostiene que la adecuación entre lo pensado y lo real no existe sino como coincidencia, acercamiento, pues lo racional y real son semejantes, dialécticos. Entonces, un discurso dialéctico sobre un proceso expresa la semejanza entre pensar y ser real en la unidad autoprodutiva del Ser como Sustancia. Lo mimético es una identidad de la no identidad, solamente una semejanza.

Adorno rescata entonces la idea de verdad como proceso; acepta el ataque hegeliano al idealismo; sostiene que no hay identidad entre pensar y cosa; y asume que en el medio social se condiciona la vida del espíritu. No es poco; es su herencia hegeliana que le permite recuperar la idea de que, gracias a la dialéctica, se puede comprender, con profundo realismo, el juego de fuerzas que interactúan en la relación individuo-sociedad, e individuo vis a vis individuo. Nada es estable.

c) Marcuse: lo unidimensional y el espíritu de un pueblo. ¿Es Marcuse hegeliano?

Cuando pensamos en el Estado hegeliano tenemos que pensar en un organismo donde las tensiones persisten pero como oposiciones contenidas. En el marco de la ley y la fuerza de la ley, el Monarca es el representante universal del todo. Y por ende, independientemente de su vida, el Monarca es el punto que ordena toda la serie de estamentos en los que se

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composer. It consists of three systems of music. The first system starts with a 'delicato' marking and a piano (*pp*) dynamic. The second system includes an 'allargando' (ritardando) section followed by a 'cresc.' (crescendo) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system features a 'molto rit.' (molto ritardando) section followed by a return to 'a tempo' and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a 'Ped.' (pedal) marking.

organiza ese todo. La unidad en la diferencia significa que los grupos se tensionan dentro de leyes, reglamentaciones y una racionalidad que no se rompe jamás. Las oposiciones se unifican en el Estado donde resuelve el conflicto dialéctico de la negatividad. Por ende Hegel sostiene que en el Estado se realiza el Absoluto. La idea de que las conciencias se reconocen entre sí en la unidad del Estado no significa, empero, que todos los singulares piensen igual. La identidad del singular frente a otro media en el universal de la ley, lo que permite que se organice la sociedad. Eso es lo unidimensional, pero no como lo entiende Marcuse. Por otro lado, el trabajo como condición del Siervo en relación al Señor, en el caso de Hegel, encuentra en la renuncia la salida. Deja de trabajar para el otro, y entonces, en el retorno sobre sí la conciencia del Siervo se vuelve estoica. Pero el desgarramiento que produce la falta del trabajo, y del reconocimiento del Otro, se traduce en un estado de duda, escepticismo, que solamente se resuelve en la conciencia desventurada por la vía de la fe en Dios. Al final, ese Dios es un Señor más demandante que el otro, pues pide la vida misma a cambio de la recompensa de vida eterna. En todo caso, Hegel sostiene que esa conciencia se desventura porque no encuentra en Dios la salida al dolor. Y el dolor es la falta de reconocimiento.

Marcuse sostiene que el capitalismo es la forma económica dominante, cuya realización abarca todos los aspectos de la vida. En un momento dado, la acumulación de capital que es plusvalía en forma de trabajo medio no pagado, fomenta efectivamente la distinción entre burgueses y proletarios. Sin embargo, la lucha de clases como tensión que da paso a la revolución se resuelve dentro del capitalismo mismo. Los medios de comunicación, la psicología de masas, las demandas burguesas de la propia clase proletaria, el control y dirección del Estado, la ideología propagada en las escuelas, producen una sociedad unidimensional donde si bien persiste la división entre las clases sociales, no se traduce en la explosión de los proletarios contra los burgueses. El hombre unidimensional de que habla Marcuse, es el que piensa igual, siente lo mismo, comparte deseos, y se dirige a la vida bajo formas que pacifican cualquier moción violenta por la vía del capitalismo exitoso. Entonces, un obrero quiere su coche, una casa, un radio, envía a sus hijos a la escuela, y gracias a los medios llamados 'masivos', unifica su conciencia con la del burgués. El triunfo del capitalismo no es entonces la anulación del conflicto, pero sí la cancelación del proyecto revolucionario como salida al conflicto mismo. Marx pensaría que la revolución permite el acceso a una sociedad donde la división de clases no es ya la propia del conflicto de la lucha de clases. Será la realización de una división del trabajo donde la lucha como conflicto queda resuelta. Lejos de eso, Mar-

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

cuse, en el contexto de la guerra fría y dentro del choque entre capitalismo y comunismo, plantea que el capitalismo se vacuna contra la revolución. Y lo logra por medio del aparato del Estado, la masificación mediática, la tecnología, y los beneficios en la calidad de vida. A pesar de que hay quien gana a costa de los salarios bajos, la compra de la fuerza de trabajo y las condiciones de desigualdad que privan en la racionalidad del capital. ¿Por qué? Porque los proletarios se integran al capitalismo y viven con apetitos burgueses sus limitadas condiciones de vida. A eso le llama “lo unidimensional”. En un sentido hegeliano, los opuestos se resuelven en la unidad del Estado y la fuerza de la ley. Todos hacen lo que deben, encarnan la ley, y operan bajo tensiones que no hacen estallar la unidad que el Monarca representa, pues el singular se liga al singular como las partes entre sí dentro del todo. Los trabajadores sindicalizados ganan reformas, y esas reformas que prevé el capital alientan un proceso permanente de capitalización sin menoscabo de la mejoría en las condiciones de vida de esos trabajadores. Por eso termina la revolución. Marcuse es hegeliano. Sin embargo, el propio sistema se tecnifica y prescinde de la mano de obra. El tiempo social medio de trabajo se reduce, y se supone que las horas de ocio se incrementan. Lo que significa que se trabaja menos tiempo y se vive mejor. En ese contexto, empero, si el capital es producto del trabajo y se reduce el tiempo de trabajo, eventualmente el capital se descapitaliza. Los críticos posmodernos de Marcuse sostendrán que ese mismo proceso de aburguesamiento de los trabajadores se detiene cuando el capital no crece, las reformas mueren, y los grandes capitales se vuelven monopólicos, afectando los intercambios. Sobre todo, cuando las masas pierden su capacidad de compra. Los beneficios escasean. El Estado no controla a esas masas, y las relaciones entre Estado y capital se hacen complejas. Entonces la violencia y la revolución dejan de ser cuestión pasada. El hombre deja de ser unidimensional y se torna polidimensional. Aparecen grupos, minorías, identidades, migraciones, protestas, paros. Y en esa trama el capital cava su tumba –dice Paul Mattick.

Al efecto, sostiene Mattick:

Marx, explicó Marcuse, previó una revolución de la clase obrera porque, según su modo de ver, las masas trabajadoras representaban la negación absoluta del orden burgués. La acumulación de capital destinaba a los trabajadores a una miseria social y material creciente. Por ello eran inducidos y tendían a oponerse a la sociedad capitalista y a transformarla. Pero si el proletariado ha dejado de ser la negación del capitalismo, entonces, según Marcuse, “ha dejado de

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

189) sotto voce
 p più p pp lunga

ppp ppp lunga

il basso legato 88

(Ped) →

ser cualitativamente diferente de otras clases, y por tanto ya no es capaz de crear una sociedad cualitativamente diferente”.¹⁹

Argumenta Mattick que los movimientos en los países occidentales son movimientos por las libertades burguesas. Y en los países subdesarrollados no se trata de movimientos revolucionarios sino nacionalistas, sociales, de lucha por reformas y equidad, que buscan superar la opresión y el atraso. Citando a Marcuse en su tesis propuesta en *La sociedad industrial y el marxismo*, dice:

Marcuse se da perfecta cuenta del desorden social existente incluso en las naciones capitalistas avanzadas y de las situaciones efectiva o potencialmente revolucionarias que hay en muchos países subdesarrollados. Pero los movimientos en los países adelantados son movimientos por las “libertades burguesas” [...] Aunque las contradicciones del capitalismo persisten todavía, el concepto marxiano de la revolución ha de ajustarse a la actual situación, ya que, según Marcuse, el sistema capitalista ha logrado “canalizar los antagonismos de un modo que le permite manipularlos. Tanto material como ideológicamente, las mismas clases que fueron en un momento determinado la negación absoluta del sistema capitalista están ahora cada vez más integradas en él.”²⁰

El hombre vive integrado hoy en una sociedad sin oposición. Las clases burguesa y proletaria siguen existiendo, pero coexistiendo, luchando por intereses que son comunes. Los proletarios no representan ya una amenaza de transformación mediante un cambio cualitativo de la sociedad: son burgueses ellos mismos; lo que no significa que no haya tensión, posibles estallidos sociales. Pero la sociedad avanzada es capaz de contener esos estallamientos en el futuro previsible. Es como si la sociedad sin clases emergiera dentro de la sociedad de clases. Y a eso le llama “unidimensionalidad”. Lo polidimensional remite a múltiples oposiciones que mantienen el orden del sistema; tensiones que se dan justo para que el propio sistema las corrija.

Si la contradicción se resuelve, hay dos vías: las oposiciones se concilian en la unidad, y entonces quedan superadas; o en el seno de la oposición está la salida bajo la forma de

¹⁹ MATTICK, Paul, *Crítica de Marcuse. El hombre unidimensional en la sociedad de clases*, Barcelona, Hipótesis / Grijalbo, pp. 5-27.

²⁰ MARCUSE, Herbert, *La sociedad industrial y el marxismo*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 68-69. En MATTICK, Paul, *op. cit.*, p. 6.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of ♩ = ca 88. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) again. There are also performance instructions: 'il basso sotto voce' (the bass part is to be played softly) and 'deciso : loco' (decisive and lively). The score features complex rhythmic patterns, including 7/8 and 8/8 time signatures, and includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left.

tensiones contenidas que dan paso a la unidad. La vía primera es la de Hegel en sentido estricto: las oposiciones se resuelven en la unidad del Estado, que, empero, estalla de nuevo por la fuerza de la negatividad dialéctica. La segunda es la vía de Marcuse que, sin embargo, es dialéctica. Pues decir que las clases resuelven su oposición dentro de la propia oposición (sin clases en la lucha de clases), significa que el conflicto adquiere otro modo de expresión: pasa de una lucha que promete el estallido revolucionario (Marx), a una tensión contenida lograda por el éxito del capitalismo en la sociedad de masas. La uniformidad como unidad en los opuestos, realizada en la sociedad moderna capitalista, es la salida dialéctica a un conflicto que no tiene que traspasar a la revuelta. Pero eso no vuelve inmune al capitalismo. Las tensiones pueden rebasar al Estado. Entonces se recompone el sistema y da lugar a otro. Pero no por medio de la vía revolucionaria. En realidad, el capitalismo en las sociedades contemporáneas ha entrado en crisis. Y en eso tiene razón Mattick. De modo que el colapso de los sistemas financieros, la pauperización de millones, el escenario de los belicisimos y la violencia, son irrefutables. Sin embargo, la economía de mercado, las mentalidades de acumulación, la demanda de libertades y la mejoría en las condiciones de vida, reifican una mentalidad burguesa que exige, hoy más que nunca, un capitalismo social. Y el retorno a la fuerza del Estado en el contexto global. Y eso es una mezcla entre lo unidimensional y lo plural bajo el poder unificador de un Estado fuerte. Entre Hegel y Marcuse se promete la tercera vía. Que ya no será ni estrictamente capitalista ni socialista. Tampoco la propia del Estado benefactor, sino la de un Estado que oriente los pactos o acuerdos de los diversos grupos en un sentido de acumulación, eficacia, tecnología y educación, cuyo dinamismo se acompañe de amplias oportunidades para todos los grupos. Acumulación compartida en marcos de equidad y pluralidad. Eso no acabará los estallidos, pero obligará a repensar el sentido de la revolución. Hoy más que nunca estamos en la tesitura de repensar lo social sin que dejemos de ser plurales en la unidimensionalidad burguesa de nuestro espíritu. La China socialista-capitalista es un modelo; su forma política autoritaria contrasta con las formas democráticas. Pero ocurre como una suerte de dictadura con economía de mercado y sentido de equidad. Y quizá la disolución gradual de lo autoritario. Quizá... por ahí, hacia allá. La democracia por venir que anuncia Derrida.

rall. ----- a tempo, stringendo fino al Violento con brio -----

ff mf pp loco pp loco 7 mp P P

(Ped.)

RACIONALIDAD AMPUTADA. MOTIVOS DE LA ESCUELA DE FRANKFURT PROPIOS DE LA ANTROPOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO

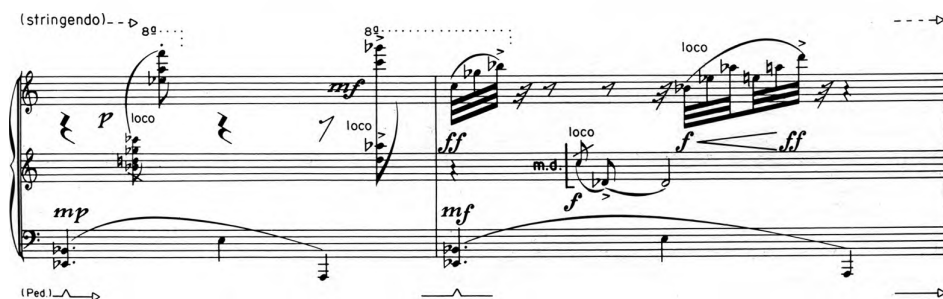
Axel Honneth

Cuando en 1931 Max Horkheimer se hizo cargo de la dirección del Instituto de Investigación Social y con ello en cierta manera fundó aquella tradición teórica que hoy en retrospectiva es denominada “Escuela de Frankfurt”, parecía muy lógico que presentara el análisis y la crítica de la autocomprensión de las ciencias modernas como una tarea central de una investigación social crítica.¹ La idea de que la estructura metodológica de las ciencias siempre refleja también la situación histórica de las condiciones de vida sociales, formaba parte de la herencia intelectual de una generación que había crecido en el horizonte de Hegel, Marx y Lukács; por lo tanto, para todos los colaboradores que Horkheimer había reunido en torno suyo en el Instituto, no cabía duda de que por la vía de una crítica de las ciencias pudiera conocerse la situación de la convivencia social al igual que con los recursos empíricos de la investigación social. Era esta premisa inicial común que dentro de la Teoría crítica dio lugar a que se abordaran constantemente los cambios en la comprensión moderna de las ciencias; la gama de trabajos generados por este interés que se ha mantenido hasta hoy en día incluye desde los escritos programáticos tempranos de Horkheimer² hasta los estudios de Borkenau

241

¹ HORKHEIMER, Max, “Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung (La situación actual de la filosofía social y las tareas de un Instituto de Investigación Social)” en: HORKHEIMER, *Gesammelte Schriften*, hg. von Alfred Schmid und Gunzelin Schmid Noerr, Fischer, Frankfurt, 1988, t. 3, pp. 20-35.

² Cfr. HORKHEIMER, Max, “Traditionelle und Kritische Theorie”, en HORKHEIMER, *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 4, pp. 162-225. (*Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000); “Die gegenwärtige...”,



sobre el nacimiento de la visión burguesa del mundo,³ desde la conferencia inaugural de Adorno⁴ hasta el tratado de Habermas sobre “Conocimiento e interés”.⁵ Por muy dispares que hayan sido los modos de acceso –que comprendían análisis de la historia de las ciencias lo mismo que análisis puramente metodológicos–, siempre se semejaba el signo crítico que se le ponía al error fundamental propio de la concepción moderna de las ciencias: era el “positivismo” de la teoría moderna del conocimiento o de la epistemología lo que se consideraba como la esencia de todos los desvíos metodológicos, ya que hace olvidar a las ciencias singulares en qué medida se encuentran arraigadas en contextos prácticos precientíficos.

El reproche del olvido de la praxis es el marco teórico que une la crítica de las ciencias de la Escuela de Frankfurt desde sus orígenes hasta hoy en día. Trátese de Horkheimer, Adorno o Habermas: siempre se les reprocha a las ciencias modernas que en su autocomprensión positivista nieguen aquellas experiencias prácticas en las que se encuentran entrañadas por su contexto de origen y de uso; por más que en el transcurso del desarrollo de la Teoría crítica se diferenciaría el concepto de las ciencias contemporáneas, por muy distinta que resultaría la descripción de las características metodológicas de las diferentes ciencias: su análisis permanece constantemente determinado por la tesis de que existe una relación interna entre el conocimiento y la acción. Por lo tanto, no parece descabellado utilizar la expresión de “antropología del conocimiento” para denominar el marco teórico de la crítica de las ciencias ejercida por la Escuela de Frankfurt, aunque este concepto haya sido introducido solo más tarde por Habermas y Karl-Otto Apel: porque el análisis y la crítica de las ciencias que realizan los autores de la Teoría crítica se funda en supuestos antropológicos de cómo se concibe en el caso concreto la conexión entre la acción, la constitución de la realidad y la metodología científica.

op. cit.; “*Bemerkungen über Wissenschaft und Krise* [Observaciones sobre ciencia y crisis]”, *op. cit.*, t. 3, pp. 40–47.

³ BORKENAU, Franz, *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild. Studien zur Geschichte der Philosophie der Manufakturperiode* [La transición de la visión feudal del mundo a la burguesa. Estudios sobre la historia del período de manufactura], París, Félix Alcan, 1934.

⁴ ADORNO, Theodor W., “Die Aktualität der Philosophie”, en ADORNO, *Gesammelte Schriften*, t. 1, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, pp. 325–344. (*Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991).

⁵ HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968. (*Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1982).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system includes a treble clef and a bass clef. The music is marked with a tempo change to "stringendo" and various dynamic markings: *f*, *sf*, *ff*, and *loco*. There are also markings for "7." and "89.". The bottom system features a bass clef and a dynamic marking of *mf*. A pedal marking "(Ped)" is present at the bottom left. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

Ahora, Horkheimer comprende como el verdadero problema de esta situación en términos de la historia de las ideas el hecho de que con ella ha desaparecido la posibilidad de un pensamiento propio de la filosofía de la historia en general, pues en la división de trabajo abstracta entre el cientifismo y la metafísica a la que ha llevado la evolución poshegeliana del pensamiento, ya no encuentra lugar aquella idea de una razón históricamente concretada, de la que se alimentaba desde sus inicios la filosofía de la historia clásica. Pero sin el elemento de filosofía de la historia cualquier teoría de la sociedad queda privada de la posibilidad de una crítica trascendente, ya no dispone de ningún recurso intelectual para medir las condiciones dadas de una sociedad con una idea superior de la razón. Es por esto que la fundamentación de una teoría crítica de la sociedad presupone primeramente que se supere aquella división, en términos de la historia de las ideas, entre la investigación de hechos y la filosofía. Los artículos de Horkheimer y Marcuse tienen su verdadero objetivo en esta tarea; en cuanto a la teoría del conocimiento, se fundan en una crítica sistemática del positivismo; en su perspectiva, apuntan a una concepción interdisciplinaria de la Teoría crítica.

La clave para la crítica del Instituto al positivismo consiste en la antropología materialista del conocimiento, desarrollada por el joven Marx. Horkheimer adopta este enfoque -que en los escritos de Marx se encuentra solo en inicios- en una versión orientada por Lukács,⁷ Marcuse lo asimila de un modo influenciado por Heidegger.⁸ Ambos parten del supuesto de que las ciencias empíricas están determinadas incluso en su metodología por las necesidades del trabajo social; la obtención de resultados teóricos se sujeta aquí al mismo interés en dominar la naturaleza física, que en términos precientíficos guía a la actividad del trabajo. Sin embargo, en cuanto se haya comprendido epistemológicamente este contexto constitutivo de las ciencias, se hace patente el malentendido que el positivismo tiene que producir necesariamente: al justificar solo metodológicamente a las ciencias, les quita, junto con la conciencia sobre sus propias raíces sociales, también el conocimiento de sus objetivos prácticos. Sin embargo, Horkheimer y Marcuse consideran que la negación del marco práctico de las teorías científicas no es solamente el error del positivismo contemporáneo, sino

⁷ JAY, Martin, *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, cap. 1, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.

⁸ BREUER, Stefan, *Die Krise der Revolutionstheorie. Vergesellschaftung und Arbeitsmetaphysik bei Herbert Marcuse* [La crisis de la teoría de la revolución. Socialización y metafísica del trabajo en Herbert Marcuse], Frankfurt, Syndikat, 1977.

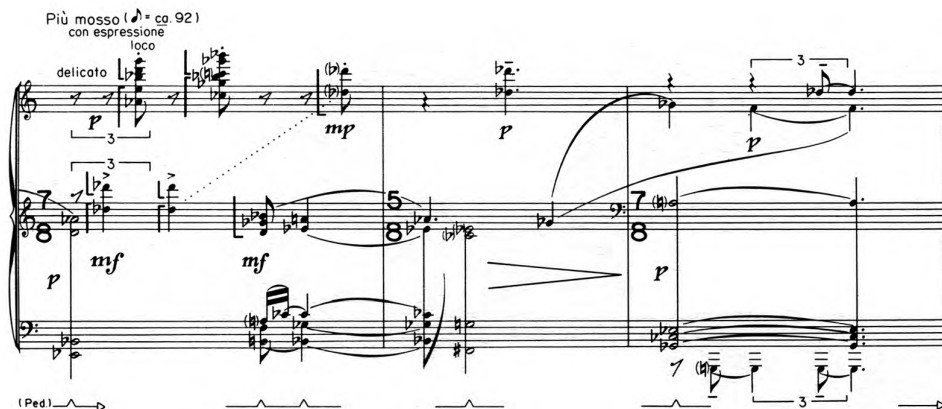
The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The tempo and mood markings are: (colando) - Meno mosso (♩ = 68) - poco rall. The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section starts at measure 88 and includes markings for 'nervoso' and 'lungo'. The second section starts at measure 158 and includes markings for 'loco'. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mp*. There are several triplet markings (3) and slurs. The score ends with a fermata and a final measure marked with a 7/8 time signature.

también el vicio de la comprensión moderna de la teoría en general; Horkheimer remonta hasta en Descartes las raíces de aquella conciencia positivista que hace aparecer las ciencias como una empresa pura y completamente separada de intereses prácticos. A esta tradición del cientificismo, que se extiende por toda la era moderna, le pone el nombre de “teoría tradicional”; oponiendo a ésta, junto con Marcuse, la “Teoría crítica” como una forma de ciencia que se mantiene constantemente consciente, tanto de su contexto de origen social como de su contexto de uso práctico.

La idea propia de la antropología del conocimiento que Horkheimer y Marcuse siguen en común requeriría ahora que también para este otro tipo de ciencia se determinara aquella raíz práctica de vida que le subyace como un marco de referencia que trasciende las culturas; porque si las ciencias empíricas deben su función y metodología solo al cumplimiento de un interés dispuesto antropológicamente en las condiciones de reproducción del género humano, también la “Teoría crítica” debería obedecer a un imperativo que de modo equiparable representara una condición previa necesaria para la supervivencia de la especie. Es decir, resulta que en esta fase temprana de la historia de la Escuela de Frankfurt surge ya el problema que Habermas trataría de resolver unos cuarenta años después con su concepto –que se hizo famoso– de un “interés emancipador”: una vez que se haya tomado el camino de la antropología del conocimiento y, en consecuencia, reducido una determinada clase de ciencias a una base de intereses “naturales”, se requiere al mismo tiempo una justificación antropológica de aquella perspectiva superior que permitiría comprender una tal relación entre conocimiento e interés en general.⁹ La estrategia de una antropología del conocimiento obliga a demostrar también aquella base de intereses, invariable entre las culturas, en la que quedaría fundada a su vez una “teoría crítica”. Sin embargo, ni Horkheimer ni Marcuse se dan cuenta suficiente de este problema en su crítica temprana del positivismo. Si bien reprochan a este que niegue las raíces prácticas de vida de las ciencias empíricas al seguir la ficción de una metodología pura, ellos mismos, a la inversa, no sacan con la suficiente determinación la consecuencia de definir para su propio conocimiento crítico el marco de acción invariable que lo soporta metodológicamente de la misma manera que al conocimiento técnico de disposición.

Las razones que impiden a Horkheimer y Marcuse dar una respuesta satisfactoria se encuentran en gran parte en su dependencia del marco explicativo tradicional del marxismo;

⁹ HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, op. cit.; crf. especialmente el cap. III.



un factor adicional puede haber sido el hecho de que ambos, con su tajante rechazo del pragmatismo norteamericano, se privaron de una fuente filosófica que pudiera haber sido absolutamente útil al clarificar los problemas epistemológicos. El vínculo con el marxismo se manifiesta en el hecho de que a los dos autores les cuesta mucho trabajo reconocer, además del proceso de acción del trabajo, otra forma de constitución de experiencias humanas; por el contrario, están obligados –igual que el joven Marx– a hacer depender la reproducción de la especie únicamente de la dominación exitosa de la naturaleza, de modo que no pueden percibir otros modos de generación práctica del mundo. Para la cuestión de cómo la Teoría crítica debe fundarse a su vez en términos de la antropología del conocimiento, este reduccionismo tiene la consecuencia de que la respuesta no debe buscarse sino en el ámbito de acción del trabajo. Por lo tanto, Horkheimer y Marcuse se esfuerzan por dotar el proceso de la producción social de una interpretación tan amplia y rica que en él incluso el conocimiento crítico, como una especie de reflexión de nivel superior, pueda encontrar un lugar epistémico: o destacan el carácter cooperativo (encubierto) del trabajo o resaltan su función garante de libertad, sólo para poder concluir en ambos casos que la Teoría crítica tiene que comprenderse como la articulación reflexiva de tales potenciales normativos del proceso de producción.¹⁰ Sin embargo, los problemas que causa esta estrategia epistemológica se manifiestan en su totalidad únicamente cuando se está considerando el contexto, no tanto del origen sino del uso de la teoría; pues no es nada plausible afirmar, por un lado, que el conocimiento obtenido de manera experimental se devuelve siempre a la disposición técnica de procesos naturales, para subrayar al mismo tiempo que un conocimiento adquirido en el mismo contexto de acción sirve también a la comprensión crítica de dominación y opresión.¹¹ La discrepancia entre la función que se le encomienda a la Teoría crítica y su localización en términos de la antropología del conocimiento es tan grande que al menos a Horkheimer en algunas partes no se le escapó por completo; pues en sus artículos tempranos se encuentran pasajes en los que la Teoría crítica es referida, no al contexto de acción del trabajo social sino a un contexto separado de este, de “actitud crítica”. Con este concepto se está tomando un camino de argumentación terminantemente distinto de aquel que había

¹⁰ HORKHEIMER, Max, “Traditionelle...”, *op. cit.*; MARCUSE, Herbert, “Über die philosophischen Grundlagen des wirtschaftswissenschaftlichen Arbeitsbegriffs [Sobre los fundamentos filosóficos del concepto de trabajo de las ciencias económicas]”, en MARCUSE, *op. cit.*, t. 1, pp. 556-594.

¹¹ HONNETH, Axel, *Kritik der Macht*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985. (*Crítica del poder*, Madrid, Machado, 2009).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The score includes dynamic markings like "poco rall.", "p", and "pp", and includes a "88." rehearsal mark. There are also performance instructions like "(Ped.)" and "3" for triplets.

que “la ciencia se encuentra integrada en la dinámica histórica” y que, por tanto, la “separación entre la teoría y la praxis” es un “fenómeno histórico”.¹³ No obstante, Horkheimer está al mismo tiempo convencido de que el pragmatismo malentendiendo este hecho de manera “utilitarista”, al hacer depender la veracidad de los enunciados científicos únicamente del criterio de que se cumplan fines socialmente definidos; esta reducción a lo meramente útil para la vida hace desaparecer –piensa Horkheimer– la terquedad propia de las condiciones de validez que subyacen a la investigación científica, independientemente de todo vínculo con intereses sociales. Ciertamente, Horkheimer no logra proporcionar mayor información sobre cómo debe pensarse exactamente la interacción entre el vínculo con intereses científicos y la racionalidad immanente a las ciencias; en la mayoría de los pasajes, la tendencia parece ser que Horkheimer quiere que el efecto de aquellos fines socialmente definidos termine exactamente en la línea divisoria tras la cual reinan las tercas condiciones de validez de las ciencias, sin siquiera pensar en algún tipo de mediación. En este aspecto, le habría sido de ayuda si se hubiese ocupado con mayor intensidad del pragmatismo, en cuyas contribuciones maduras a la epistemología y teoría de la verdad no se niega de ninguna manera la importancia de obligaciones de justificación internas de las ciencias. Por el contrario, Peirce o Dewey comprenden los intereses vitales que entrarían en el proceso de investigación más bien en el sentido de un marco trascendental que, si bien establece la dirección en la que irán los esfuerzos cognoscitivos de las ciencias, no determina sus condiciones de validez concretas; por el contrario, el margen de acción que sigue existiendo en el horizonte de estos intereses que guían el conocimiento, se cerraría mediante reglas metodológicas que reflejen el consenso de los investigadores respecto de los criterios adecuados en cada caso para justificar los enunciados científicos.¹⁴

Por muy vagas que serían estas reflexiones, por muy susceptibles de objeciones convincentes que se mostrarían más adelante, durante los años 30 habrían resultado muy útiles para Horkheimer y Marcuse en su intento de reivindicar un estatus autónomo para su propia forma de teoría al buscar situar las ciencias tradicionales en términos de una antropología del conocimiento. La idea de comprender intereses antropológicamente fundamentados como

¹³ HORKHEIMER, MAX, *Bemerkungen über Wissenschaft und Krise*, loc. cit.

¹⁴ DEWEY, JOHN, *Die Suche nach Gewißheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998. (*La búsqueda de la certeza: un estudio de la relación entre el conocimiento y la acción*, Ciudad de México, FCE, 1952).

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

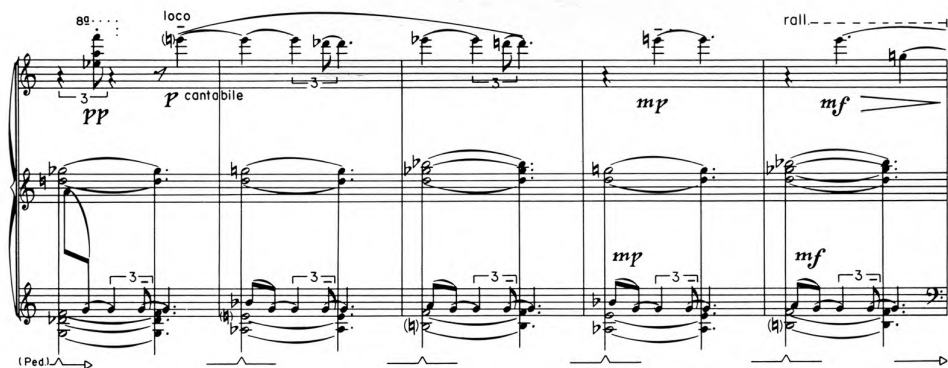
mf

(Ped.)

enmarcaciones cognitivas, dentro de las cuales las condiciones de validez de los enunciados científicos deben volver a precisarse siempre en virtud del estado actual de las investigaciones, no sólo habría sido relevante para la crítica que ambos autores expresaron al positivismo de su tiempo; dicha idea podría haber llevado aquí a trazar con mayor exactitud la vía por la cual la obligación de dominar la naturaleza, immanente a la historia del género, se plasma en las reglas metodológicas de teorías nomológicas. Es más: la propuesta de los pragmáticos habría sido de máxima relevancia sobre todo con respecto a las intenciones que ambos autores relacionaban con el proyecto de una “teoría crítica”, pues Horkheimer y Marcuse podrían haberse visto forzados a caracterizar más claramente la importancia antropológica del problema de la acción, con orientación al cual se constituye en la “actitud crítica” la realidad social de modo tal que con ello pueden conectar los esfuerzos metodológicamente disciplinados por una forma especial de conocimiento. Pero como los dos autores no tardan en hacer a un lado el pragmatismo sin tomar nota de su potencial, resulta que en su programa de antropología del conocimiento queda en gran parte sin resolver la pregunta hasta qué punto la Teoría crítica puede reclamar para sí una perspectiva superior sin perder con ello la vinculación con intereses precientíficos. De este dilema en que se encuentran Horkheimer y Marcuse a principios de los 40, no saben escapar en la mayoría de los casos sino recurriendo al legado idealista de la razón; sin embargo, cuando unos años después el marco histórico-filosófico de la Teoría crítica habría cambiado bajo la influencia de Theodor W. Adorno, esta salida de emergencia ya no estará abierta: si bien en la *Dialéctica de la Ilustración* predomina todavía una perspectiva de antropología del conocimiento, su marco de referencia es definitivamente demasiado estrecho como para dar lugar a una justificación epistemológica de la Teoría crítica.

II.

La *Dialéctica de la Ilustración* que Adorno y Horkheimer escriben juntos a principios de los 40, constituye el intento de asimilar la experiencia histórica de la catástrofe del nacionalsocialismo en la forma de una filosofía negativa de la historia. Sin embargo, la estructura y el estilo del libro, pero aún más sus ideas organizadoras, revelan que tras la autoría común se esconde primordialmente la letra de Adorno; este se había convencido ya a finales de los años 20, bajo la fuerte influencia de Walter Benjamin, de que en las condiciones dadas la filosofía tenía que



conformarse con la función de descifrar en forma ensayística las irreducibles restricciones que el curso de la historia natural impone a la racionalidad humana.¹⁵ En consecuencia, y a diferencia de aquellos artículos constructivos que Horkheimer había escrito antes, la *Dialéctica de la Ilustración* posee el carácter de una compilación asistemática de ensayos cuyo material primario no son las fuentes de la historia social y económica, sino los testimonios indirectos de la historia de las ideas. Es interpretando obras literarias y filosóficas –la *Odisea* de Homero, las narraciones de De Sade, los tratados de Kant y Nietzsche– que Horkheimer y Adorno desarrollan su tesis de que con la dominación totalitaria del nacionalsocialismo se reveló el carácter de la historia del género humano en cuanto proceso de civilización “regresivo”; como la causa de dicha regresión identifican los efectos destructivos generados por aquella actitud de racionalidad instrumental en la que Horkheimer había percibido antes el potencial de un progreso de la especie.

Esta reinterpretación de la racionalidad instrumental es la consecuencia del hecho de que del proceso del trabajo humano ya no se están destacando los momentos garantes de libertad, sino exclusivamente los momentos de opresión y dominación. Horkheimer y Adorno describen en la *Dialéctica de la Ilustración* el proceso en el que el género humano, dispensado de toda seguridad de instintos, trabajando se libera de la amenaza de la naturaleza, como el proceso de una paulatina sustitución de conductas miméticas por formas elementales de control racional: el hombre supera las condiciones animales de su existencia al aprender, primero a dominar él mismo, finalmente a remplazar completamente mediante el control preventivo de la naturaleza, los movimientos instintivos con los que en situaciones de espanto los seres prehumanos se asemejan físicamente al objeto amenazante. En el mismo proceso en que la especie va sometiendo poco a poco los procesos naturales al control propio, empieza a abstraer de la amenazante multitud de impresiones y a fijar la realidad, que se le ha convertido en objeto, en acontecimientos recurrentes y útiles para ser manipulados; es decir, el hombre recorta categorialmente de la caótica multiplicidad de estímulos de su entorno natural solamente aquellos elementos que poseen funciones de marcado para sus intervenciones instrumentales.¹⁶ Es la actividad del trabajo en la que el hombre aprende a

¹⁵ ADORNO, Theodor W., *Die Aktualität der Philosophie*, op. cit.

¹⁶ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, p. 36. (*Dialéctica del Iluminismo*, Ciudad de México, Hermes, 1997; *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994).

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

lontanissimo loco

mp p pp

mp p (p)

3 3 3 3

(Ped.)

romper la omnipresente amenaza de la naturaleza al someter su multiplicidad de impresiones sensibles a un esquema conceptual de comprensión que le muestra un mundo apreciable y controlable. Según Horkheimer y Adorno, es con estos primeros actos de la protohistoria que toma su curso aquel proceso que ellos caracterizan como un proceso “regresivo” de creciente dominación y cosificación, pues la dominación instrumental de la naturaleza exterior, lejos de tener todavía algún potencial de liberación del hombre, se convierte pronto en la imposición de disciplina a la naturaleza interior, para derivar finalmente en una cosificación incluso del intercambio social.¹⁷

Si consideramos las implicaciones epistemológicas de esta deducción del totalitarismo en términos de la filosofía de la historia, no es difícil entender por qué con la transición hacia la *Dialéctica de la Ilustración* también la crítica de las ciencias de la Escuela de Frankfurt tiene que experimentar una radicalización. Si Horkheimer todavía en sus artículos tempranos reprochó a las ciencias nomológicas que estas en su autocomprensión positivista negaran tener su propio origen en contextos prácticos, en el nuevo enfoque la crítica se está extendiendo, por así decirlo, a sus métodos y procedimientos mismos: lo que a partir de ahora constituye el objeto de la crítica al positivismo, ya no es solo la ilusión epistemológica en la que permanecen aquellas ciencias, sino su disposición metodológica en conjunto, la subsunción de lo particular a conceptos generales utilizables instrumentalmente. La esencia argumentativa de esta crítica es a su vez una antropología del conocimiento, en la cual, sin embargo, los conocimientos vinculados al trabajo son dotados de un signo negativo: en cuanto nuestro conocimiento sirve en términos precientíficos al objetivo de disponer de procesos naturales, tiene que operar con conceptos generales que de la realidad que nos rodea dan a conocer solamente los puntos de intervención utilizables instrumentalmente; pero los conocimientos procedentes de tales operaciones no infligen sino violencia al entorno físico porque abstraen de su abundancia de estímulos sensibles, dejando únicamente la superficie manipulable. Sin embargo, Horkheimer y Adorno no paran con este diagnóstico negativo, sino que extienden su crítica incluso hacia aquellas otras formas de conocimiento que no están en función del control de la naturaleza, sino de la disposición de procesos intrapsíquicos o de otras personas; porque desde su perspectiva se constituye también en estos ámbitos la realidad sólo mediante el mismo esquema instrumental que originalmente se encontraba dispuesto sólo en el modo de operación primitivo del trabajo. De esta manera, la crítica del positivismo del Instituto se

¹⁷ HONNETH, Axel, *Kritik der Macht*, op. cit., cap. 2.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked "calando" and "Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)". It features a melody with triplets and a bass line with sustained chords. The second section is marked "stringendo" and "cresc. poco a poco". It features a more active melody and a bass line with a crescendo. The score includes performance instructions such as "Ped." (pedal) and "cresc. poco a poco". The tempo and dynamics markings are clearly visible above the staves.

radicaliza de paso para convertirse en una crítica de todas las ciencias singulares; siempre se considera como su defecto determinante el hecho de que estas comprimen una diversidad de particularidades en un sistema de conceptos generales útiles; a las ciencias se les reprocha, no la ignorancia de su propio contexto de nacimiento, sino este mismo contexto práctico de nacimiento.

Las consecuencias que para la Teoría crítica resultan de esta totalización de la crítica de las ciencias son, en más de una perspectiva, extremadamente problemáticas. En primer término, el reproche de que todas las diferentes ciencias por su marco metodológico participen del sistema de dominación mina la intención de una investigación social interdisciplinaria, expresada todavía por Horkheimer diez años antes: pues si en última instancia también la sociología o la psicología no siguen sino un interés cognoscitivo orientado por la disposición instrumental de procesos sociales, sus resultados no son aptos de ninguna manera para proporcionar la base empírica de una Teoría crítica de la sociedad. Por el contrario: incluso parece que la Teoría crítica debe guardar la mayor distancia posible ante las ciencias singulares para no enturbiar metodológicamente su interés propio; este enfoca la emancipación de dominación y opresión, al tiempo que aquel de las ciencias empíricas se orienta por la manipulación controlada de procesos naturales y sociales.

Ciertamente, la extensión de la crítica de las ciencias hace problemática para la Teoría crítica no solo su relación con las ciencias singulares, sino también su estatus metodológico propio. Incluso durante la primera fase del trabajo del Instituto se había demostrado que en el fondo el marco epistemológico de la antropología del conocimiento no era suficiente para justificar en términos reconstructivos la pretensión emancipadora de la Teoría crítica; ni Horkheimer ni Marcuse lograron identificar en la reproducción social de la especie un interés permanente cuya persecución sistemática pudiera legitimar los procedimientos específicos de una ciencia crítica. Sin embargo, este problema se agudiza todavía con el giro que toma la *Dialéctica de la Ilustración* en cuanto a la filosofía de la historia, porque ahora en términos antropológicos ya no es posible reconocer siquiera el inicio de una praxis de la acción que pueda pensarse como implementación de un interés emancipador; por el contrario, la reproducción de la especie parece depender únicamente del uso controlado de racionalidad instrumental, así que ya no existe la necesidad adicional de una forma de conocimiento que pudiera constituir el marco precientífico de una teoría crítica. Horkheimer y Adorno ya no pueden justificar sobre la base de su propia teoría del conocimiento el tipo



de ciencia que ellos mismos defienden en su estudio, porque esta teoría del conocimiento exigiría que dentro de la gama de los modos de praxis humana se identificara antropológicamente una forma particular de actividad que puede considerarse como contexto pragmático del origen de la Teoría crítica. Sin embargo, ambos autores -como si hubiesen estado conscientes de esta dificultad- se esfuerzan por señalar al menos los contornos de una posible salida. Los pasajes donde se encuentran estos señalamientos parten de la única forma de conducta humana de la que puede decirse, de acuerdo con la tesis clave del libro, que no posee el carácter de una disposición instrumental; se trata de aquellas reacciones miméticas presentes todavía en el hombre mientras no haya pasado a dominar prácticamente su entorno. Es en los restos de esta actitud no instrumental, de la cual se proporcionan ejemplos en el estudio a manera de digresión, donde Horkheimer y Adorno creen poder suponer un contexto constitutivo de conocimiento distinto de aquel dispuesto en el ciclo conductual de disposición y conocimientos conceptuales, puesto que en el comportamiento mimético la realidad es constituida no bajo la perspectiva de control sino con el interés de asemejarse lo más posible, aquí no tiene lugar la forma de violencia cognitiva contenida en todas las demás formas de praxis humana.¹⁸ Es esta ausencia de violencia que permite a los dos autores identificar en la experiencia mimética una raíz antropológica de todo conocimiento crítico: el esquema con que en tal actitud se percibe la realidad es aquel de una síntesis no violenta que no subsume la diversidad de lo dado en conceptos, sino que le permite hacerse valer a manera de constelación. Sin embargo, en la *Dialéctica de la Ilustración* no queda claro si Horkheimer y Adorno pretenden sostener efectivamente la tesis muy fuerte de situar “trascendentalmente” la Teoría crítica en un contexto tal de conducta mimética; por lo menos, el libro carece de pasajes que puedan comprobar la suposición de que semejante patrón de conducta se encuentra integrado constitutivamente en el proceso de reproducción de la especie.

Sin embargo, la dirección en la que evoluciona la Teoría crítica con la *Dialéctica de la Ilustración* es inequívocamente la de una revaloración de la estética en términos de la antropología del conocimiento. Aunque los dos autores no demuestran la tesis de que las reacciones conductuales miméticas se encuentran integradas en la reproducción social de manera

¹⁸ Cfr. FRÜCHTL, Josef, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* [Mimesis. La constelación de un concepto central de Adorno], Würzburg, Königshausen + Neumann, 1986; especialmente cap. III.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. Key markings include "energico (lo stesso tempo)" at the top, "loco" in several places, "ff" (fortissimo) in the first two staves, "mp" (mezzo piano) in the first staff, and "mf subito" in the second staff. There are also performance instructions like "molto espressivo" in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a "Ped." (pedal) marking with a line extending to the right.

tan fundamental como las prácticas de disposición instrumental, intentan comprender sus propios esfuerzos como forma de reflexión de una experiencia estética que se opone al proceso de creciente violencia y dominación: el marco epistémico en que la Teoría crítica se encuentra arraigada trascendentalmente y sobre el cual podría reaccionar en la práctica, ya no será la forma de acción del trabajo o de la actitud crítica sino aquella de una relación mimética con el mundo. De esta manera, aquel interés emancipador que el Horkheimer temprano junto con Marcuse había ubicado todavía en el proceso del trabajo social, ha sido retirado del ámbito central de la reproducción social para transferirlo a una esfera periférica; y también la alternativa teórica con la que Horkheimer coqueteó al hablar de la función de una “actitud crítica” que trascendía la historia, ya no tiene importancia para los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*. Puesto que Horkheimer y Adorno consideran dominados todos estos ámbitos de acción por una actitud de disposición instrumental, no les queda otra opción más que localizar el interés por la emancipación en el único ámbito de experiencia que por su estructura se caracteriza –dicen– por la ausencia de violencia.

No obstante, las consecuencias que conlleva este cambio de autocomprensión de la Teoría crítica son de mucho mayor peso de lo que quizá los mismos autores hayan querido reconocer al principio. Como se pretende que la teoría se entienda desde ahora como forma de reflexión de una experiencia estética, ella, a su vez, no podrá simplemente mantener los modos de representación y procedimiento en los que hasta entonces se había fundado con toda certeza de sí misma; por el contrario, tiene que adoptar en términos metodológicos ella misma un elemento de aquella síntesis no violenta que caracterizaría ese ámbito de experiencia estética cuya expresión reflexiva se pretende sea la teoría.¹⁹ Con esta necesidad de estetizar la teoría que se manifiesta especialmente en la obra filosófica de Adorno se hace cada vez más grande la distancia con las ciencias singulares; cada vez más se pierde de vista aquello que iba a ser la especificidad histórica de la Teoría crítica, a saber, la mediación sistemática entre la filosofía y la investigación interdisciplinaria, porque entre las dos ramas de conocimiento tiene que existir una diferencia de principio en su relación con la realidad. Por muy constitutivas que seguirían siendo las ciencias sociales para el trabajo del Instituto

¹⁹ HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985. (*El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989), cap.V.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The first measure is marked 'calando' and '89', with dynamics 'p' and '7'. The second measure is marked 'come un eco' and '89', with dynamics 'pp' and '7'. The third measure is marked '89', with dynamics 'ppp' and '7'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and '89', with dynamics 'pp', 'mp > pp', and '3'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f', 'mf', 'p', and 'più p'. There are also some markings like 'loco' and '3' in the fourth measure.

de Investigación Social, en el aspecto metodológico ya no están legitimadas por la autocomprensión que la Teoría crítica tiene de sí misma en la filosofía de Adorno.²⁰

III.

Si bien desde el inicio la autocomprensión epistemológica de la Teoría crítica estuvo fuertemente fundada en una antropología del conocimiento influenciada primero por el joven Marx y más tarde también por Nietzsche, permanece este trasfondo teórico durante mucho tiempo sin tematizarse. Aunque pronto se le reprochaba al positivismo que haya hecho irreconocibles los móviles prácticos de las ciencias naturales con la ficción de una metodología pura, no se convirtió en tema de discusiones separadas lo que realmente significa hablar de una conexión interna entre acciones y conocimientos. Esto cambia solamente cuando en los años 60 Karl-Otto Apel y Jürgen Habermas emprenden el intento de repensar las pretensiones metodológicas de la Teoría crítica en un ambiente científico transformado, con mucho mayor apertura ante el legado de la filosofía norteamericana se basan en el pragmatismo para poner al descubierto el trasfondo de antropología del conocimiento que contiene la tradición teórica iniciada por Horkheimer.

Sin embargo, en esta empresa ambos autores también se valen inicialmente solo del positivismo para lograr una determinación más precisa de la relación entre acción y conocimiento. Coincidiendo con lo que Horkheimer había constatado ya treinta años antes, ellos ven en el positivismo un enfoque de teoría de las ciencias que hace desaparecer el interés práctico de las ciencias naturales detrás de la ficción de una metodología pura; también Apel y Habermas perciben su origen y uso como integrados en aquel contexto de acción en que el hombre está forzado a controlar técnicamente su entorno natural. Sin embargo, la recepción productiva del pragmatismo norteamericano, particularmente de la obra de Charles Sander Peirce, se refleja en ambos autores en el hecho de que son capaces de conectar la explicación genética con una exposición del contexto de validez mucho más precisa de la que fue posible a Horkheimer. Este había dejado sin clarificar la relación entre el interés precientífico y la racionalidad científica; ahora, Apel y Habermas utilizan la idea de Peirce respecto de un discurso infinito de la comunidad de investigadores, para explicar las condiciones de veracidad de los enunciados hechos por ciencias empíricas. Aunque, de acuerdo a ello, estos enunciados se obtienen en el “marco trascendental” de un interés práctico por la disposi-

²⁰ APEL, Karl-Otto, *Der Denkweg von Charles Sander Peirce – eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus* [El modo del pensar de Charles Sander Peirce], Frankfurt, Suhrkamp, 1975; HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, loc. cit., caps. 5 y 6.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with various dynamics and articulations. At the top, there are two markings: "(calanda)-----" and "Lontano, estatico (♩) = ca 80". The music begins with a series of chords, each with a number above it (5, 7, 5, 7, 5, 7, 5) and a number below it (8, 8, 8, 8, 8, 8, 8). The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for "ancora più p" and "P". The score includes a pedal marking "(Ped.)" with an arrow pointing to the right. The music is written in a style that suggests a slow, static atmosphere.

ción sobre procesos naturales, su validez no se mide simplemente por el cumplimiento de estos fines instrumentales, sino por la coincidencia con las condiciones de justificación que la comunidad de investigadores ha acordado temporalmente en su discurso abierto hacia el futuro. Es decir, la transferencia de intereses guiados por la acción en enunciados científicamente válidos corre a cargo de procedimientos de justificación en cuyo carácter se reflejan, por un lado, siempre los fines previstos, pero que al mismo tiempo son el resultado de un proceso de aprendizaje reflexivo con respecto a la racionalidad de los métodos de estudio.

Sin embargo, hasta este punto Apel y Habermas sólo han clarificado un asunto de antropología del conocimiento que en principio Horkheimer tuvo ya grosso modo en la mira en sus artículos tempranos; apoyándose en el pragmatismo de Peirce, se está determinando con mayor precisión el sentido de enunciados de las ciencias empíricas, pero sin contribuir a una visión más diferenciada de la ciencia en su conjunto. Los dos autores alcanzan un nivel nuevo en relación con la generación anterior de la Teoría crítica solo con la tesis de que la gama de racionalidad científica no se acaba en esta única dimensión de intereses cognoscitivos instrumentales; por el contrario, ellos conceden, además de las ciencias naturales, también a las ciencias histórico-hermenéuticas un valor propio universal al referirlas igualmente a un interés práctico que antropológicamente se encuentra tan profundamente arraigado como aquel de disponer de la naturaleza. Las iniciativas para esta ampliación, que marca una diferencia esencial entre la primera y la segunda generación de la Teoría crítica, provienen de la asimilación en términos de la antropología del conocimiento, de contextos de tradición muy distintos, que incluyen igualmente la hermenéutica de Gadamer y la filosofía de la praxis de Hannah Arendt. Por muy heterogéneos que sean estos motivos de pensamiento, sí incitan a Apel y Habermas a sostener la tesis de que la reproducción de la especie humana depende no solo del control técnico de procesos naturales sino también, de la misma manera elemental, de la comunicación intersubjetiva sobre horizontes de sentido compartidos. En consecuencia, ambos autores yuxtaponen al trabajo la “interacción” como una segunda forma de la acción humana, para la cual aplicaría la misma relación entre interés precientífico, constitución de la realidad y racionalidad científica que la existente en las ciencias naturales: en la comunicación intersubjetiva se constituye el mundo social bajo la perspectiva de un posible entendimiento, de modo que de esta praxis precientífica resulta la perspectiva de una racionalización metodológica que finalmente en las ciencias histórico-hermenéuticas lleva a establecer una rama autónoma de conocimiento. La ampliación en términos de la antropología del conocimiento que Apel y Habermas logran por la vía descrita cierra un vacío teórico que Adorno, Horkheimer y Marcuse dejaron abierto de manera problemática; porque con estos autores de la primera generación, debido a su fijación en el modelo de disposición, quedó siempre sin contestar la pregunta por el lugar antropológico que deben ocupar aquellas formas distintivas de conocimiento que hoy en día solemos reunir bajo el título de “ciencias del espíritu” o “humanidades”.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into measures 5, 7, and 8. Measure 5 is marked with a '5' and a '8' in a box. Measure 7 is marked with a '7' and a '8' in a box. Measure 8 is marked with an '8'. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *rubato* and *a tempo*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The bottom left corner has a '(Ped.)' marking with a right-pointing arrow.

No obstante estas grandes diferencias, Apel y Habermas se sienten todavía tan comprometidos con la tradición de la Escuela de Frankfurt, que siguen utilizando la crítica de las ciencias como una llave para diagnosticar evoluciones sociales. Es especialmente Habermas quien en una serie de artículos de los años 60 trata de interpretar el predominio público del cientifismo como indicio de que la esfera comunicativa de un entendimiento político-moral se encuentra amenazada por los imperativos de la racionalidad técnica;²¹ continuando con motivos mentales que había desarrollado ya en su estudio sobre *La transformación estructural de la vida pública*,²² describe la extensión de una conciencia tecnocrática como un proceso social que amenaza de nuevo la conquista histórica que implica el establecimiento de una esfera de formación pública de voluntades. Sin embargo, estos primeros intentos de establecer una conexión directa entre la crítica de las ciencias y la teoría de la sociedad son aún vagos y poco desarrollados conceptualmente; sobre todo, en ellos no queda claro por qué la reproducción social dependería de un mecanismo de entendimiento comunicativo de manera tan elemental que la independización institucional de una racionalidad técnica pudiera determinarse como una amenaza para la integración social en su totalidad. Tenían que pasar otros veinte años hasta que Habermas desarrollara en su *Teoría de la acción comunicativa* los recursos conceptuales que le permitirían presentar una versión sustancialmente más precisa de esa intuición inicial.²³

Sin embargo, el reto con que Habermas y Apel se ven confrontados primordialmente durante los años 60 con su antropología del conocimiento, es completamente distinto, pues con los representantes de la primera generación de la Teoría crítica comparten el problema de tener que justificar a su vez en términos de la antropología del conocimiento la perspectiva científica desde la cual creen poder llevar a cabo su propia forma de crítica de las ciencias. La estrategia epistemológica de demostrar la autocomprensión falsa que poseen los tipos de conocimiento científico establecidos, poniendo al descubierto que tienen sus raíces en contextos de praxis precientíficos, exige a Apel y Habermas que identifiquen una tal raíz

²¹ HABERMAS, Jürgen, *Theorie und Praxis. Sozialphilosophische Studien*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1963. (*Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*, Madrid, Tecnos, 1987).

²² HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1962. (*Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, México y Barcelona, Gustavo Gili, 1986).

²³ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, t. 1 y 2 (trad. *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, 2 vols.).

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the notation style. The score is written on two staves (treble and bass clef). It includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also articulation markings such as *delicato* and *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *se.* (sempre), *allargando* (ritardando), *a tempo*, *molto rit.* (molto ritardando), and *rit.* (ritardando). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of fingerings and ornaments. The bottom of the page has a pedaling instruction: (Ped.)

práctica también para su análisis propio, considerado como superior; es así que para ellos se repite el problema que Horkheimer enfrentaba al tener que identificar para la Teoría crítica misma una fuente de conocimiento precientífica, sin poder decidirse finalmente entre el “trabajo” y la “actitud crítica”. Sin embargo, la situación en la que Apel y Habermas se encuentran en este aspecto es mucho más favorable que la de Horkheimer, porque al menos han reconstruido ya antropológicamente dos formas de un interés que guía el conocimiento; al interés elemental por la disposición instrumental se ha unido un interés igualmente arraigado por la comunicación lingüística, de manera que el proceso de reproducción social ofrece un margen mayor para poder identificar un interés incluso emancipador.

No obstante, no está del todo claro cuál va a ser ahora la propuesta de solución con la que los dos autores tratarían de resolver el problema que acabamos de describir. Pues sus respuestas oscilan entre dos opciones: situar el interés emancipador en el marco de acción de la comunicación práctica o en un modo separado y originario de la actitud crítica. La primera concepción constituye una anticipación de aquella idea que afirma que la comunicación lingüística siempre contiene también un potencial trascendente porque obliga a los participantes a suponer normativamente condiciones de discurso libres de dominación. El interés emancipador por el que la Teoría crítica se hace guiar es la expresión de que todos los sujetos racionales saben implícitamente que ellos en su praxis argumentativa anticipan necesariamente las condiciones de una sociedad justa. En cambio, la segunda idea introduce, frente a los otros dos tipos de acción que Apel y Habermas han distinguido antes, un tercer modo de acción social que se pretende sea considerado como marco “trascendental” de una forma propia de formación de conocimientos: en reacción a las dependencias políticas y la opresión social como son constitutivas para la historia humana hasta la actualidad, se vuelve a formar una y otra vez en los afectados -animados por interpretaciones críticas- la disposición motivacional de iniciar un proceso de autorreflexión que los libere de las relaciones de dominación antes no comprendidas.²⁴ Pero por muy atractivo que parezca este segundo modelo de representación, es poco clara la relación que se afirma existe entre acción, interés y conocimientos: ¿qué clase de interés antropológicamente arraigado y que guía la acción sería aquél cuya satisfacción exige la generación de una forma de conocimientos cuya ca-

²⁴ HABERMAS, Jürgen, “Erkenntnis und Interesse”, en HABERMAS, *Technik und Wissenschaft als “Ideologie”*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968, pp. 146-168. (*Ciencia y técnica como “ideología”*, Madrid, Tecnos, 1984).

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

REDONDA

Las palabras vuelan... los escritos también

estas
 ance
 nos
 materia,
 incalculable
 pregunta
 una
 calcular
 triada
 parte
 la voz
 Venida
 que
 (2009: 13)
 habrá
 y que
 Orfeo
 Hablamos
 para
 Ulises
 figuras
 que
 viene
 de
 a
 con
 voz
 poema
 llama
 inapropiable.
 viene

“¿Qué voz hablará la voz?”, Nancy (2007:). Ante
 todas pre-posiciones arrojan a zona
 el la voz, su su resonancia, su pérdida,
 viene? de “otra”, diría Blanchot : una voz
 incalculable, Esa que es una voz que
 atrae, arrastra. y Ulises en : así es para
 Orfeo, y Butes, esa es la de una voz que , que
 la voz, tres de la voz. (de) la voz
 despierta despierta, voz veces áspera y que
 117), “ , debe venir”, que exige el como su estado

Sabemos
 tiene
 intensidad
 dónde
 venida
 su lugar
 se
 "otro"
 nada
 camino
 Blanchot
 Foucault
 Quignard
 todavía
 viene
 una
 (2009: 41)
 para Valéry
 lejos
 que
 muestra
 quitarse
 que
 ras
 y
 extensión
 a
 todo
 que

la voz, la voz, hacia la voz, la voz, la voz:
 ya por su ya sea por su . ¿Podemos
 su edad? ¿ qué edad la , una sabemos de
 es , y su parte, , su reparto es , indeterminado,
 que oír, voz que su , su errancia: llama,
 , para , para Meschonnic. agregará:
 viaja, oye. Exclamación, y escucha: tres
 Blanchot , voz "que no ha dicho , que
 de lejos a lo ." Es esa voz que, (1990:
 afectivo y no puede más que riesgo de que se

BLANCA

LA ESCUELA DE FRANKFURT ENTRE WEBER Y LUKÁCS. HERENCIAS NO RECONOCIDAS Y DIFERENCIAS TEÓRICAS DESDE UNA PERSPECTIVA MATERIALISTA

Rodolfo Gómez

Introducción

Nuestra intención en este trabajo será analizar las relaciones e influencias no siempre reconocidas entre el pensamiento de Max Weber, el de György Lukács y el del “núcleo interior” de la Escuela de Frankfurt, concretado en los desarrollos teóricos de Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Ha sido reconocida la influencia del pensamiento de Weber en las formulaciones lukácianas, en la medida que es sabido que el húngaro estudió con el propio Weber y con otro de los autores “clásicos” de la sociología europea, como Georg Simmel.

Esta deuda intelectual ha sido menos reconocida en el caso de la llamada Escuela de Frankfurt, sobre todo luego de las acusaciones que realizara Horkheimer contra gran parte de la sociología y la filosofía de ese tiempo, ubicada dentro de los cánones de un pensamiento “tradicional” que se oponía al desarrollo del programa de la “Teoría crítica”.

Se hace necesario, como punto de partida para nuestra indagación, situar históricamente el inicio teórico de tal discusión. Para el caso de Weber, situaremos su pensamiento en el momento de entreguerras, partiendo de sus *Escritos políticos*. Para el caso de Lukács y de los pensadores de Frankfurt, elegiremos como punto de partida la década de 1920, aunque no podremos evitar tener en cuenta el período de ascenso y caída del nazismo, como también la posguerra. En cualquiera de los casos, nuestros parámetros de comparación tendrán que ver con posiciones tanto filosóficas como sociológicas, políticas e históricas.

En un sentido histórico y filosófico, un elemento importante a tener en cuenta en nuestra discusión será la caída en descrédito durante los años 20 de la propia filosofía hegeliana –tal vez una coincidencia no casual con varias expresiones teóricas de las dos primeras dé-

The image shows a musical score for Piano. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ♩ = 60-88. The time signature is 7/4. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like "il basso sotto voce" and "deciso : loco". The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing complex rhythmic patterns. The word "Piano" is written on the left side of the score. The score ends with a double bar line and a fermata.

cadadas del siglo XX—, contemporánea de un ensalzamiento de ciertas “fórmulas” kantianas; sobre todo en aquellas discusiones que intentaban establecer puntos de contacto y de diferenciación entre las ciencias sociales y las naturales y entre las posiciones que relacionaban estas esferas con la de una ética atravesada por la problemática de la responsabilidad en el uso de medios y fines. Para este caso, intentaremos sostener que la filosofía neokantiana, que retorna “triumfante” desde los albores del siglo XX hasta el inicio de la Segunda guerra mundial, privilegia los aspectos del pensamiento de Kant más proclives al empirismo. Trataremos de demostrar que esta influencia, presente en Weber, aparece también en Lukács y en la Escuela de Frankfurt, aunque lo bastante modificada para crear las condiciones (hegelianas y luego marxistas) de su propia superación.

El Max Weber de los *Escritos políticos*

El trasfondo histórico en el que Weber debate en sus *Escritos políticos* se vincula con un período que se inicia durante el Imperio y llega a la República de Weimar; etapa problemática, atravesada por diferentes formas de gobierno.

Un tema que no es menor a la hora de interpretar el pensamiento político weberiano de esa época, es la filiación político-partidaria de este autor. Weber era miembro del Partido Popular Progresista, un desprendimiento de sectores liberales republicanos escindidos del partido Nacional-liberal. El punto de vista de este partido intentaba combinar la defensa de la naciente democracia —la liberal— en el marco del funcionamiento de un Estado-nación que debía garantizar la organización (técnica) necesaria para el funcionamiento de una sociedad que se había tornado más compleja.

Encontramos aquí dos cuestiones que son esenciales a la hora de pensar en la sociología y las posturas políticas weberianas. Por un lado, el planteo de la necesidad de la organización del tipo “técnico-burocrático”: aun cuando Weber indica que es algo a controlar desde la propia esfera de lo político, es también algo que cabe entender casi en un sentido de “necesidad” y de “neutralidad” para la organización social, e incluso para un Estado que habría de funcionar institucionalmente como una “empresa”.¹ Por el otro, el planteo de la necesidad

¹ Cfr. WEBER, MAX, *Burocracia y caudillaje político (1. Burocracia y política)* en *Escritos políticos*, edición preparada por Joaquín Abellán, Madrid, Alianza, 2008; y WEBER, MAX: *Escritos políticos*, edición preparada por José Aricó, Ciudad de México, Folios, 1984, p. 76. Ver también ABELLÁN, JOAQUÍN, *Nación y nacionalismo en Alemania. La cuestión alemana (1815-1990)*, Madrid, Tecnos, 1997.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/8. The score is divided into three measures. The first measure starts with a 'rall.' (ritardando) instruction and features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) followed by *mf* (mezzo-forte). The second measure begins with 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *loco*. The third measure continues with *pp* and *loco*, ending with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. There are also performance instructions like 'Ped.' (pedal) and 'loco' written above the notes.

de existencia de una serie de acciones derivadas de imperativos éticos dada en las diferentes esferas de funcionamiento social.

El concepto de *nación*, estrechamente ligado al ordenamiento posible por parte del *Estado-nación*, es pensado por Weber en estrecha ligazón con la emergencia de la organización burocrática, pero “contrapesado” con las acciones racionales con arreglo a valores derivadas de las esferas culturales de funcionamiento social. Por eso también en Weber se encuentra cierto “nacionalismo”, en tanto “tradicción cultural”, en tanto “valores”.

Es así que, en el artículo que abre sus *Escritos políticos*, Weber realiza un balance “post Bismarck”, donde deja sentadas sus posiciones liberales, pero también tiene en cuenta en términos “realistas” que dicho liberalismo debe pensarse en relación con cierta forma de dominio “tradicional” y “carismática” que era precisamente la que Bismarck encarnaba.

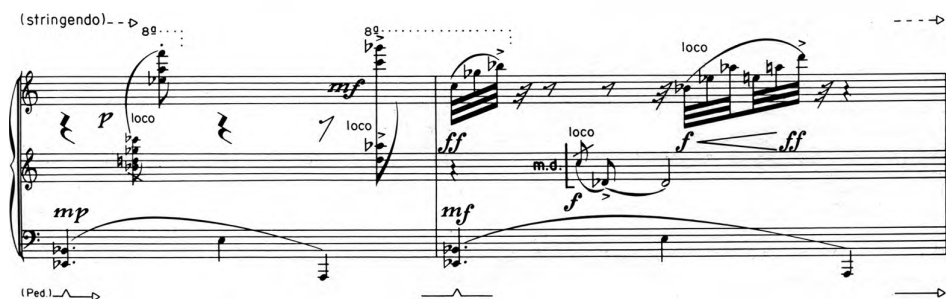
La encrucijada en la que se encuentra la formulación weberiana entonces tiene que ver con la constatación empírica del traspaso a una sociedad más compleja, que necesita de procesos y procedimientos institucionales “técnico-burocráticos” más complejos como forma de organización; y, por otro lado, con la necesidad de no caer en el “férreo estuche” de la burocracia y en un fuerte proceso de “desencantamiento del mundo” que destruya el funcionamiento social y cultural tradicional.

Weber entiende que no puede dejarse completamente de lado, más allá del desarrollo técnico-burocrático de la sociedad, la forma de dominio carismática; pero no encuentra que dicha forma pueda sostenerse satisfactoriamente a partir de un gobierno autoritario.

En los escritos posteriores, y ante lo que Weber ve como imposibilidad del Káiser para presentarse como un relevo “legítimo” de la gestión de Bismarck —que se hallaba anclada en una dominación carismática—, comienza a aparecer un viraje más marcado a sostener una forma de gobierno que “apoye” el dominio de tipo “tradicional” a partir de una monarquía constitucional. Esto puede verse en el escrito más conocido de este conjunto, “Parlamento y gobierno en una Alemania reorganizada”, de 1918.²

Sin embargo, la circunstancia de que en Weber la concepción de democracia se encuentra en estrecha relación con su idea de nación, se plantea más claramente en textos como “El Estado nacional y la política alemana”, donde brega por la defensa de una concepción económica subordinada a un superior concepto de “nación”; también en otro de 1916, “Alemania entre las potencias europeas”, y en “Sistema electoral y democracia en Alema-

² Cfr. WEBER, MAX, “Parlamento y gobierno en una Alemania reorganizada”, en *Escritos políticos*, *op.cit.*, p. 276. También cfr. MOMMSEN, Wolfgang J., *The Political and Social Theory of Max Weber*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.



nia”, donde la propuesta de extender el sufragio universal a las diferentes regiones alemanas se encuentra también subordinada al intento de controlar las plutocracias derivadas de las fuertes burocracias regionales. Si bien no ha desarrollado aquí todavía su concepción de “democracia plebiscitaria de líder”, esta comienza a esbozarse.³

Queda así más nítidamente delineado el intento de Weber de pensar un proceso de institucionalización –en torno al espacio territorial delimitado legítimamente por el Estado nacional– de las masas en el marco de una democracia que funcione en correlación con un conjunto de organizaciones burocráticas. Es en este sentido que, en el artículo –ya mencionado– “Parlamento y gobierno en una Alemania reorganizada”, Weber brega por la existencia de un organismo parlamentario fuerte.

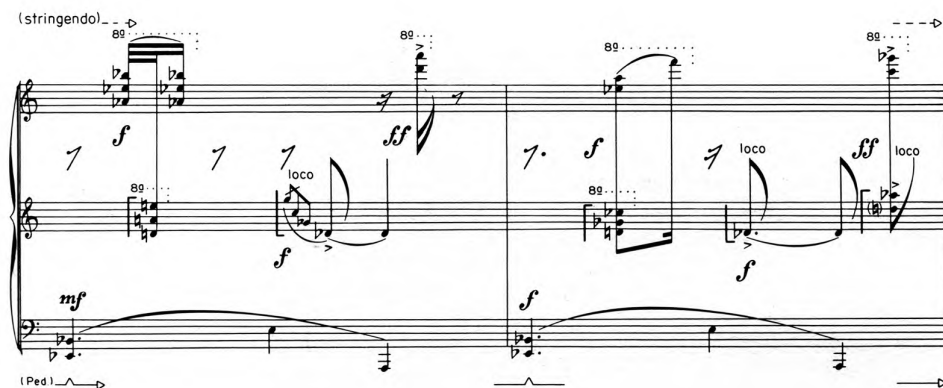
La misma posición, y en un sentido similar, va a sostener en un escrito posterior, “La futura forma institucional de Alemania”; como en este escrito ya Weber se insinuaba como uno de los redactores de la futura Constitución de la República de Weimar, no quedaba planteada aquí la necesidad de existencia de un parlamento fuerte en relación con una monarquía constitucional, sino más bien en relación con una forma de gobierno republicana y representativa, sustentada en una figura carismática y de gran peso político.

Puede verse aquí en un sentido comparativo, a lo largo de estos escritos, cómo opera en Weber la articulación entre la relación medios-fines en sus opiniones políticas; la forma de organización política por la que brega obedece por un lado a un absoluto realismo, pero también a una concepción ética determinada por su idea de “nación potencia” que supedita las posturas políticas liberales a la cuestión “nacional”. Por eso es que no puede entenderse en Weber la idea de democracia desconectada de los momentos históricos constitutivos del Estado nacional en Alemania; su forma de pensar la política se articula con lo histórico, estableciendo también un punto de fuga hacia su pensamiento sociológico, que a su vez se encuentra entrelazado con la discusión en torno de la contraposición “medios-fines” que se presenta en los debates desarrollados –desde Rickert– en esa época.⁴

Lo político es visto de modo “realista” como condición de posibilidad de la forma del funcionamiento social. Y esta es considerada –kantianamente– como una articulación entre

³ WEBER, Max, “Sistema electoral y democracia en Alemania” en *Parlamento y gobierno...*, op.cit..

⁴ Cfr. HABERMAS, Jürgen, *La lógica de las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos, 1996; *Teoría de la acción comunicativa* (t. 2), Buenos Aires, Taurus, 1990.



distintas esferas sociales relativamente independientes entre sí, que extraen de su interior las propias normas de funcionamiento. Esta descripción, en Weber, resulta metodológicamente de la relación entre procesos de interpretación y de observación; de allí el realismo y de allí la influencia filosófica “kantiana”, reinterpretada en un sentido “menos trascendental” y más empírico, como concepción “de época”.

Sin embargo, su visión de la expansión de la burocracia y de los procesos de racionalización que esta conlleva, es vista con cierta preocupación en la famosa metáfora del “estuche férreo”, con lo que aparece aquí la necesidad de aparición de otras acciones que, sin dejar de ser racionales, contrapesen de alguna forma este proceso de racionalización burocrático típico de la organización de las “sociedades complejas” (un proceso de traspaso que observó casi toda la sociología de la época desde Simmel y Tönnies, pasando por Robert Park o George Mead en los Estados Unidos).⁵

Desde el punto de vista de la tipología del dominio desarrollada por Weber, la forma racional-legal y formalista, típica de las organizaciones burocráticas, y desplegada en las formas de acción racional con arreglo a fines, debe contrapesarse con otras formas de dominio sustentadas en acciones de tipo racional con arreglo a valores, como por ejemplo la del tipo carismático de dominio. Se presenta aquí la necesidad empírica de dar cuenta del funcionamiento social, pero previendo ciertas consecuencias de la racionalización y sosteniendo la necesidad de un deber ser anclado en valores, que sirva de contrapeso y equilibre los problemas generados por la racionalización técnico-burocrática.⁶

En los dos sentidos mencionados, el de la expansión del dominio técnico-burocrático, y del funcionamiento de una organización social sostenida en el tiempo a lo largo de un territorio determinado, la noción de democracia y de la forma política que esta adquiere no se presenta éticamente como un fin en sí mismo sino como un medio que sirve para lograr un ideal “nacional”, aunque este sea –además– liberal.

⁵ Cf. CAMBIASSO, Norberto / GRIECO y BAVIO, Alfredo, *Días felices: los usos del orden: de la Escuela de Chicago al Funcionalismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

⁶ Cf. HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, op. cit.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with dynamics such as *loco*, *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. The left hand part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement. Performance instructions include *stringendo* (increasing tempo), *Violento, con brio* (forceful and with spirit), and *colando* (decelerating). A section marked '5' indicates a change in the right hand's fingering or a specific technical exercise. The score concludes with a *mf* dynamic and a final chord.

burocracia, que debe ser contrapesado con la aparición de acciones racionales con arreglo a valores provenientes de “creencias” y “tradiciones” culturales.

Un primer comentario al respecto es que no encontramos en la formulación weberiana ningún tipo de observación que, apelando a una conciencia, dé cuenta de una cosificación de esta. Segundo, que entonces el problema teórico que se plantea es que no puede explicarse el proceso de generación –y legitimación– de las “creencias” y “tradiciones”: un problema muy caro a mucha de la tradición empirista en general. Tercero, que en la exposición weberiana nos encontramos con una noción de “contrapeso” que conlleva la búsqueda del equilibrio social. Cuarto, que ese contrapeso Weber lo sitúa “institucionalmente” en términos de existencia de pequeñas diferencias entre acciones provenientes de distintas esferas (pública –en la figura del líder carismático– y privada –en tanto valores y creencias ancladas en la tradición–), pero que se complementan formalmente.

Si bien toma la dicotomía entre racionalidad con arreglo a fines y a medios, Lukács comienza con una crítica desde una perspectiva hegeliana al formalismo de la ética kantiana –como crítica al procedimentalismo sin contenido–, pero llega a la distinción que hace Marx entre igualdad formal y desigualdad material en las sociedades capitalistas. Desde aquí, la crítica se proyecta en un sentido político, aunque no en el mismo sentido en que Kant podría entenderlo, sino en una posición donde lo político no extrae sus marcos de acción de la moral privada, sino de la ética pública tras la persecución de la “vida buena”; por eso no desemboca en una noción de “equilibrio”, sino en una que da cuenta de la existencia de contradicciones, aun en el seno de la burocracia.

Nuevamente nos encontramos con una visión marxista que lee en un sentido material la dialéctica hegeliana. Si la extensión del proceso de valorización del capital –en tanto expansión de la mercancía, su desarrollo y valorización– da cuenta de las tentativas de los capitalistas para extender “totalmente” el proceso de extracción de plusvalía en relación con las clases explotadas, ese proceso se encuentra también con resistencias expresadas en su interior también como totalidad. Las consecuencias concretas de esta posición teórica se presentan a partir de una dialéctica hegeliano-marxista que supone una noción de totalidad y de contradicción; la crítica se presenta –internamente y no externamente como en la posición kantiana– al conjunto del “sistema” social con sus propias contradicciones, y no hay entonces estabilización o tendencia al equilibrio, sino conflicto (político, económico, sociológico, cultural, como expresión de la “totalidad”).

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

En un sentido empírico, esta tendencia se presenta y se desarrolla, pero no está determinada en términos absolutos, sino abierta también a las acciones de los actores determinados por el funcionamiento social donde se expresa la fetichización y la cosificación. Encontramos aquí un enfoque que da cuenta, en un sentido dialéctico y materialista, de las contradicciones sociales que se presentan entre la dinámica de la acción y la estructura social y también entre las diferentes prácticas de los diferentes actores. La noción weberiana de racionalización se reformula a partir de la expansión de los imperativos provenientes de la esfera del tráfico mercantil y del trabajo social y, por lo tanto, unida al desarrollo del modo de producción capitalista; lo que supone, en Lukács, un proceso estructural de tendencia a la despolitización.

La solución que se propone para esto también se diferencia de la posición weberiana, ya que en esta nos encontramos con un “freno” que parte de las acciones racionales con arreglo a valores tendientes a producir un “equilibrio”, mientras que en el húngaro nos encontramos con una posición directamente “política” que ve en el “partido político” al mediador entre los imperativos de acción y de racionalización provenientes de la esfera del tráfico mercantil y del trabajo social y las acciones desplegadas por el sujeto de la transformación, en este caso el proletariado; aunque esta mediación –también a diferencia de Weber– no lleva a ningún equilibrio, sino más bien a una transformación de la sociedad desplegada incluso en el interior de la organización burocrática.⁷ No ve Lukács todavía (en un libro como *Historia y conciencia de clase*), a diferencia de escritos posteriores, una posibilidad de “descosificación” más allá de la acción del partido.⁸

⁷ Cfr. LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clase*, 2 vols., Madrid, Orbis, 1985; también HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, op.cit. y KEANE, John, *La vida pública y el capitalismo tardío*, Madrid, Alianza, 1992.

⁸ Esta posibilidad, con algunas referencias varias a procesos de democratización y socialización que parten de muchas de las clases y grupos subalternos hacia horizontes autogestionarios, aparece en este autor en sus últimos escritos, luego de haber sorteado e incluso ajustado cuentas con la censura estalinista. Cfr. LUKÁCS, György, *Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*, edición al cuidado de Antonino Infranca y Miguel Vedda, Buenos Aires, Herramienta, 2003.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A performance instruction "poco rall." (poco ritardando) is written above the treble staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. At the bottom left, there is a pedal marking "(Ped.)" with a line indicating the duration of the pedal effect. The score concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

Podría decirse que fue Marx el primero en desarrollar una teoría crítica materialista del modo de producción capitalista como una totalidad social organizada. Aunque sin establecer explícitamente los preceptos epistemológicos de esa misma teoría. Es en los escritos de Karl Korsch y de György Lukács donde pueden encontrarse tales fundamentos. Así lo entendió Horkheimer y, sobre esta base, construyó el programa de investigación de la llamada “Teoría crítica”.¹⁰

Este primer programa de investigación se articulaba, como dijimos, en torno a tres disciplinas: la economía política, la psicología social y una teoría sociocultural de la sociedad de masas.

El aporte de la economía política partía de las tesis del “capitalismo de Estado” de Friedrich Pollock, y tenía la particularidad de ser una tesis que servía para explicar tanto el funcionamiento de las economías capitalistas como también el de la naciente economía soviética, expresando también una crítica hacia ambas formas de organización social. Tomando en cuenta las formulaciones que Lenin hiciera en *El imperialismo como etapa superior del capitalismo*, en relación con el tránsito de una “primera” formación capitalista más orientada a la “pequeña propiedad” a una “segunda” formación donde la organización reposaba en “empresas monopólicas” que tendían a invadir esferas de funcionamiento social antes más autónomas, la tesis del “capitalismo de Estado” daba cuenta de un cambio estructural dentro del capitalismo pero que se extendía también a las sociedades como la soviética que indicaba una mayor presencia del Estado tanto en la esfera de la organización de la economía como en gran parte del resto de las esferas de funcionamiento social.

Este pasaje desde un capitalismo organizado en torno a la pequeña propiedad a un capitalismo de tipo monopolista, organizado a partir de la intervención estatal y de la gran empresa monopolista (que Pollock define en estrecha relación con el Estado), iba a tener consecuencias en la forma de la organización familiar. Para dar cuenta de ello se planteaba como necesaria la incorporación de toda una serie de reflexiones provenientes del campo de la psicología social que, articuladas con las conceptualizaciones económicas mencionadas, pudieran explicar la repercusión de la transformación “estructural” en la psicología y modos de comportamiento cotidianos. No casualmente la estructura familiar se planteaba una división interna del trabajo en un sentido patriarcal, de modo que el *homme* era a su vez *bourgeois* y –en el “espacio público”– *citoyen*.

¹⁰ Cfr. HONNETH, Axel, *Teoría crítica* en GIDDENS, Anthony / TURNER, Jonathan, comps., *La teoría social hoy*, Madrid, Alianza, 1995.

Andante tranquillo ♩ = ca. 100

delicato 89... pp mf

(Ped.)

Es a partir de este cambio de las condiciones estructurales, en el traspaso de un capitalismo librecambista y de pequeños propietarios a un capitalismo monopolista e “imperialista”, que se produce una transformación en la estructura familiar. El pequeño propietario —el *bourgeois*— pierde facultades individuales al ser absorbida su propiedad por la propiedad “monopólica”, con lo que pierde su derecho de ciudadanía y su independencia.

Estas diferentes pérdidas, según las investigaciones que entonces desarrollaba en Frankfurt Erich Fromm, terminan socavando su propia autoridad familiar y provocando que los miembros de la familia busquen autoridad en las instituciones creadas por la sociedad de masas.

Este programa de investigación de la “teoría crítica”, desde el marco teórico provisto por una suerte de “marxismo interdisciplinario”, pretendía dar cuenta tanto del funcionamiento de una sociedad capitalista que había sufrido transformaciones estructurales como de las nuevas formas de control social que dicha sociedad desplega.

Si bien muchas de estas formulaciones tomaban en consideración los desarrollos lukacianos sobre los procesos de cosificación de la conciencia y la sociedad, también puede sostenerse que en los autores de Frankfurt encontramos un énfasis mayor sobre los procesos de racionalización técnico-burocráticos extendidos a la propia razón social, que sobre la comprensión de esos procesos como producto de la expansión de la producción mercantil y del fetichismo que conlleva. No queremos afirmar aquí que los autores de Frankfurt hayan dejado de pensar que las vidas de los sujetos no se desarrollaran en un modo de producción capitalista, pero sí que el énfasis puesto en explicar los procesos de alienación social estuvo más centrado en la expansión de una racionalidad instrumental cerrada sobre sí y expandida al conjunto social que en la expansión de un fetichismo de la mercancía que tenía inscrito el propio dominio de dicha forma de racionalidad.¹¹

Esto, que se encuentra esbozado en estos primeros escritos, aparece desarrollado de una manera más radical en la *Dialéctica de la Ilustración*, de Adorno y Horkheimer. Aquí el programa se despliega a partir de una tesis principal, la de que mito e Ilustración se encuentran entrelazados desde el inicio de los tiempos y son la representación ineluctable del dominio de la razón instrumental, que se expresa en las características que toman las esferas de funcionamiento social ejemplificadas en los distintos capítulos dedicados a las esferas de la ciencia (en la sección I de “Mito e Ilustración”), la moral (en el capítulo dedicado a Kant,

¹¹ Cfr. HORKHEIMER, Max, “Teoría tradicional y Teoría crítica”, en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two main sections: a 'loco' section and a 'rall.' (rallentando) section. The 'loco' section begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'cantabile' marking. It features a triplet of eighth notes in the bass staff and a melodic line in the treble staff. The 'rall.' section follows, with dynamics increasing to 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left.

Sade y Nietzsche) y el arte (en el dedicado a la industria cultural). Desde el punto de vista de los autores, al extenderse el dominio de la racionalidad instrumental a la misma esfera de la ciencia se pierde la posibilidad de desarrollo de una teoría crítica de la sociedad.¹²

Para uno de los principales exponentes de la llamada “segunda generación” de la Escuela de Frankfurt, Jürgen Habermas, esta posición representa un giro idealista de esta primera generación, ya que en estas posturas –que tienden a dar cuenta de un momento histórico de profunda desesperación y barbarie durante (e incluso luego de) la Segunda guerra mundial– suponen una expansión de la técnica, la burocracia, la racionalidad instrumental al conjunto del sistema social sin encontrar un punto de salida que parta de las acciones de los sujetos individuales (como el ciudadano) o colectivos (como el proletariado), de la crítica social (como en el caso del marxismo o de alguna otra teoría crítica) o de algún tipo de institución (como podría ser el partido político).

Cierto es que Adorno, Horkheimer o Marcuse revisaron en escritos posteriores algunas de estas posiciones; pero para Habermas (sobre todo en el caso de los dos primeros) con resultados cuyas consecuencias práctico políticas serían insuficientes, dado que se articulan o bien en una dialéctica de tipo “negativa” con escasas consecuencias prácticas o bien en una posición “esteticista” de tipo nietzscheano.¹³

Conclusiones

276

A partir de lo que intentamos mostrar en estas páginas, podría decirse que encontramos una influencia del pensamiento de Weber en estos autores marxistas posteriores. Algo reconocido para el caso de Lukács aunque no tanto para el de autores ligados a la Escuela de Frankfurt como Adorno o Horkheimer, que muchas veces desplegaron en sus escritos críticas a las posiciones weberianas. Lo que pretendimos demostrar es que la influencia se presentó, aunque con notables diferenciaciones tanto epistemológicas como metodológicas y filosóficas.

¹² Cfr. ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

¹³ Cfr. HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989; *Teoría de la acción comunicativa*, op. cit. También LUKÁCS, Georg, *El asalto a la razón*, Ciudad de México / Barcelona, Grijalbo, 1983.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

lontanissimo

loco

mp

p

pp

mp

p

(p)

3

3

3

3

Ped. ↓

En un sentido filosófico habíamos ya mencionado la influencia kantiana en Weber, modificada por las lecturas más empiristas –como la de Rickert– que se hacían del filósofo de Königsberg en dicho momento histórico. De aquí la opción metodológica weberiana en relación con los “tipos ideales” contruidos entre el *Verstehen* y el *Erklären* y la noción de “neutralidad valorativa”, tal vez la posición más poco feliz para el caso de las ciencias sociales por parte de Weber, en el sentido de suponer en cierto modo un “quite de peso” teórico a la cuestión de los “valores”, entre los que podríamos incluir por ejemplo la libertad o la democracia. De aquí también la relación que en Weber aparece entre los conceptos de “democracia” y “nación”.

Lukács, en su proyecto de dar cuenta de las modificaciones de la formación social capitalista, toma las formulaciones weberianas que, según cree, se corresponden con ciertas características de esta nueva formación social, como la teoría de la expansión de la burocracia y de la racionalidad técnica. Sin embargo, en el húngaro estas modificaciones van de la mano de la expansión de la mercantilización de la sociedad con los efectos fetichizadores que esta conlleva. La expansión de la racionalidad técnico-burocrática no es una característica de un cierto momento histórico, sino un rasgo estructural que va tomando el modo de producción capitalista en un determinado momento histórico.

Si en Weber encontrábamos una racionalización de las diferentes esferas de funcionamiento social que producían un proceso de desencantamiento del mundo que debía ser contrapesado con la emergencia de modos de acción racional anclados en creencias y valores, en Lukács nos encontramos con un conflicto en torno a esa noción de “frenos y contrapesos” dado que la expansión de la mercancía y de su fetichismo cosificador no equilibra, sino más bien se contrapone con la acción política –antes que a la acción más “moralizante”– desplegada por el proletariado y el partido que lo representa como clase. Y aquí saltamos más allá de la impronta kantiano-weberiana. Porque en este punto, donde se nota el intento teórico metodológico de articular las posiciones del joven Marx con categorías presentes en escritos posteriores como *El capital*, nos encontramos con una concepción de democracia sustantiva, que como fin antes que como medio, parte de las contradicciones presentes en una democracia formal que no se despliega como “deber ser” en términos empíricos a partir del accionar –mediado por el partido– reivindicatorio de aquellos sujetos despojados de sus medios de producción en la esfera del tráfico mercantil y del trabajo social.

Esta posición es poco reconocida en Lukács en la medida que a dicho autor en general se le endilga cierta “ortodoxia” y apoyo al estalinismo, dejando de lado su posición crítica al

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ ca. 76) stringendo -----

(Ped.) —*— Ped. —*— Ped. —*—

modo de producción. Y si bien es cierto que en Marx no nos encontramos con una definición clara de lo que deberá ser el comunismo, lo que nos lleva a sostener que no tenemos en la obra marxiana la idea de un futuro determinado en términos absolutos sino más bien “abierto”, tampoco esto indica que exista entonces en Marx una idea de no determinación o de negación absoluta en tanto construcción de una dialéctica no “identitaria”, de tipo “mimética” y sin concepto, tal como la que formula Adorno en su *Dialéctica negativa*.¹⁶ Lo negativo y lo positivo se articulan en un sentido fuertemente racional (y hasta hegeliano) en muchas de las posiciones que Marx despliega aún en *El capital*. Es en este sentido que “lo mimético” que se le asigna a la dialéctica denominada negativa supone una posición notoriamente esteticista, diferente de la que puede interpretarse en el materialismo de Marx o en el del propio Lukács, autor del que no puede decirse que no haya sostenido posiciones en relación con lo estético.

De aquí que los autores de Frankfurt, sobre todo en Adorno y Horkheimer, aunque también encontremos en Marcuse una posición esteticista –más interesante aunque también esencialista¹⁷ en algunos de sus argumentos– devenida de su relectura de Heidegger, eleven la esfera estética o en algún otro caso la erótica a una posición desde donde puede partir una crítica que se sostiene en última instancia en el motivo de la “naturaleza reconciliada” y que no tendrá otro sujeto que el del goce estético o erótico (privado). Lo político y económico queda desplazado y es absorbido por estas otras esferas y por lo tanto pierde posibilidad de articulación en tanto totalidad, se salta por encima de Hegel hacia posiciones cercanas a un esteticismo del estilo romántico-alemán de Schopenhauer, pero sin llegar a postular tampoco un esteticismo totalizante de tipo nihilista o fascista, sino en un autonomizarse estético como forma de resistencia a la propia reificación que se encuentra extendida al conjunto de todas las otras esferas sociales.

¹⁶ Si bien esta posición de un tipo de pensamiento “mimético y sin concepto” aparece en el mencionado texto de Adorno, *Dialéctica negativa*, podemos ya encontrar un antecedente de esta posición en el primer capítulo de la mencionada *Dialéctica de la Ilustración*, donde Adorno y Horkheimer explican la interrelación entre mito e Iluminismo. Cfr. ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975 y ADORNO / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, op. cit.

¹⁷ Cfr. la crítica que el propio Habermas le hace a Marcuse en HABERMAS, *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1982; también y en relación con la potencialidad política de la esfera estética cfr. KEANE, John, *La vida pública...*, op. cit., cap. 4.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *energico (lo stesso tempo)* at the beginning, *loco* above the first staff, *ff* (fortissimo) in both hands, *mp* (mezzo piano) in the right hand, and *mf subito* (mezzo-forte subito) in the right hand. There are also performance instructions like *molto espressivo* in the left hand. The score is numbered 7, 5, and 6 at the end of the first, second, and third systems respectively. A pedal marking (Ped.) is visible at the bottom left.

Es por estos motivos que podemos acordar con Habermas cuando sostiene que se produce en estos autores una suerte de “giro idealista” –por ese mismo motivo– con consecuencias práctico-políticas acotadas y no tan radicales; aunque no lo hagamos con la resolución “formalista-consensualista” que aquel propone para dichas aporías.

A modo de resumen: vemos entonces en estos autores de filiación marxista que la influencia de muchas de las posiciones weberianas ha sido considerada fundamental como forma de dar cuenta de la modificación de las condiciones de funcionamiento del denominado “capitalismo tardío”.

Sin embargo, vemos también que dichas descripciones aparecen reformuladas dentro de otro marco teórico y de una posición filosófica y metodológica diferente. Si en Weber nos encontramos con una relectura más empirista de Kant, aunque sin perder por ello el formalismo que conlleva, en Lukács dicha posición se vuelve dialéctica, contradictoria y sustantiva en un sentido mucho más hegeliano, mientras que en los de Frankfurt –con un momento histórico que empujaba hacia un escepticismo radical– el punto de vista teórico se acerca a posiciones esteticistas cercanas a cierto romanticismo y a cierto nihilismo de tipo nietzscheano que, desde nuestro punto de vista, corre el riesgo de alejarse de un materialismo dialéctico que pretende todavía hoy establecer las coordenadas de una reflexión que dé cuenta del mundo y permita su transformación en un sentido democrático y socialista.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system is marked "calando" and "89." and contains measures 6 and 7. The second system is marked "come un eco" and "89." and contains measures 7 and 8. The third system is marked "in lontananza" and "89." and contains measures 5 and 8. The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, *mp*, and *più p*. There are also performance instructions such as "loco" and "3" (triplets). The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). A pedal marking "(Ped.)" is present at the bottom left.

TEORÍA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD Y MARXISMO

Jorge Veraza U.

La denominación “Escuela de Fráncfort” [que llegó a ser sinónimo de la denominación Teoría crítica de la sociedad] remite a un programa de reflexión filosófica, investigación social y orientación política vinculado a un conjunto de pensadores excepcionales —especialmente Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Erich Fromm y Jürgen Habermas— cuya obra se comprende en un contexto histórico caracterizado por fenómenos como la República de Weimar, el advenimiento del nacionalsocialismo, la traumática experiencia de la persecución y la emigración, el exterminio de judíos en Auschwitz y, ya en la segunda mitad del siglo XX, el movimiento estudiantil de la década de 1960 y los nuevos movimientos sociales. En ella se enlazan en forma lograda propuestas vinculadas a Marx, Nietzsche y Freud que se inscriben en una serie de debates filosóficos y políticos de largo alcance lo mismo con el positivismo que con el racionalismo crítico, la teoría de sistemas, la filosofía analítica o el postestructuralismo, dando lugar a disputas y problemas que han marcado profundamente el desarrollo de la filosofía y las ciencias sociales desde los años treinta del siglo pasado.

Gustavo Leyva¹

281

I. El fenómeno de la cosificación y la crítica global de la sociedad

La conformación de la “Teoría crítica de la sociedad” se debe al trabajo colectivo de la así llamada “Escuela de Frankfurt” (esto es, de la escuela de corriente de marxismo de Frankfurt), nombre con el que se conoció el trabajo del Instituto de Investigación Social cuya sede fuera la ciudad de Frankfurt am Main, en Alemania occidental. Teoría crítica de la sociedad es una formulación que proviene de inicio de los años 30 del siglo XX y fue Max Horkheimer

¹ LEYVA, GUSTAVO, en WIGGERSSHAUS, ROLF, *La Escuela de Frankfurt*, Ciudad de México, FCE, 2010. Los corchetes son míos.

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.) →

quien la postulara en un ya célebre ensayo, “Teoría tradicional y Teoría crítica”² (1937). Alude a un pensamiento crítico de la sociedad burguesa o capitalista inspirado filosóficamente y alimentado por las diferentes ciencias sociales al tiempo que orientado por el marxismo. Un pensamiento científico interdisciplinario que rechaza la positivización de la sociología, según fuera la aspiración de Auguste Comte al establecer en Francia el programa de lo que llamó sociología y que se volviera dominante en las academias europeas y en Estados Unidos ya a inicio del siglo XX. Sin embargo, la sociología alemana del siglo XIX e inicios del XX pudo inspirarse en la *filosofía de la vida*³ y mostrar otro talante con el que la Escuela de Frankfurt mantiene empatía, a la vez que alimentó a las ciencias sociales con la potente filosofía alemana previa; sobre todo, la de Kant y la de Hegel.

La formulación de Max Horkheimer era ambiciosa, como se ve, pues intentó sistematizar las intervenciones críticas diversas contra el orden establecido en un pensamiento riguroso y omnicomprensivo científicamente organizado, en un intento de llevar a mayoría la crítica de la sociedad. Y con más precisión, la crítica de la economía política llevada a cabo por Karl Marx (el subtítulo de *El capital* es precisamente “Crítica de la economía política”), complementada con la crítica de otros ámbitos de la sociedad burguesa más allá de la economía: la sociedad, la política y la cultura. Una crítica social múltiple o integral era lo que Horkheimer postulaba. Cuando que la Crítica global de la sociedad había sido propuesta por primera vez por Karl Marx, a los 26 años, en el prólogo de sus así llamados *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, obra que titulara, en realidad, *Para la crítica de la economía nacional* (nombre que se le daba en Alemania a la economía política). Casi seguro Horkheimer conocía este texto de Marx cuando hizo la formulación de la Teoría crítica de la sociedad, pues en 1932 se publicó por vez primera.⁴

Además, se inspiraba en la obra del “Padre del marxismo occidental” (como fuera conocido a partir de *Las aventuras de la dialéctica*⁵ de Maurice Merleau-Ponty [1955], en oposición del marxismo ruso, soviético u oriental) György Lukács, *Historia y conciencia de clase*⁶ (“el libro negro del marxismo”), publicado en 1923. Obra en la que el concepto de cosificación de las relaciones sociales tomaba el centro de la escena, extraído del primer capítulo de *El capital*, del pasaje conocido como “El fetichismo de la mercancía y su se-

² HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica de la sociedad*, Barcelona, Paidós, 2000.

³ Como representantes de filosofía de la vida se encuentran Wilhelm Dilthey, Henri Bergson, Jean Marie Guyau, Hans Driesch y Oswald Spengler.

⁴ MARX, Karl, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Véase su primera edición llevada a cabo por Landshut y J.P. Mayer en 1931, en *Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 3, 1932.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Las aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, Pléyade, 1974.

⁶ LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clases*, Ciudad de México, Grijalbo, 1969.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is divided into measures, with bar numbers 5, 7, and 8 clearly visible. Above the first measure, the word "rubato" is written. Above the second measure, "a tempo" is written. Dynamic markings include "pp" (pianissimo) and "mf" (mezzo-forte). A marking "< poco >" is placed above the second measure. At the bottom left, there is a marking "(Ped)" with a right-pointing arrow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

creto”. Pasaje de la obra de 1867 (*El capital*) en el que se reconoce la influencia decisiva de la de 1844.

La génesis del Instituto de Investigación Social de Frankfurt am Main, a inicios de los años 20 del siglo XX, es el momento en que la Escuela de Frankfurt fuera marcada indeleblemente por *Historia y conciencia de clase*, a la par de otro libro también recién publicado, *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch⁷ —el otro padre del marxismo occidental, por así decirlo—.⁸ De entonces deriva este aspecto decisivo de la Teoría crítica de la sociedad de ser una Crítica global de la sociedad. Aspecto que simultáneamente enriqueció el pensamiento social y recuperó un proyecto radical de Marx. Proyecto que ya antes, recién muerto Marx (1883), había tenido una primera puesta al día en el libro firmado por Friedrich Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884) compuesto por él con base en manuscritos de su entrañable amigo Karl Marx conocidos como “Las notas etnográficas”.⁹ Y, precisamente porque este libro era de vital importancia para el amigo recién sepultado, Engels acometió la tarea de redactarlo antes, incluso, de ocuparse de preparar para la publicación en forma de libro de los manuscritos que Marx dejara del tomo II (1885) y del tomo III (1891) de *El capital*. En efecto, el *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* complementaba la investigación económica de la sociedad en su historia anterior al capitalismo con la investigación crítica de las relaciones sociales y del Estado, incluida la cultura. En las páginas finales, Engels señala que no hace sino ejercitar lo que Charles Fourier llamara la “Crítica de

⁷ KORSCH, Karl, *Marxismo y filosofía*, Barcelona, Ariel, 1978.

⁸ “[...] en 1988-1919 [...] recurriendo a los fondos considerables que había heredado de su madre, como también a la riqueza de su padre, [Félix J. Weil, hijo único de un comerciante de granos alemán] comenzó a aportar varias empresas radicales en Alemania.” “La primera de éstas fue la Erste Marxistische Arbeitswoche (Primera Semana de Trabajo Marxista), que se reunió en el verano de 1922 en Ilmenau, Turingia. “Su propósito —según Weil— fue la esperanza de que las distintas tendencias marxistas, si se les concedía una oportunidad para discutirlo conjuntamente, pudieran arribar a un marxismo ‘puro’ o ‘verdadero’. Entre los participantes en esta sesión de una semana de duración estaban Georg Lukács, Karl Korsch, Richard Sorge, Friedrich Pollock, Karl August Wittfogel, Bela Fogarasi, Karl Schuckler, Konstantin Zetkin (el menor de los dos hijos de la famosa líder socialista Klara Zetkin), Hede Gumperz [...] y varias esposas, incluidas Hedda Korsch, Rose Wittfogel, Christiane Sorge y Kate Weil. Se dedicó gran parte del tiempo a una discusión del manuscrito todavía inédito de Korsch “Marxismo y filosofía.” (JAY, Martin, *La imaginación dialéctica: Historia de la escuela de Frankfurt y el instituto de investigación social (1923-1950)*, Buenos Aires, Taurus, 1991, pp. 28-29).

⁹ Véanse las Notas etnográficas de Karl Marx en KRADER, Lawrence (transcriptor, editor), *Los apuntes etnológicos de Karl Marx*, Madrid, Siglo XXI / P. Iglesias, 1988.

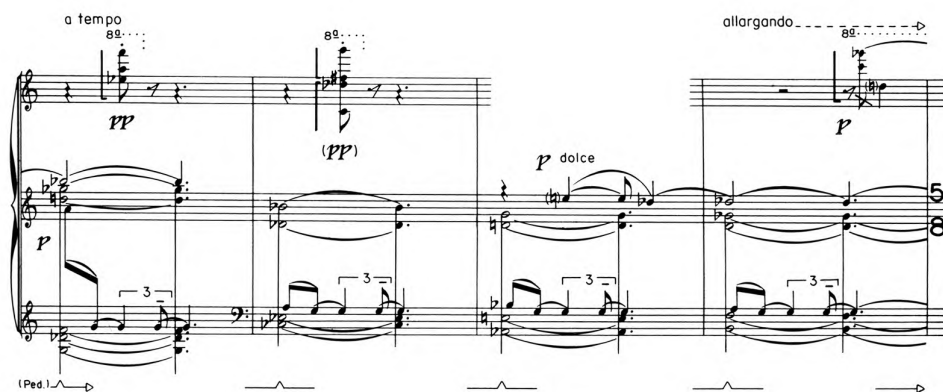
The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also performance instructions like "delicato" and "cresc." (crescendo). Tempo markings include "allargando" (ritardando), "a tempo", "molto rit." (molto ritardando), and "rit." (ritardando). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

la Civilización”, que Marx viera posible emprender uniendo la concepción materialista de la historia forjada por él y por Engels y los trabajos etnológicos de Lewis Morgan sobre *La sociedad antigua*,¹⁰ así como de otros antropólogos.

La decisión de Engels de acometer antes que la preparación de los tomos II y III de *El capital*, la redacción del *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* es de resaltarse, pues incluye la consideración de que quizá solo le diera tiempo de esta tarea, ya que a la sazón contaba con 64 años. Y si ya se había publicado en 1867 el tomo I de *El capital. Crítica de la economía política*, no había una obra que pusiera en pie la Crítica global de la sociedad, mostrando en forma desplegada las potencialidades del materialismo histórico o concepción materialista de la historia.

Pero no era precisamente el materialismo histórico en general sino la Crítica global de la sociedad burguesa lo que se posibilitaba a partir del decisivo aporte de *Historia y conciencia de clase*, inspirador de la Teoría crítica de la sociedad. Pues György Lukács, en el ensayo de 1922 –incluido en su libro– titulado “La cosificación y la conciencia del proletariado”, retomaba la idea de Marx de que en las sociedades anteriores al capitalismo la mercancía había tenido un papel disolvente o desestructurante de las relaciones sociales dadas mientras que, en la sociedad burguesa, la mercancía cumplía un papel estructurante de todas las relaciones de la sociedad: no solo la economía sino el derecho y la política, la filosofía y las ciencias y el arte, en fin toda la cultura, se estructuraban según el canon de la mercancía. Así que esta era la clave para comprender cada una y todas las esferas de la sociedad y la clave, también, para criticarlas. El fenómeno de la cosificación de las relaciones sociales es el efecto global de la mercancía, y se verifica no solo en lo económico sino en el resto de ámbitos de la sociedad burguesa. El ensayo de Lukács constituye un ejercicio de análisis que comprueba esta tesis. Así que la teoría del valor de Marx –expuesta en *El capital*– es, fundamentalmente, una teoría de la forma mercancía, y es la clave del concepto central de la Teoría crítica de la sociedad, la cosificación de las relaciones sociales actuales, criticables en tanto relaciones humanas o sociales precisamente por hallarse cosificadas y porque en su interior los seres humanos se tratan unos a otros como cosas y como meros instrumentos. Y fue Lukács quien en este asunto característico de lo que es propiamente la Teoría crítica de la sociedad, dio no solo la estafeta a la Escuela de Frankfurt sino asimismo el magno ejemplo.

¹⁰ LEWIS MORGAN, Henry, *La sociedad antigua*, Ciudad de México, Conaculta, 1993.



II. Desarrollo de la Escuela de Frankfurt y su gran bifurcación

Dialéctica de la Ilustración (1944) de Marx Horkheimer y Theodor W. Adorno o la *Crítica de la razón instrumental* (1946) de Marx Horkheimer y la *Dialéctica negativa* (1966) de Theodor W. Adorno, así como *El hombre unidimensional* (1966) y *Eros y Civilización* (1955) de Herbert Marcuse, etcétera. Todas ellas son obras que se mueven en el horizonte de una Crítica global de la sociedad referida al fenómeno de la cosificación de las relaciones sociales en su conjunto desde la economía a la cultura. La primera patentiza el periplo de una razón que dimana de la mercancía y el dinero –instituciones en las que las relaciones sociales quedan cosificadas– desde una visión optimista y libertaria surgida de la Ilustración hasta devenir en irracionalismo fascista; la segunda, demuestra y critica cómo es que la razón cosificada ha llegado en el siglo XX a mostrarse como un mero instrumento que aparenta no involucrar finalidad ninguna para, así, mejor realizar un *telos* inhumano funcional con el control o presión y explotación de la población; *Dialéctica negativa*, por su parte, retrata la dinámica de la sociedad burguesa en su conjunto al tiempo en que establece el modo en que puede ser criticada, mientras que *El hombre unidimensional* denuncia la unilateralización de los seres humanos, en especial del proletariado, merced de la potenciada cosificación promovida por la tecnología al servicio del capitalismo contemporáneo, tal y como este fenómeno se manifiesta en Estados Unidos, de suerte que la revolución proletaria palidece y solo en las márgenes de un sistema de cosificación total como el que se ha construido, encontramos estallidos de rebeldía, tanto entre la población negra como entre el estudiantado y en las revoluciones del Tercer mundo; por su parte, *Eros y Civilización*, a propósito de reflexionar críticamente *El malestar en la cultura* (o en la civilización) de Sigmund Freud, retrata un mundo en donde la profundidad instintual de los seres humanos parece abolida en la misma medida en que los instintos (Eros y Thánatos) son manipulados a favor de la acumulación de capital por un sistema de cosificación dineraria y mercantil absoluta que ha logrado, incluso, banalizar a la psicología y crítica sociales al modo en que Erich Fromm,¹¹ Karen Horney¹² y Harry Stack

¹¹ FROMM, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea: hacia una sociedad sana*, Ciudad de México, FCE, 1958.

¹² HORNEY, Karen, *La personalidad neurótica en nuestro tiempo*, Ciudad de México, Paidós, 1995.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp

pp ppp

lunga

il bosso legato es

(Ped.)

Sullivan¹³ intentan erigirlas en clave social e histórica creyendo, así, retomar al materialismo histórico contra la sociedad burguesa, sin percatarse que al oponer sociedad e historia contra instintos naturales y excluirlos del ser humano, este pierde profundidad y omnilateralidad, mostrándosenos cada vez más inquietantemente con la simplicidad de cosa. Mientras que el planteamiento instintual de Freud es consistente con la intención radicalmente crítica del materialismo histórico y ambos con la lucha por la libertad de los seres humanos.

Incluso los aportes posteriores de Jürgen Habermas¹⁴ se caracterizan por la centralidad que en su discurso tiene la cosificación de las relaciones sociales y la Crítica global de la sociedad y es en este contexto que Habermas introduce una innovación: la distinción entre el trabajo y la comunicación o interacción, entre la acción adecuada a fines para transformar la naturaleza —como Marx caracteriza al trabajo humano en el capítulo V de *El capital*—¹⁵ y la acción comunicativa, como la llama Jürgen Habermas.

Se trata de una cuestión decisiva. Pues la Teoría crítica de la sociedad se estructuraba, implícitamente, en torno a la unidad de trabajo y comunicación, trabajo y relaciones humanas o relación hombre-naturaleza y relación hombre-hombre propia del materialismo histórico, que *Historia y conciencia de clase* mantenía y que se mantiene en las obras de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, y Herbert Marcuse. Por eso esta innovación llevó a Habermas a enfrentarse explícitamente con el pensamiento de Marx y con el marxismo e implícitamente con el de Max Horkheimer y con el de Theodor W. Adorno, mientras que también su polémica con Herbert Marcuse fue explicitada.¹⁶ El enfrentamiento con el pensamiento de Marx y con el marxismo —sin hacer una precisa distinción entre ambos— tuvo la forma de un “aporte” al marxismo en su *Para la reconstrucción del materialismo histórico* (1975), obra en la que la distinción entre trabajo y “acción comunicativa” se manifiesta como verdadera escisión bien formalizada ahora en consonancia con la idea original de Habermas (1967).

Los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt ya habían iniciado un diálogo crítico con Marx; y Horkheimer y Adorno tienden a alejarse del trabajo, mientras que Herbert Marcuse desde su “Acerca de la concepción filosófica del trabajo” (1931) se forja una noción de éste como juego que le permite acompañarlo con la interacción y la

¹³ STACK SULLIVAN, Harry, *La fusión de la psiquiatría y de las ciencias sociales*, Buenos Aires, Psique, 1968.

¹⁴ HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa* (1981), Madrid, Trotta, 2010; *Conciencia moral y acción comunicativa* (1986), Madrid, Trotta, 2008.

¹⁵ MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1976, t. I, vol. 1, cap. V, “Proceso de trabajo y proceso de valorización”.

¹⁶ Cfr. HABERMAS, Jürgen, *Respuestas a Marcuse*, Barcelona, Anagrama, 1969.

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

deciso : loco

Ped →

comunicación. Así que podría decirse que, en la segunda generación, Habermas saca consecuencias de reflexiones preparadas por sus maestros, pero la formalización a la que llega, en la que trabajo y acción comunicativa se escinden, es extraña no solo a Karl Marx sino a los miembros de la primera generación de la Teoría crítica.

Hermann Schweppenhäuser¹⁷ ubica en otro punto la infidelidad de Habermas a la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, para señalar la obra de referencia del caso: la razón en Habermas –en arreglo a su teoría de la acción comunicativa– es básicamente positiva y puede verificársela así, incluso en la modernidad, mientras que la razón moderna en Theodor W. Adorno y Max Horkheimer es básicamente alienada. Ante lo cual Schweppenhäuser, como miembro antiguo del Instituto de Investigación Social, decidió difundir una versión de la Teoría crítica de la sociedad acorde con la plataforma de la *Dialéctica de la Ilustración*.¹⁸

Esta fractura en el decurso de la Teoría crítica de la sociedad ubica a unos autores primeros que se mueven preponderantemente en la órbita del pensamiento de Karl Marx, alimentada con Hegel, Kant, Freud, Schopenhauer, Nietzsche, etcétera y unos segundos que a partir de Habermas –todavía con intereses marxistas significativos– se moverán preponderantemente en la órbita del pensamiento de Kant. Y si nos fijamos en la verdadera línea de desarrollo de la Teoría crítica de la sociedad la cuestión se aclara: después de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, la Escuela de (marxismo de) Frankfurt se bifurca. De un lado prosigue Herbert Marcuse intentando radicalizar hacia el marxismo y por la izquierda a la Teoría crítica de la sociedad sin renunciar a la riqueza filosófica y científico social plural que esta perspectiva había logrado, pero ciertamente distanciándose del pesimismo político de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, así como de su alejamiento –no sólo práctico sino teórico– respecto de la práctica material, sea como trabajo, sea como práctica política revolucionaria. Su libro *Contrarrevolución y revuelta* (1972) constituye –decía Bolívar Echeverría¹⁹– una auténtica autocrítica de Herbert Marcuse respecto de su *El hombre unidimensional* (1966) que se corresponde con el talante pesimista de la *Dialéctica de la Ilustración*, pues critica al capitalismo pero ve trabada objetivamente a la revolución proletaria y al proletariado integrado al sistema, renunciando a su vocación revolucionaria y a Marx inactualizado objetivamente

¹⁷ SCHWEPPEHÄUSER, Hermann. *Theodor W. Adorno zum gedächtnis: Eine sammlung*. Frankfurt, Suhrkamp, 1971.

¹⁸ Stefan Gandler, refiriéndose a Jürgen Habermas y a sus discípulos, titula el capítulo IV “Dialéctica historizada. Herederos innobles de Horkheimer y Adorno” de su libro *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la Teoría crítica*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2009.

¹⁹ Afirmación en una clase del “Seminario de *El capital*” de la Facultad de Economía de la UNAM del segundo semestre de 1973.



por la nueva época, aunque sea que desde él se conforma la crítica global al capitalismo y su ideología. Mientras que *Contrarrevolución y revuelta* inicia reconociendo que Marcuse había soslayado los aportes del análisis económico y crítico del capitalismo que los marxistas habían estado haciendo desde mediados de los 60, esto es, recupera la crítica de la economía política –en la forma en que se encontraba en dichos autores– como columna vertebral de la Crítica global de la sociedad, es decir, de la Teoría crítica de la sociedad; y sitúa en el lugar decisivo de la crítica al capitalismo y de las posibilidades revolucionarias –de nuevo incluyendo del proletariado– la tesis de Karl Marx de 1858²⁰ sobre la automatización completa del proceso de producción como límite objetivo del capitalismo, afirmando la proximidad de la realización en los hechos de esta previsión científica de Marx, citando *in extenso* la página [592] de los *Grundrisse*, por demás luminosa y crítica immanente y trascendente. La bifurcación de la Escuela de Frankfurt es todavía más honda. Giró en torno al posicionamiento político y teórico de los miembros de la Escuela respecto del movimiento estudiantil alemán (internacional) de 1967 a 1969. Theodor W. Adorno simpatiza tibiamente con el movimiento, pero en 1969 –poco antes del ataque al corazón que le quitaría la vida– llamó a la policía para que desalojara a los estudiantes de las instalaciones del Instituto de Investigación Social. Habermas criticó brutalmente al movimiento y sólo a regañadientes y a posteriori le reconoció alguna virtud; y Horkheimer mantuvo una actitud de aversión distanciada. Mientras que Marcuse –en contraste con el talante proyanqui de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer– apoyó políticamente al movimiento estudiantil, recuperó de la Teoría crítica de la sociedad los mejores argumentos para dar cuenta de la coyuntura histórica de la dominación del mundo por Estados Unidos y de su guerra imperialista contra Vietnam, e hizo patentes sus coincidencias teóricas con Rudi Dutschke –dirigente principal del movimiento estudiantil y crítico radical de Habermas– y con Hans Jürgen Krahl, formado en el Instituto de Investigación Social y quien más a fondo llevó la crítica teórica a Jürgen Habermas y a la renuncia de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer a sus principios.²¹ Rolf Wiggershaus, en su bien documentada historia de “La Escuela de Frankfurt” (1986),²² reseña los posicionamientos aquí aludidos, aunque dándole apenas la palabra a Rudi Dutschke y a

²⁰ MARX, Karl, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1972.

²¹ JÜRGEN KRAHL, Hans, *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution. Schriften, Reden und Entwürfe aus den Jahren 1966-1970*, Frankfurt, Neue Kritik, 2008.

²² WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Frankfurt*, Ciudad de México, FCE, 2010, pp. 770-791.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score begins with a *stringendo* marking and a fermata over a whole note. The right hand starts with a *loco* marking and a *mf* dynamic. The left hand starts with a *mp* dynamic. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, as well as markings like *loco*, *m.d.*, and *ff*. There are also some markings like *ag.* and *ff* with arrows. The score ends with a fermata over a whole note and a *Ped.* marking.

Hans Jürgen Krahl criticados por Habermas, y tratando de aminorar en lo posible la pifia teórica y política en la que incurrieron Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y, sobre todo, Jürgen Habermas; sin embargo, cita in extenso pasajes de las dos cartas²³ de Herbert Marcuse a Theodor W. Adorno en donde los critica a fondo; sobre todo, la desafortunada caracterización de Jürgen Habermas –consecuente con su perspectiva teórica– de Rudi Dutschke y del movimiento como “fascismo de izquierda”.

Cartas en las que Herbert Marcuse reclama a Theodor W. Adorno aclarar política y teóricamente la situación, así como la recuperación de los principios de la Teoría crítica de la sociedad de los 30, ahora más necesarios que nunca, dice, y a los que Theodor W. Adorno, etcétera, están renunciando. Todo el asunto ameritaría un comentario más a fondo al que por falta de espacio me veo imposibilitado, pero es obligatorio denunciar que las semblanzas y diagnósticos al uso sobre la Teoría crítica de la sociedad de la Escuela de Frankfurt sugieren una línea de desarrollo continua desde el Max Horkheimer de 1931, hasta Habermas y los actuales epígonos, a veces exaltando las novedades habermasianas, generalmente como progresos de la Teoría crítica de la sociedad, y pueden proceder así en gracia a que sitúan a Marcuse en la primera generación del Instituto de Investigaciones Sociales y a Habermas en la segunda y soslayan el desarrollo posterior de Herbert Marcuse a los posicionamientos teóricos y políticos de Habermas entre 1967 y 1972, etcétera. En realidad, no solo Hans Jürgen Krahl sino Herbert Marcuse critican a la Teoría crítica de la sociedad desde la Teoría crítica de la sociedad y enfrentan a Theodor W. Adorno y a Max Horkheimer contra Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, además de a Habermas, y renuevan una Teoría crítica de la sociedad más concordante con Marx y con el movimiento de revuelta y revolución que se desencadenó a mediados de los 60, para operar una auténtica bifurcación: una, la vía nucleada por el Herbert Marcuse de *Contrarrevolución y revuelta* (y a la que el pensamiento tanto estético como de filosofía de la historia de Walter Benjamin²⁴ enriquece concordantemente) y la otra por Habermas.

La institución burocrática Instituto de Investigación Social sí tuvo un desarrollo continuo, aunque fue obligada por el nazismo a emigrar a Estados Unidos y, luego, vencido aquel, se rehízo en Alemania, mientras que la Escuela de (marxismo de) Frankfurt sufrió

²³ Ídem, 789.

²⁴ Cfr. BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The top system is marked '(stringendo)' and begins with a tempo marking of 89. The first system contains two staves: the upper staff has a melodic line with dynamic markings of *f*, *ff*, and *ff*, and the lower staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The second system continues the melodic line with dynamic markings of *f* and *ff*, and the bass line with a dynamic marking of *f*. The third system concludes the melodic line with dynamic markings of *f* and *ff*, and the bass line with a dynamic marking of *f*. Performance instructions include 'loco' in both hands and 'Ped.' (pedal) at the bottom. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

la gran bifurcación que describimos y merced de la cual su desarrollo auténtico, nucleado por Herbert Marcuse, se vio interrumpido por la prematura muerte de Hans Jürgen Krahl y por la muerte del propio Marcuse; en medio surgió una vertiente (Schweppenhäuser) que desarrolla la Teoría crítica de la sociedad en el talante de *Dialéctica de la Ilustración*.

III. La Escuela de Frankfurt, el marxismo y el pensamiento de Marx. El marxismo de la Escuela de Frankfurt y en la Escuela

La relación del marxismo y del pensamiento de Marx con la Escuela de Frankfurt debemos acotarla aún más en el presente apartado. En primer lugar, se trata de un marxismo no dogmático que se distanció críticamente respecto del de la socialdemocracia, tanto del “ortodoxo” de Kautsky como del revisionista de Bernstein, a partir de asumir a fondo desde 1923 las tesis de *Historia y conciencia de clase* de György Lukács y de *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch; consecuentemente, entre las décadas de los 30 y los 40 también lo hizo respecto del estalinismo y del marxismo soviético en general. Y las tomas de posición de Lukács en la línea soviética —primero en su autocrítica frente a Lenin²⁵ y, luego, una vez muerto Lenin, en acuerdo con la línea de la Tercer Internacional del papel del arte y la literatura en la lucha contra el fascismo²⁶ así como, finalmente, respecto de sus posiciones filosóficas expresadas en *El asalto a la razón*, en donde salen muy mal parados autores como Schopenhauer, Nietzsche y, aún, como de paso, Freud, que fueron decisivos en la elaboración de la Teoría crítica de la sociedad enarbolada por Horkheimer, Adorno y Marcuse; o Schelling, tan importante para Habermas y que Lukács sitúa en el origen del decadente irracionalismo que se desarrolló frente a la filosofía de Hegel primero y, luego, frente al materialismo histórico, etcétera— sí, tales tomas de posición de Lukács llevaron a la Escuela de Frankfurt a distanciarse críticamente de él sin renunciar a *Historia y conciencia de clase*.

Pero el antidogmatismo propio de la Escuela, contenía un ingrediente dogmático tanto de actitud real como teórico, verificado en diversas ocasiones en que algún miembro del Instituto de Investigaciones Sociales se mostraba “demasiado” marxista, por así decirlo. Como

²⁵ Cfr. LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clases*, ed. cit., prólogo.

²⁶ Cfr. LUKÁCS, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

88 89 90

loco loco

5

(Ped.)

fue el caso de la marginación sufrida por Walter Benjamin, también, muy influido no sólo por el Korsch de *Marxismo y filosofía* (1923) sino por el de la *Anticrítica* (1929)²⁷ a Lenin y el de la “Crisis del marxismo” (1931), texto central para comprender sus *Tesis sobre la historia*.²⁸ O la que sufriera Henryk Grossmann en su rescate de la crítica de la economía política, y en particular, de la ley de la tendencia decreciente de la tasa de ganancia,²⁹ mientras que el Instituto de Investigación Social asumía mejor la interpretación económica del capitalismo elaborada por Friedrich Pollock;³⁰ o la marginación que sufriera Karl August Wittfogel con su profunda y sugerente investigación sobre el concepto marxiano del modo de producción asiático.³¹ El señalamiento despectivo de Adorno en 1969 respecto de un Marcuse que “da consejos prácticos” al movimiento estudiantil, no solo revela una diferencia política sino este dogmatismo contra el pensamiento de Marx. Y cuando Habermas identifica al marxismo revolucionario de Rudi Dutschke y Hans Jürgen Krahl, que beben en György Lukács, Korsch y en Rosa Luxemburgo y aun en el propio Marx con estalinismo o marxismo oficial,³² se revela no solo mala fe de Habermas sino el referido dogmatismo contra “demasiado” Marx. Y todavía está allí la marginación y menosprecio que sufriera Alfred Sohn Rethel de Max Horkheimer, etcétera, respecto de sus minuciosas investigaciones –de tanta trascendencia científica– sobre la relación entre la forma mercancía y el origen del pensamiento abstracto tanto en filosofía como en matemáticas.

Y está también ahí el fastidio con el que tanto Theodor W. Adorno como Max Horkheimer escuchaban a alguien, fuera Hans-Georg Backhaus³³ o Helmut Reichelt,³⁴ que quisiera

²⁷ KORSCH, Karl, “El estado actual del problema ‘marxismo y filosofía’ (anticrítica)”, en KORSCH, Karl, *Marxismo y filosofía*, ed. cit.

²⁸ Cfr. BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ciudad de México, Itaca / UACM, 2008.

²⁹ WIGGERSHAUS, Rolf, ed. cit.

³⁰ JAY, Martin, *La imaginación dialéctica...*, ed. cit.

³¹ WITTFOGEL, Karl August, *Despotismo oriental: estudio comparativo del poder totalitario*, Madrid, Guadarrama, 1966.

³² WIGGERSHAUS, Rolf, ed. cit., p. 784.

³³ BACKHAUS, Hans-Georg, “Materialien zur Rekonstruktion der Marxschen Werttheorie”, en *Gesellschaft. Beiträge zur Marxschen Theorie 11*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, pp. 16-177.

³⁴ REICHELT, Helmut, *Zur logischen struktur des kapitalbegriffs bei Karl Marx*, Frankfurt, Europäische verlag-sanstalt, 1975.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two systems of music. The first system is marked with a tempo of *Meno mosso* and a metronome marking of $\text{♩} = \text{ca. } 88$. It includes performance instructions such as *colando*, *nervoso*, and *lunga*. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The second system is marked *poco rall.* and includes *loco* markings. The dynamics here include *p*, *mp* (mezzo-piano), and *mp* with a crescendo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 5, 7, 8). A pedal marking *(Ped.)* is present at the bottom left.

explicarles algún pasaje decisivo de *El capital*, así como la relativa ignorancia con la que se movían facilonamente al respecto, caso de las formas del valor en el párrafo tercero del capítulo I de *El capital*.³⁵

Así que el marxismo de la Escuela de Frankfurt, en tanto crítica de la economía política que se desarrolla como Crítica global de la sociedad, constituye una propuesta formalizada –como Teoría crítica de la sociedad– de gran potencia antidogmática y liberadora, el “mejor” marxismo podría decirse, pero que en la particular o casi personal manera en la que integrantes prominentes de la Escuela lo cultivaron, presentaba este flanco débil en cuanto al contenido, aunque formalmente todo pareciera en orden. Pero ciertamente no fue el caso de otros miembros de la primera generación, en especial de Herbert Marcuse, como ya dijimos.

Sin embargo, podemos registrar ciertas limitaciones también en Herbert Marcuse respecto del programa de la Teoría crítica de la sociedad en tanto Crítica global de la sociedad sustentada en la crítica de la economía política (y, claro, alimentada por la filosofía y el trabajo sociológico empírico). *El marxismo soviético, un análisis crítico* (1955) es una investigación en la que Marcuse realiza parcialmente el programa de crítica formulado por Korsch en su “La crisis del marxismo” y quizá aún de sus “Tesis de Zürich” (1950). Con la notable salvedad, frente a la posición korschiana, de no involucrar o confundir a Marx con la dogmática estaliniana. Y fue la ocasión –que no se dieron Theodor W. Adorno ni Max Horkheimer– para que Herbert Marcuse contrastara el pensamiento de Lenin con el estalinismo y ambos con el pensamiento de Marx, habida cuenta de ese otro acercamiento privilegiado que tuvo Marcuse con los *Manuscritos económicos filosóficos de 1844*, recién publicados en 1932, y a los que les dedicó la que hasta ahora es una de las mejores reseñas³⁶ de estos escritos del genial joven de Trier. Además de que, en *Razón y revolución* (1941), volvió a tratar el pensamiento de Marx al lado del de Hegel y Kant, etcétera.

No obstante, esta familiaridad y este conocimiento puntual del pensamiento de Marx mismo, ausente en Adorno y Horkheimer, así como en menor medida en Habermas, no le fueron suficientes a Marcuse como para remontar la idea equivocada que se formó acerca

³⁵ Entrevista a Hans-Georg Backhaus de Begoña Gutiérrez y Andrés Barreda en Frankfurt, 1980. (Mostrada a mí por Andrés Barreda).

³⁶ MARCUSE, Herbert, “Nuevas fuentes para la fundamentación del materialismo histórico” (1932), en *Para una Teoría crítica de la sociedad. Ensayos*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

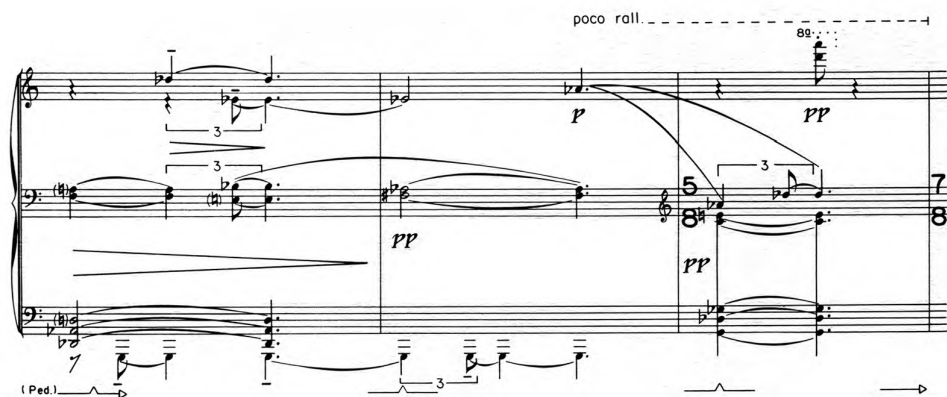
p *mf* *mf* *p* *p*

3 3 5 7 8 8 3

(Ped) →

del decisivo concepto de fuerzas productivas de Marx, tal y como la plasmó en *El hombre unidimensional*, y que refleja la análoga idea equivocada sobre las fuerzas productivas presente en la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, ya que los tres autores identifican técnica capitalista maquinístico gran industrial con fuerzas productivas, a la manera en que lo hiciera el marxismo soviético, sobre todo el estalinismo, si bien con signo contrario, pues si el estalinismo hace la apología de la industrialización llevada a cabo en la URSS con dicha tecnología, los miembros de la Escuela de Frankfurt hacen la crítica epitomizada en la obra posterior de Max Horkheimer: *La crítica de la razón instrumental* (1946), así que no solo dejan de rescatar el concepto específico de “fuerzas productivas de la humanidad” que Karl Marx forjara, sino que lo rechazan enérgicamente al identificarlo con el de fuerzas productivas del capital e implícitamente con el estalinista. Así que desde entonces prevalece o bien un marxismo con lucha de clases y aún con proletariado y revolución, pero para el que el concepto de fuerzas productivas es incómodo o bien, un marxismo estalinista que exalta a la tecnología capitalista como si fuera idéntica al concepto de fuerzas productivas. En ambos casos prevalece, en verdad, un “marxismo sin fuerzas productivas de la humanidad”, o caren- te del concepto crítico de fuerzas productivas propio de la historia crítica de la tecnología formulada por Marx en el capítulo XIII, “Maquinaria y gran industria”, de *El capital*.³⁷ Y es este uno de los rasgos indelebles de la existencia de la crisis del marxismo (que no del pensamiento de Marx). Y si Herbert Marcuse en su *Contrarrevolución y revuelta* reconoce la

³⁷ “Una historia crítica de la tecnología demostraría en qué escasa medida cualquier invento del siglo XVIII se debe a un solo individuo. Hasta el presente no existe esa obra. Darwin ha despertado el interés por la historia de la tecnología natural, esto es, por la formación de los órganos vegetales y animales como instrumentos de producción para la vida de plantas y animales. ¿No merece la misma atención la historia concerniente a la formación de los órganos productivos del hombre en la sociedad, a la base material de toda organización particular de la sociedad? ¿Y esa historia no sería mucho más fácil de exponer, ya que, como dice Vico, la historia de la humanidad se diferencia de la historia natural en que la primera la hemos hecho nosotros y la otra no? La tecnología pone al descubierto el comportamiento activo del hombre con respecto a la naturaleza, el proceso de producción inmediato de su existencia, y con esto, asimismo, sus relaciones sociales de vida y las representaciones intelectuales que surgen de ellas. Y hasta toda historia de las religiones que se abstraiga de esa base material, será acítica. Es, en realidad, mucho más fácil hallar por el análisis el núcleo terrenal de las brumosas apariencias de la religión que, a la inversa, partiendo de las condiciones reales de vida imperantes en cada época, *desarrollar* las formas divinizadas correspondientes a esas condiciones. Este último es el único método materialista, y por consiguiente



profundidad dialéctica de la reflexión de Karl Marx sobre la automatización tecnológica a la que el modo de producción capitalista apunta y realiza parcialmente, este reconocimiento esencial del concepto crítico de fuerzas productivas de Marx, no es suficiente para que siga pensando que las fuerzas productivas le sirven al capital para integrar a la clase obrera en el sistema de dominación, pues sigue identificando en general “fuerzas productivas de la humanidad” –que es el concepto de Marx– con el de fuerzas productivas del capital, que resulta de una reflexión empirista sobre la máquina actual, identificándola con el referido concepto crítico dialéctico.³⁸

Otro límite del marxismo de Herbert Marcuse tal y como aparece en *Eros y civilización* (1955) es su recepción de Freud en vista de conformar lo que se le ha dado en llamar el freudomarxismo en tanto desarrollo del marxismo que se originara en la obra de Wilhelm Reich. Límite general compartido por todos los miembros de la Escuela, posiblemente originado en la influencia de Erich Fromm, aunque *Eros y civilización* es, en lo fundamental, una crítica al freudomarxismo frommiano. El caso es que la recepción de Freud por la Escuela de Frankfurt soslaya el decisivo aporte de Reich al respecto y si ya se aviene a tratarlo, lo desvalora y aún falsea de diversos modos, aunque son sus tesis sobre *La psicología de masas del fascismo*,³⁹ las que reaparecen sin ser citadas en *El miedo a la libertad* de Erich Fromm⁴⁰ y en la reflexión crítica sobre el nazismo llevada a cabo por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. *Eros y civilización*, por su parte, rescata la teoría de los instintos de Freud enfrentándola al sociologismo historicista de Fromm, pero acriticamente asumiendo no solo el principio de placer (en clave sexual) –bien fundado científicamente– sino también el principio de muerte, carente de fundamento científico filosófico y clínico, como lo demostrara Wilhelm Reich en su “El carácter masoquista” (1934).⁴¹ Pero Thánatos involu-

científico. Las fallas del materialismo abstracto de las ciencias naturales, un materialismo que hace caso omiso del *proceso histórico*, se ponen de manifiesto en las representaciones abstractas e ideológicas de sus corifeos tan pronto como se aventuran fuera de los límites de su especialidad.” (MARX, Karl, *El capital*, ed. cit., tomo I, vol. 2, cap. XIII, “Maquinaria y gran industria”, nota 89).

³⁸ Para más abundamiento sobre este toral asunto cfr. mi *Karl Marx y la técnica desde la perspectiva de la vida*, México, Itaca, 2011.

³⁹ REICH, Wilhelm, *La psicología de masas del fascismo*, Ciudad de México, Roca, 1973.

⁴⁰ FROMM, Erich, *El miedo a la libertad*, Ciudad de México, Paidós, 2000.

⁴¹ REICH, Wilhelm, “El carácter masoquista”, en *El análisis del carácter*, Buenos Aires, Paidós, 1957.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.)

cra no sólo un radical pesimismo sino, también, una posición reaccionaria respecto de las posibilidades de liberación y felicidad de los seres humanos.⁴² Y si bien Herbert Marcuse criticó posteriormente estas repercusiones políticas en su brillante ensayo “Ideología de la muerte” (1969), la cuestión freudiana de los instintos no fue tocada, tampoco la recepción de Wilhelm Reich.

El último punto a tratar es un límite del marxismo no solo de Herbert Marcuse sino de toda la Escuela de Frankfurt por igual: su concepción de una Teoría crítica de la sociedad en tanto discurso esencialmente negativo. Lo que constituye el reverso de la propuesta de Marx, tanto de crítica de la economía política como de en la que los pensadores de Frankfurt quisieron basarse. *La dialéctica negativa* de Theodor W. Adorno⁴³ coronó este negativismo en la creencia de que así se oponía a la dialéctica identitaria (así que afirmativa) de Hegel y que de esa identidad derivaba el idealismo de Hegel, de modo que una dialéctica materialista solo podía ser negativa y, así, en vez de apologética, crítica de lo existente.

Mientras que Karl Marx concibe la suya como una crítica científica y, la nombra, expresamente, crítica positiva⁴⁴ y que se atiene al ser (lo positivo) en oposición al idealismo de Hegel y de los jóvenes hegelianos que *nililiza* al ser y le da ser a la nada –como señalaría críticamente Parménides en su poema ontológico–.⁴⁵ Así que ese “poner la dialéctica hegeliana sobre sus pies” del que habla Marx en 1873⁴⁶ significa asumir lo puesto, el ser, como *príus* irreductible a la idea. Y en particular al ser social; a propósito del que Karl Marx formula, el que denomina el fundamento positivo de la sociedad y de la Historia: la comunidad de hombres libres orgánicamente ligados entre sí y con sus condiciones materiales de existencia. Doble relación positiva, entonces, del hombre y la naturaleza y del hombre con el hombre, de fuerzas productivas y de relaciones sociales, que niegan una y otra vez las “sociedades antagónicas”⁴⁷ o no propias aún de la “verdadera historia humana” sino de “la prehistoria de

⁴² Cfr. mi *Recepción crítica de El malestar en la cultura de Sigmund Freud*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa, 2008.

⁴³ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.

⁴⁴ MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *La sagrada familia. Crítica de la crítica crítica de Bruno Bauer y consortes*, Madrid, Akal, 1997.

⁴⁵ Cfr. PARMÉNIDES, *Poema*, Madrid, Akal, 2007.

⁴⁶ Cfr. MARX, Karl, *El capital*, ed. cit. Epílogo a la segunda edición.

⁴⁷ Cfr. MARX, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1990, prólogo.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

89

pp

mf

(Ped.)

la humanidad” y de las que el modo de producción burgués constituye la última forma y la más negativa, la sociedad de la total enajenación.⁴⁸

Todo lo cual sitúa a la sociedad burguesa como una forma derivada de sociedad no basada, en modo alguno, en dicho fundamento y origen de la Historia. Así que el proletariado en su ser natural e histórico positivo sufre una negación radical por parte del capital y por eso contesta negándolo, señala Karl Marx,⁴⁹ y esta negación de negación práctica propia de la existencia del proletariado, constituye el patrón que en el nivel discursivo sigue la crítica positiva y propiamente comunista de la sociedad burguesa. Existencia y crítica discursiva que son de suyo positivas; y en particular, la crítica, discurso que funda en su coherencia su positividad y potencia; y discurso frente al que la ideología burguesa se comporta negativamente y de ninguna manera –dado sus intereses de clase– puede acceder a plena coherencia o positividad o afirmación $A=A$. Ya que en algún punto de su argumento la ideología dominante debe intentar justificar la dominación del hombre por el hombre, cayendo así en incoherencia y dándole ser a la nada y, por ende, a la idea se le convierte, precisamente, en ideología, en una sustantivación de la idea⁵⁰ para desde allí intentar dar cuenta de la sociedad existente y de sus relaciones de dominio. Así, por ejemplo, la idea de propiedad privada se realiza en la sociedad burguesa como propiedad privada de los medios de producción, etcétera, y una idea de justicia correspondiente, desde la cual se niega todo lo que de positivo tengan las necesidades y capacidades, actividades y ser comunitario de los seres humanos.

Por eso, partir de la idea de crítica de la sociedad burguesa como presunto origen de la Teoría crítica de la sociedad que niega dicha sociedad, sitúa a la Teoría crítica de la sociedad

⁴⁸ MARX, Karl, *Grundrisse*, ed. cit.: “En la economía burguesa –y en la época de la producción que a ella corresponde– esta elaboración plena de lo interno, aparece como vaciamiento pleno, esta objetivación universal, como enajenación total, y la destrucción de todos los objetivos unilaterales determinados, como sacrificio del objetivo propio frente a un objetivo completamente externo”. pág. [388]. “(Analizaremos más adelante cómo *la forma más extrema de la enajenación*, en la cual el trabajo, la actividad productiva, aparece respecto a sus propias condiciones y su propio producto en la relación del capital con el trabajo asalariado, es un punto de pasaje necesario y por ello contiene en sí, aún cuando en forma invertida, apoyada sobre la cabeza, la disolución de todos los *presupuestos limitados de la producción* y, más bien, produce y crea los presupuestos no condicionados de la producción y, por ello, las condiciones materiales plenas para el desarrollo universal, total de la fuerza productiva de los individuos.)”, pág. [414].

⁴⁹ MARX, Karl, *La sagrada familia*, ed. cit., capítulo 4, parágrafo 4, glosa marginal II.

⁵⁰ MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *La ideología alemana*, Ciudad de México, Cultura Popular, 1979.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like "loco" and "roll" with dashed lines. The bottom staff has a "Ped." marking with a right-pointing arrow.

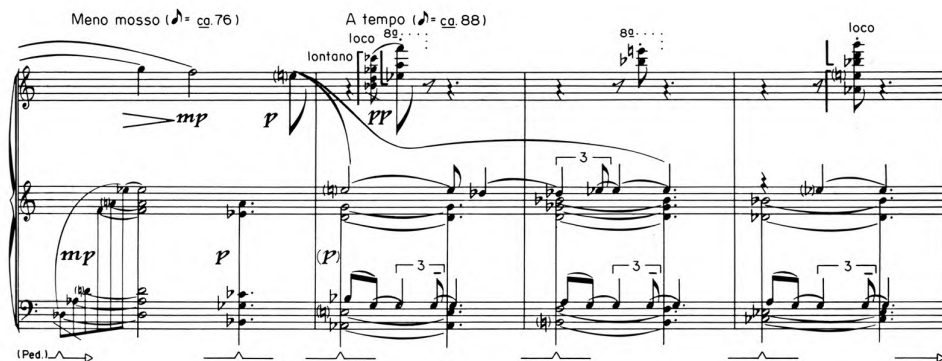
de la Escuela de Frankfurt, sin quererlo, en el mismo terreno de la ideología burguesa aunque intentando criticarla.

Finalmente, la crítica negativa es solo la primera fase de la crítica positivo científica, según Karl Marx, que se redondea en la explicación positiva de lo existente sin justificarlo, tal y como lo muestra *El capital. Crítica de la economía política*.

Señalar a la crítica de la economía política o a la Crítica global de la sociedad o a la Teoría crítica de la sociedad como un discurso fundamentalmente negativo y relativo o dependiente del discurso positivo acerca de la sociedad burguesa, termina por reponer en su lugar central de dominio una y otra vez al discurso que se pretende criticar. Pero el discurso crítico comunista de Karl Marx es fundamentalmente positivo por materialista y coherente. Y por ende independiente y autónomo al respecto del discurso burgués al que critica por verse negado por él con su incoherente inconsistencia justificatoria de la opresión.

El logro práctico de la autonomía de clase que el proletariado conquistara por vez primera en la historia, en la revolución de 1848, organizándose y combatiendo con un programa revolucionario propio no plegado al de la burguesía –como sí había sido el del proletariado en la gran Revolución francesa o en la revolución de 1850–, esta lograda autonomía organizativa ideológica y práctica del proletariado, tan exaltada por Marx y Engels,⁵¹ es lo que el discurso crítico comunista de Karl Marx refigura teóricamente, según las reglas de apropiación de la realidad características del pensamiento.

⁵¹ MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *Manifiesto del Partido Comunista*, Ciudad de México, Quinto Sol, 1985, prólogos.



NEGRA

TEORÍA CRÍTICA, ESTUDIOS CULTURALES Y POSCOLONIALISMO. DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA AL GIRO DECOLONIAL

Márgara Millán

En este ensayo visitaremos la denominada Teoría crítica, sus orígenes en Alemania en el período anterior a la primera parte del siglo XX, y sus desarrollos posteriores, para localizar la influencia, las continuidades y rupturas en posteriores vertientes de análisis socio-cultural, como los Estudios culturales, los Estudios subalternos y poscoloniales.

La Teoría crítica de la “Escuela” de Frankfurt

Se conoce por Teoría crítica al trabajo realizado por un grupo de intelectuales alemanes que formaron parte del Instituto para la Investigación Social (Institut für Sozialforschung) en Frankfurt, hacia la década de los 20. Son también por ello conocidos como la “Escuela” de Frankfurt. Se trata de un grupo congregado en torno a T.W. Adorno y Max Horkheimer, a quienes podemos identificar como el núcleo generador de esta propuesta, junto con Walter Benjamin; una de las figuras más lúcidas del siglo XX en cuanto a la crítica a la modernidad.¹

¹ Friederich Pollock, Leo Löwenthal, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Norbet Guterman, entre otras personalidades, conforman el Institut en sus diversas etapas. El proyecto surge como idea en la Primera Semana de Trabajo Marxista, realizado en Turingia en 1922, organizado por Max Horkheimer y Felix Weil, entre otros, y a la cual asisren Georg Lukács, Karl Korsch, Richard Sorge, Karl A. Wittfogel, Konstantin Zetkin, entre otros. El proyecto original era fundar el Instituto para el Marxismo,

calondo ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco -----

1 Ped 1 Ped Ped

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two main sections. The first section is marked 'calondo' and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)'. It features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second section is marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. It features a more active melody in the right hand and a bass line with chords. The score includes performance instructions such as 'Ped' (pedal) and 'cresc. poco a poco'. The tempo is indicated as 'ca. 76' (approximately 76 beats per minute).

El Institut es un proyecto independiente tanto de las estructuras de la Universidad como de las partidarias.² Esto se hace posible gracias a la autosuficiencia económica que obtiene a través de la familia de Félix Weil; el Institut en sí mismo es una apuesta por una forma de hacer investigación distinta a la convencional, y cuyo compromiso era justamente la crítica radical del mundo existente. La combinación de la perspectiva filosófica y estética en la obra del joven Adorno y la crítica implacable de Horkheimer al positivismo científico, fueron caracterizando a la Teoría crítica; su proyecto intelectual, interdisciplinario, amplió la “materialidad” de la crítica de la economía política de Marx a la crítica de la cultura moderna, al sujeto y al estado que la sostienen. La *Zeitschrift*, revista del Institut, es el medio de divulgación de sus trabajos en esta primera época³ en la cual, frente a un marxismo dogmatizado, se desarrolla la potencia crítica marxiana no sólo al capitalismo sino al conjunto del logos de la tradición occidental, necesidad que aparece como urgente sobre todo con el fin de la República de Weimar y el ascenso del nacional-socialismo en Alemania.⁴ La Teoría crítica se adscribe al proyecto marxiano, amplía el horizonte de la crítica a las formas culturales de la modernidad, y salta sobre uno de los breves del marxismo dogmático, la idea de que la cultura es un epifenómeno de la economía. Y lo hace a partir de una reconsideración de

y toma forma en el Instituto para la Investigación Social. Se hablará de materialismo histórico y Teoría crítica, y no de marxismo, como forma de recuperar lo crítico de este. En 1924 se inaugura el edificio, en plena República de Weimar. Leo Löwenthal y Theodor W. Adorno se incorporan al Instituto a principios de la década de los 30, y la dirección pasa a manos de Max Horkheimer en 1931. Ver JAY, Martin, *La Imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1974.

² Es por ello mismo que su proyecto no es estrictamente académico ni partidario, sino radicalmente crítico. Puede distanciarse del academicismo científico y del dogmatismo marxista de la época.

³ En su primer número, según nos relata Martin Jay, se encuentra el ensayo de Grossman sobre Marx y el colapso del capitalismo; Pollock, sobre la depresión y las posibilidades de una economía capitalista planificada; Löwenthal, sobre una sociología de la literatura; Adorno, sobre la música; Horkheimer resalta la dimensión psicológica de la investigación social, al igual que otro ensayo de un nuevo miembro del Instituto, Erich Fromm. Ver JAY, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

⁴ La década de los 30 inicia una pausa en la reflexión histórica sobre el marxismo que no se retomará sino hasta dos décadas más tarde, y en la cual ya todos los problemas del marxismo de la Segunda y Tercera Internacional eran visibles: su reducción a la ideología partidaria, su positivismo evolucionista, su conversión en una versión mecanicista y determinista de las “fuerzas productivas”. Ver ANDREUCCI, Franco, *Historia del marxismo*, Barcelona, Bruguera, 1980.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato *sf* *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 (Ped.) →

The image shows a page of a musical score. At the top, it indicates '(stringendo)' followed by a dashed line and 'Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)'. Below this, there are several measures of music. The first measure is marked 'legato'. The second measure has a dynamic marking of 'sf' (sforzando). The third measure has 'sf' and 'nervoso'. The fourth measure has 'sf' and 'loco'. The fifth measure has 'sf' and 'loco'. The sixth measure has 'mf < sf' and 'loco'. The seventh measure has 'mf < sf'. The eighth measure has 'mf < sf'. At the bottom left, there is a pedal marking '1 (Ped.) →'. The score is written for piano and strings, with various articulations and dynamics.

la filosofía de la historia y del significado de la dialéctica. El ascenso del nacional-socialismo en Alemania obliga a los miembros del Institut, la mayoría judíos, a emigrar a los Estados Unidos,⁵ que será la sede del Institut de 1934 a 1944.

La historia “a contrapelo” y la dialéctica negativa

La Escuela de Frankfurt construye una filosofía de la historia en la cual el pasado no es estático y exterior a la historia, sino inmanente y mediado por un presente cambiante. “Para Adorno, el presente no obtenía su significado de la historia, era la historia la que recibía su significado del presente” nos señala Susan Buck-Morss.⁶ Es Walter Benjamin quien ilustra de mejor manera este llamado de *la historia a contrapelo*, de manera ejemplar, en su texto último e inconcluso, *Tesis sobre la historia*. Este texto reverbera solo, nos sigue dando aún direcciones para comprender la crítica a nuestro tiempo. La crítica al progreso, con la metáfora del Angelus Novus,⁷ aparece vinculada con la crítica al historicismo, y a la dinámica de vencedores

⁵ La Europa de esos años no tuvo lugar para el Institut; Entre 1934 y 35 se traslada a Nueva York, a la Universidad de Columbia. La revista se sigue editando en alemán y en París. Era en efecto la única revista de su clase publicada en el idioma que Hitler estaba ocupado en degradar. “En tal sentido, la *Zeitschrift* fue vista por Horkheimer y los otros como una contribución vital a la tradición humanista de la cultura alemana, amenazada de extirpación”, nos hace notar Martin Jay, *op cit.*, p. 81.

⁶ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la Dialéctica Negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981, p. 115.

⁷ “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”, BENJAMIN, Walter, Tesis IX en *Tesis sobre la Historia*, Ciudad de México, Itaca-UACM, 2008, p. 44. Prólogo y traducción de Bolívar Echeverría.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". The first staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a "loco" marking. The second staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a "molto espressivo" marking. The third staff has a mezzo-forte (*mp*) dynamic and a "loco" marking. There are also markings for "mp subito" and "mp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

y vencidos como el sustrato de la historia. El pasado, para el materialismo histórico, no deja de aludir al presente en tanto llamado.⁸ El *historicismo* produce la *historia universal*,

[...] La historia universal carece de una armazón teórica. Su procedimiento es aditivo: suministra la masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En el fundamento de la historiografía materialista hay en cambio un principio constructivo. Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada...⁹

Y es en esta idea presente en la Teoría crítica que encontramos manifiesta la *dialéctica negativa*.

La dialéctica no podía ser considerada como un “modelo científico”, como un conjunto de leyes. La dialéctica era entendida como “un campo de fuerzas” (Adorno) entre la conciencia y la historia, el objeto y el sujeto, lo particular y lo universal. No pretende descubrir principios ontológicos sino que opera más bien en un “perpetuo estado de juicio en suspenso”. En rigor, no hay una “teoría social” sino una constante relación entre particular y universal, entre momento (dimensión / mónada) y totalidad. El concepto de *dialéctica negativa* utilizado por Adorno, nunca definido como algo cerrado, señala y atiende al problema de la no identidad entre sujeto y objeto, y la tendencia necesaria a la reconciliación (imposible), como el campo de fuerzas a habitar. Un pensar paradójico, la dialéctica negativa es la que señala la no coincidencia entre identidad y positividad, lo cual problematiza de base lo “universal”.¹⁰

⁸ “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro.”, BENJAMIN, Walter, Tesis VI en *op. cit.*, p. 40.

⁹ BENJAMIN, Tesis XVII en *op. cit.*, p. 54.

¹⁰ “Es el mismo insaciable principio de identidad el que perpetúa el antagonismo [entre espíritu y ente] reprimiendo lo contradictorio. Al no tolerar nada distinto de él, impide la reconciliación que se imagina ser. La violencia de la nivelación reproduce la contradicción que extirpa”. ADORNO, T.W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, p. 146.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The top staff contains the right hand, and the bottom staff contains the left hand. The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, *mp*, and *piú p*. Performance instructions are written above the notes: "colando" (first measure), "come un eco" (second measure), "in lontananza" (third and fourth measures), and "loco" (fourth measure). The score also features a "3" indicating a triplet in the fourth measure. The bottom left corner has a pedal marking "(Ped.)".

La crítica a la Ilustración

La obra más conocida (no en su tiempo, por cierto, sino a partir de los años 60) de la Escuela de Frankfurt es *Dialéctica del Iluminismo*, de Adorno y Horkheimer, escrita tras la guerra y publicada en alemán hasta 1948. El significado último de la Ilustración, atendiendo a la crítica de la historia como *continuum* y a la dialéctica negativa como campo de fuerzas, es el objetivo de esta obra. La *razón ilustrada* y su deriva en *razón instrumental*, tema ya abordado por Horkheimer,¹¹ apuntaba una clara crítica al conocimiento vuelto “ciencia”; la ciencia se develaba como mera fuerza productiva del capitalismo; el fin de la mitología, supuesto resultado de la Ilustración, regresaba a ella con el mito de la ciencia. El nuevo mito de la fe ciega en el conocimiento verdadero y científico del hombre sobre la naturaleza, mito al servicio de la empresa alienante y cosificadora de la circulación mercantil; así, la Teoría crítica identifica el desarrollo de la razón instrumental, y de la cosificación del otro, como soportes de la razón occidental y de la modernidad capitalista. El autoritarismo del Estado¹² encuentra su complemento en la llamada *cultura de masas*. El fascismo europeo, el totalitarismo soviético, y la “democracia” de la cultura de masas estadounidense se develaban como las facetas de una misma condición, la del dominio del mercado sobre todas las manifestaciones de la vida. El dominio de la razón instrumental, el devenir tecnologizado y mecanizado de la vida social, implicaban una diferencia en el lugar y las formas del dominio que la Teoría crítica debía encarar. La industria cultural es la impronta de la mercantilización en el ámbito de la cultural. La Teoría crítica había tematizado la cultura como un ámbito de distanciamiento crítico frente al hecho del capitalismo.¹³ Ahora enfrentábamos, por el contrario, la sumisión y subsunción de la cultura a la industria. La denominada cultura de masas del “sueño americano” es todo lo contrario a la democratización de la cultura. Es justamente la puesta en marcha de una serie de estrategias destinadas a volver la producción cultural parte del circuito mercantil, lo que opera es un cercenamiento de la razón crítica del sujeto convertido en *consumidor* de productos fabricados para su fácil digestión. Los medios masivos de comunicación, notoriamente la televisión, pero también los acetatos y el cine, son percibidos por Adorno y Horkheimer –sobre todo por el primero–, como mera regresión de la razón crítica. El sujeto de la Ilustración no era así el sujeto libre y autónomo que prefiguraba la razón crítica sino el sujeto fracturado y conformista, cuya condescendencia hacia su propio conformismo se ma-

¹¹ Ver HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.

¹² HORKHEIMER, Max, “El Estado autoritario”, trad. Bolívar Echeverría, *Palos de la Crítica*, México, núm. 1, julio-septiembre 1980, pp. 113-135.

¹³ Desarrollando la idea de cultura afirmativa como aquella que afirma el estado de cosas existente, versus la cultura como tensión y distanciamiento crítico. Ver MARCUSE, Herbert, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978.

(calando)----- Lontano, statico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5 5

8 8 8 8 8 8 8 8

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

nifestaba en la risa mecánica que los programas de diversión le demandaban.¹⁴ Mientras que la desvalorización en tanto cultura a las formas de la industria cultural es absoluta en Adorno y Horkheimer, Benjamin sostendrá una postura que reconoce las ambigüedades presentes en las nuevas maneras de *producir* y *reproducir* la obra artística, y su impronta en la definición misma del arte, en la transformación de su “valor cultural” en su “valor exhibitivo”, en relación a “las masas” y fuera ya de todo ritual. La percepción y la subjetividad cambian no sólo en sentido negativo y la “técnica lúdica” ocurre aún en el arte post-aurático.¹⁵

La Teoría crítica posterior retomará desde el marxismo crítico varias de las improntas de la Escuela de Frankfurt en la indagatoria de las formas culturales de la modernidad y de la cultura moderna como propuesta civilizatoria; conceptos como la industria cultural, la reproductibilidad técnica de la obra artística, por una parte, y la deriva de la historia a contrapelo, así como la crítica a Occidente, a la noción de progreso y a la noción de universalidad del historicismo se vincularán de diversas maneras con el análisis gramsciano del sujeto subalterno.

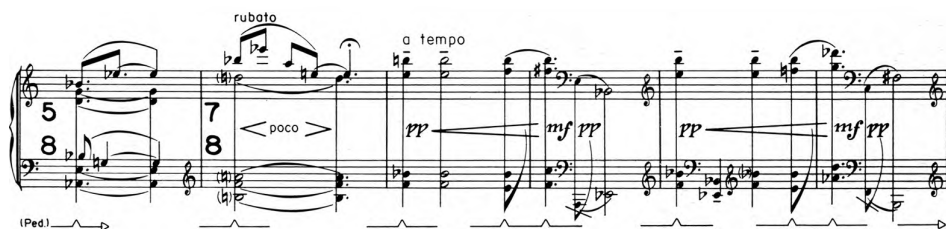
Los Estudios culturales

Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson y Stuart Hall son los nombres asociados a los Estudios culturales, corriente que se desarrolla a mediados de la década de los 50 en Inglaterra y que adquiere visibilidad e influencia en las décadas siguientes, sobre todo en los años 80 y 90.¹⁶ Es difícil definir con precisión los Estudios culturales no solo por su

¹⁴ Ver ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

¹⁵ Benjamin concluye su ensayo sobre la obra de arte con la siguiente sentencia, cargada del momento histórico que testimonia a la vez que es reveladora de vigencia contemporánea: “[...] Fiat ars, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del ‘art pour l’art’. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.” BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, p. 56.

¹⁶ Los Estudios culturales nacen en la Universidad de Birmingham, Inglaterra, en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (Centre for Contemporary Cultural Studies), fundado por Hoggart en 1964, a quien se le atribuye el término. También se les conoce como la Escuela de Birmingham. Ver GROSSBERG, Lawrence / NELSON, Cary / TREICHLER, Paula A., comp., *Estudios culturales*, Nueva York, Routledge, 1992. Las obras preliminares de donde se despliegan los Estudios culturales son WILLIAMS, Raymond, *Cultura y sociedad. 1780 a 1950. De Coleridge a Orwell*, publicada en 1958; THOMPSON, E. P.,



proveniencia multirreferencial sino por cómo han ido desarrollándose en el tiempo.¹⁷ Reconocemos en su origen una plataforma crítica marxista dentro de la academia y la izquierda británica que reacciona ante una tradición erudita y elitista de la cultura y la crítica cultural. Frente a esto, la cultura aparece como el campo de acción del aparato cultural dominante tanto como de las resistencias culturales de las clases populares. Influencia del marxismo gramsciano puede observarse en el tratamiento materialista de la cultura, y en la idea de las clases subalternas, sobre todo en los trabajos de Williams. Los Estudios culturales rompen con la idea, aún presente, de considerar a la cultura como la “alta” cultura. La célebre frase de Stuart Hall sintetiza esta ruptura, y anuncia el campo de estudios por venir: *la cultura es ordinaria*.

La cultura es entendida entonces como las prácticas y representaciones sociales mediante las cuales las personas damos sentido a nuestras vidas, interpretamos y negociamos o subvertimos nuestra posición en el mundo. La idea de cultura como proceso, atravesada por estructuras de poder y subordinación, “campo de batalla” de luchas por la representación y el sentido. En su primera etapa, la que estamos exponiendo aquí, los Estudios culturales británicos tienen una clara intencionalidad política. Sus intelectuales son activistas políticos de las llamadas minorías étnico-culturales, producto de las migraciones dentro de los circuitos del colonialismo británico. Al enfatizar el antagonismo que oponen las clases subalternas como sujetos activos, a través de su cultura, los trabajos de Thompson, por ejemplo, visibilizan a un “sujeto colectivo”, refieren a la “historia desde abajo”, consideran la impronta política de la vida cotidiana. En conjunto, los trabajos de Hall, Thompson y Williams iluminan los procesos de las subjetividades. En el análisis de las “culturas populares” la clase se muestra configurada por la de raza (o etnia), el género y las preferencias sexuales.¹⁸ Las relaciones

La clase trabajadora inglesa, que aparece en 1963 y HOGGART, Richard, *Los usos de la literatura*, de 1957; *Las artes populares*, de HALL, STUART / WANNEL, Paddy, 1964.

¹⁷ “De forma genérica, podríamos calificar a los Estudios Culturales como la disciplina que, a través de los textos o cualquier manifestación cultural, intenta penetrar en el estudio de la cultura y su interacción con el poder y el contexto en que se inserta”, en DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, “Un paso más allá de la historia cultural: los *cultural studies*”, en ORTEGA López, Teresa María, ed., *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Granada, Universidad, 2007, pp. 259-289. <http://digibug.ugr.es/bistream/10481/17342/1/DEL%20ARCO_Cultural%20Studies.pdf>.

¹⁸ “Desde el principio, la Escuela, que nació en una de las universidades periféricas creadas después de la Segunda guerra mundial por el gobierno laborista precisamente para democratizar el sistema universitario, tuvo, o mejor dicho quiso tener, una relación orgánica con la clase obrera inglesa. Por un

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, it is marked 'delicato' and 'pp' (pianissimo). There are sections marked 'se' (sempre) and 'allargando' (ritardando). The tempo changes to 'a tempo' and then 'molto rit.' (very ritardando), followed by 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' again. The score includes several measures with triplets and a 'cresc.' (crescendo) marking. The piece concludes with a 'rit.' marking and a final chord.

asimétricas de poder, y las subalternidades encadenadas que estas producen se analizan en el decurso de la vida cotidiana; siendo así, los Estudios culturales inician en la cultura pero terminan fuera de ella, "...en las relaciones de poder (materiales y textuales) que forman el contexto de la vida cotidiana de las personas".¹⁹ Cultura, poder y política y sus complejas relaciones son su objeto de estudio.

El desarrollo reciente de los Estudios culturales muestra su heterogeneidad. Hoy existen los Estudios culturales latinoamericanos,²⁰ y dentro del habla inglesa, estadounidenses y australianos, británicos; cada uno —adherido a tradiciones propias— amplía, no sin contradicciones internas, el campo conocido como propio de los Estudios culturales. Por ejemplo, un autor como Fredric Jameson retoma a Raymond Williams para proponer su propia idea de los Estudios culturales. En su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson estudia al posmodernismo no como una corriente cultural sino como una condición anclada en las nuevas formas del modo de reproducción capitalista. El escepticismo hacia las meta-narrativas es producto de la experiencia de las condiciones del trabajo intelectual impuesto por el modo de producción del capitalismo tardío. A la manera de Frankfurt frente a la industria cultural, para Jameson el posmodernismo es el resultado de la colonización de la esfera cultural por el capitalismo corporativo neoliberal.

Paul Gilroy, autor de *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (1993), es un ejemplo de cómo los Estudios culturales se van enlazando con lo que se irá denominando

lado, quería hacer una práctica académica institucional que representara, en el doble sentido de *hablar por y hablar de*, el protagonismo de esa clase —de allí la vinculación con los historiadores asociados al marxismo inglés, como Thompson—; por otro lado, se relacionaba también con el 'youth culture' del proletariado nuevo en formación, y con los nuevos movimientos sociales que empezaban a surgir en los setenta: el feminismo, los movimientos de los 'gay', de la población inmigrante caribeña y asiática" afirma John Beverly, en "Sobre la situación actual de los Estudios culturales", en MAZZOTTI, José Antonio / CEVALLOS, Juan, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Pittsburg, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, p. 455-474. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/bever.pdf>>.

¹⁹ DE LIMA COSTA, Claudia, "Los estudios feministas y los culturales. La crítica cultural feminista en diferentes topografías", *Argumentos*, núm. 34, Ciudad de México, UAM, diciembre de 1999, pp. 67-82.

²⁰ En América Latina, la tradición de los Estudios culturales ha sido críticamente retomada y desarrollada por autores como Beatriz Sarlo, Nelly Richard, Nestor García Canclini, Jesús Martín Barbero, entre otros.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

Estudios poscoloniales, en los cuales emerge la crítica a las formas contemporáneas de los nacionalismos culturales, al racismo contemporáneo y al legado colonial, dentro del campo de los estudios de la diáspora. Los trabajos de Gilroy²¹ influyeron el movimiento social negro en Gran Bretaña en la década de los 90.

Los Estudios subalternos y los Estudios poscoloniales

Los Estudios subalternos son una corriente historiográfica articulada en torno a la revista *Subaltern Studies: Writings on Indian History and Society* que apareció por primera vez en la ciudad de Delhi en 1982. Se trata de una propuesta de re-escritura historiográfica “desde abajo” que conjunta a un grupo de politólogos e historiadores de la India, reunidos en torno a Ranajit Guha.²² La historia “desde abajo” es, en su propuesta, un complejo dispositivo en contra de la historiografía oficial, sobre todo, la historia nacional. Una historiografía crítica radical cuyo objetivo es, en palabras de Guha:

²¹ Ver también de GILROY, *There Ain't No Black In the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

²² Autor de *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, texto que inspiró a todo el grupo. De su autoría es también “La prosa de la conainsurgencia”, ensayo que muestra la metodología de lectura de los textos. “El origen del grupo es más o menos el siguiente: a fines de la década del setenta un grupo de jóvenes historiadores del sur de Asia, conformado por Shahid Amin, David Arnold, Partha Chatterjee, David Hardiman y Gyanendra Pandey, mantuvieron una serie de reuniones en Sussex, Inglaterra, con el erudito marxista Ranajit Guha. Este pequeño grupo compartía una afinidad política catalizada por el mítico '68, como también por el levantamiento armado campesino de Naxalbari, que se extendió por toda la India durante los 1960s y 1970s. [...] El objetivo de estos encuentros era lograr un acuerdo sobre la constitución de una agenda radical para la historia de la India que reconociera... la centralidad de los grupos subordinados y que corrigiera al sesgo elitista de la mayoría de los escritos que se producían al respecto.” RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl, “Notas sobre la insurgencia académica. Presentación a ‘Una pequeña historia de los Estudios Subalternos’, de Dipesh Chakrabarty, Anales de desclasificación. Documentos complementarios, p. 9. < www.desclasificacion.org >. Se van uniendo al grupo una larga lista de intelectuales, entre ellos Gautam Bhadra, Dipesh Chakrabarty, Gyan Prakash, Gayatri Chakravorty Spivak y Susie Tharu, algunos de ellos como Spivak serán considerados después críticos a los Estudios subalternos y fundadores de los Estudios poscoloniales.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp lunga

7 8 lunga

il bosso legato es

(Ped.)

[...] promover una discusión sistemática e informada de temas subalternos en el campo de los estudios del Sur de Asia y, así, ayudar a rectificar el sesgo elitista característico de la mayor parte de la investigación y el trabajo académico de esta área en particular. Con las palabras ‘historia y sociedad’ del subtítulo se intenta dar cabida a todo lo que implica la condición subalterna. Como tal, no hay nada en los aspectos espirituales y materiales de esa condición, pasados y presentes, que no nos interese. ... Reconocemos, por supuesto, que la subordinación solo puede entenderse como uno de los términos constitutivos de una relación binaria donde el otro es la dominación, ya que “los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de los grupos que gobiernan, incluso cuando se rebelan y sublevan”. [De manera tal que] los grupos dominantes recibirán en estos volúmenes la consideración que merecen, sin que se les otorgue, sin embargo, de esa falsa supremacía que les asignó la larga tradición de elitismo en los estudios del sur de Asia. De hecho, parte importante de nuestro esfuerzo consiste en asegurar que nuestro énfasis en la subalternidad funcione tanto como una medida de valoración objetiva del papel de la élite, como de crítica a las interpretaciones elitistas de ese papel.²³

El objetivo era rescatar textos e historias no consideradas por la historiografía nacional de los sectores marginales urbanos y rurales, y recuperarlas en su plena politicidad, dejando ver de esa manera la construcción de lo nacional desde arriba, y sus resistencias. La historiografía crítica de Guha no sólo contradecía la interpretación de la élite tanto conservadora como progresista, ya que ambas veían en el campesinado un sujeto pre-político. En los estudios de las rebeliones campesinas en India los Estudios subalternos van mostrando la noción de otra política, la de los subalternos, incomprendida e invisibilizada por la política de las élites. Se trata de una historiografía de la heterogeneidad frente a la visión unilineal y evolutiva presente en el marxismo y de la historiografía posindependista india.

La categoría de “subalterno”, retomada de Gramsci,²⁴ se refiere en el contexto de los Estudios subalternos a la cadena de subordinaciones que operan en términos de clase, casta, género, y más formas de construir lo inferior. Se trata de una *localización* inferior, un

²³ En “Preface”, GUHA Ranajit / Gayatri, SPIVAK, *Selected Subaltern Studies*, New York, 1988, p. 35. Citado en: RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl, “Notas sobre la insurgencia académica. Presentación a *Una pequeña historia de los Estudios Subalternos*, de Dipesh Chakrabarty”, *Anales de desclasificación*, documentos complementarios, p. 6. <www.desclasificacion.org>.

²⁴ Para ver más a detalle la recuperación que hace Guha del concepto “subalterno” de los escritos de Gramsci, revisar RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl, *op. cit.*, p. 10.

lugar que desde dentro de la dominación marca sus límites, "...un trazo de aquello que clude el discurso dominante [...]”²⁵ El subalterno es por ello una fuente de posibilidades contra-hegemónicas, no en exterioridad sino immanentes a la dominación. Esos “otros” de la nación, que la contradicen y dislocan. La nación aparece así como un campo en disputa.²⁶

¿Qué tanto los Estudios subalternos son Estudios poscoloniales? Sin duda hay contigüidad en sus trabajos. Edward Said, Gayatri Spivak y Homi Bhabha,²⁷ son los nombres que más se identifican con la teoría poscolonial. Hay críticos que plantean que con el “giro” poscolonial ha habido un abandono del impulso inicial del proyecto de los Estudios subalternos, más anclado en la historiografía crítica marxista, y que ello se refleja en la teoría poscolonial, por la centralidad que tiene en ella el impulso deconstruccionista. Dipesh Chakrabarty, en “Una pequeña historia de los Estudios subalternos”²⁸ responde a estas críticas, planteando que los trabajos de los años 80 del grupo de Estudios subalternos abrían ya el espacio para el estudio del colonialismo en tanto narrativa; así, lo que hoy se conoce como teoría poscolonial o Estudios poscoloniales estaban presentes en estos trabajos, antes de que esta corriente se volviera una moda sobre todo entre la intelectualidad anglosajona. Así, del estudio de la consciencia de los subalternos, a la crítica a la historia como disciplina, y al reconocimiento del dispositivo eurocéntrico (eurocentrado) de dicha

²⁵ PRAKASH, Gyan, “The Impossibility of Subaltern History”, en *Nepantla: Views from South*, Durham, Duke University Press, núm. 2, 2000, p. 288, en RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ Ver CHAKRAVARTY, Dipesh, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, 1986, *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, 1993 y el más reciente: *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, 2008.

²⁷ Estos son los tres autores “clásicos” asociados a lo que hoy se conoce como la Teoría poscolonial. Los textos canónicos del palestino Edward Said son *Orientalism*, 1978, *The World, the Text and the Critic*, 1983, *Culture and Imperialism*, 1993. En lo particular, a Said se le asocia al despliegue de una genealogía de los saberes europeos sobre el “otro”, mostrando los vínculos entre ciencias humanas e imperialismo, en su caso produciendo discursivamente el Orientalismo, narrativas sobre el otro que lo invisibilizan al desconocer su historia. De la autora bengalí Gayatri Chakravorty Spivak, hay que mencionar sus dos famosos ensayos “Subaltern Studies: Deconstructing historiography”, 1985, y “Can the subaltern speak?”, 1988, así como su libro *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*, 1999, entre su vasta obra. Spivak traduce del francés al inglés la obra *De la Gramatología* de Jacques Derrida. Homi K. Bhabha, parsi nacido en Bombay y actualmente profesor en Harvard, autor de *The Location of Culture*, 1994, y *Nation and Narration*, 1990, para mencionar algunos de sus trabajos.

²⁸ “Una pequeña historia de los estudios subalternos”, de CHAKRAVARTY, Dipesh, *Anales de Desclasificación*, Documentos complementarios <www.desclasificacion.org>.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on two staves (treble and bass clef). Above the staves, there are performance instructions: "rall" (rallentando) followed by a dashed line, and "a tempo, stringendo fino al Violento con brio" (return to tempo, then gradually increasing to very fast and with vigor). The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). There are also markings for "loco" (ad libitum) and "lento" (rhythmically free). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A "Ped." (pedal) marking is visible at the bottom left. The page number "189" is written in the left margin.

disciplina, el proyecto de los Estudios subalternos confluye con la crítica poscolonial, ya que en todas estas acciones el sustrato operante es el de la desconstrucción de los discursos de la Ilustración europea.²⁹

Gyan Prakash ya refería en el año 1994 en qué sentido los Estudios subalternos eran crítica poscolonial, afirmando que:

La emergencia de la crítica poscolonial pretende deshacer el eurocentrismo producido por la instauración de la trayectoria occidental, y su apropiación del otro como Historia. Lo hace, sin embargo, con la aguda conciencia de que su propio aparato crítico no disfruta de una distancia panóptica con respecto a la historia colonial, sino que existe como una secuela, como un después —después de haber sido trabajado por el colonialismo. La crítica que surge como consecuencia, entonces, reconoce que habita las estructuras de la dominación occidental que pretende deshacer.³⁰

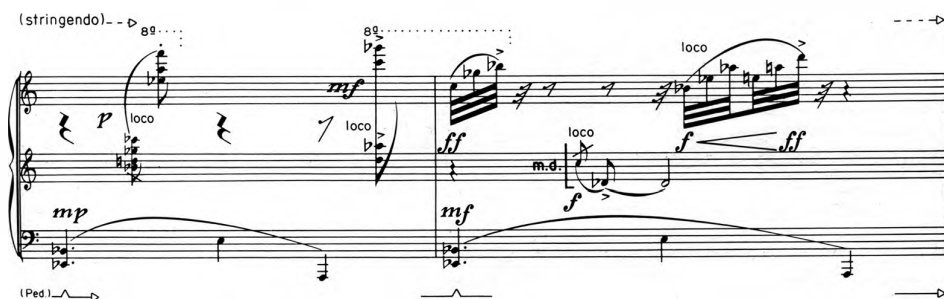
Es justamente esta idea de estar dentro del aparato de la dominación uno de los ejes de la crítica de Gayatri Chakravorty Spivak. Para esta autora, la propuesta del grupo enfocaba de una manera novedosa la teoría del cambio social, ya que visibilizaba la agencia del insurgente. Afirma Ishita Banerjee Dube:

...la contribución verdaderamente significativa era explicar el cambio como un fenómeno plural y analizarlo como una trama de enfrentamientos. Esto implica que el cambio estuvo marcado por un giro funcional en el sistema de signos, es decir, un desplazamiento discursivo. El elemento clave de las explicaciones de este desplazamiento discursivo, por parte del grupo de Estudios Subalternos, radica en visualizar el error de una burguesía nacionalista interesada, que rechazó considerar la importancia de un campesinado politizado.³¹

²⁹ Se reedita la polémica ya revisada en relación a los Estudios Culturales, de si el énfasis en el análisis textual ocluye el análisis estructural. Así, la crítica al grupo de la subalternidad plantearía que han abandonado al marxismo gramsciano por el postmarxismo de Derrida. La polémica sigue abierta.

³⁰ PRAKASH, Gyan, "Subaltern Studies as Poscolonial Criticism", *American Historical Review*, vol. 99, No. 5, Bloomington, AHA, diciembre de 1994, pp. 1475-1490, citado en RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl, *op cit.*, p. 15.

³¹ P. 107, "Historia, historiografía y Estudios Subalternos", *Istor, Revista de Historia Internacional*, vol. 11, núm. 41, Ciudad de México, CIDE, 2010, pp. 99-118.



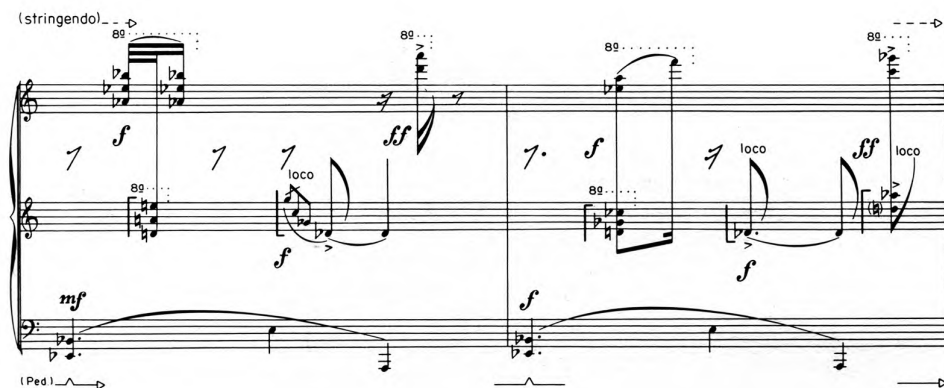
La propia contribución crítica de Gayatri Spivak a los Estudios subalternos es considerada un despegue de la crítica poscolonial. En su texto ya canónico titulado “¿El subalterno puede hablar?”, Spivak plantea los obstáculos para dejar de representar al sujeto occidental incluso cuando se habla del subalterno, dada la pretensión del primero de no tener lugar o determinación geo-política. Este texto aparecido en 1988 es una crítica a los límites eurocentrados de la crítica occidental desplegada por M. Foucault y G. Delcuze. Spivak se adhiere, conservando sin duda su distancia, al enfoque derridiano, el cual considera más fructífero para analizar la fuerza de la representación. Muestra todo esto en la deconstrucción de un caso de *sati*³² en la India. Es el lugar del subalterno y de la mujer el que está en cuestión como no-sujeto. Es en este texto donde Spivak plantea su manera de comprender el quehacer de los Estudios subalternos, y como estos se mueven en el límite de la pregunta aún foucaultiana: ¿el subalterno puede hablar?

La reproducción de subalternidades ocurre sobre todo a través de la historia como disciplina académica. Historia que minoriza todas las otras historias como una especie de variantes de la europea. En “La Poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿quién habla en nombre de los pasados ‘indios’?” Chakrabarty provoca:

[...] Tengo una proposición más perversa que aducir. Se trata de que en lo que toca al discurso académico de la historia —es decir, la “historia” como un discurso producido en el ámbito institucional de la universidad—, “Europa” sigue siendo el sujeto soberano, teórico, de todas las historias, incluyendo las que llamamos “indias”, “chinas”, “kenianas”, etcétera. Hay una peculiar manera en que todas estas otras historias tienden a volverse variaciones de una narración maestra que podría llamarse “la historia de Europa”. En este sentido, la propia historia “india” está en una posición de subalternidad; sólo se pueden articular posiciones de sujeto subalternas en nombre de esta historia.³³

³² Sati es la tradición por la cual la viuda debe morir quemada en la pira del marido fallecido.

³³ CHAKRABARTY, Dipesh, “La Poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿quién habla en nombre de los pasados ‘indios’?”, en DUBE, Saurabh, ed., *Pasados poscoloniales, Colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía india*, Ciudad de México, Colmex, 1999 <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceaa-colmex/20100410122627/chakra.pdf>>. Ver también *Provincializing Europe: Postcolonial thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000, para repensar la historia a partir de la diversidad de historias heterogéneas del capitalismo mundial.



periferias.³⁵ La colonialidad del poder implicó desde ese momento la racialización del dominio moderno capitalista. El patrón de dominación moderno-colonial está conformado por cuatro dimensiones de la realidad social que se interconectan e intergeneran: la idea de raza, la división social del trabajo en función de la idea de raza, el Estado-nación contemporáneo, y el eurocentrismo como visión hegemónica de mundo. Los trabajos de María Lugones, en discusión con la teoría decolonial, impactan desde el feminismo, aduciendo que ese patrón de poder no sólo es racial sino también de género.³⁶ Las obras de Walter Dussel y Enrique Dussel son consideradas dentro de esta corriente. La teoría decolonial se distingue de los Estudios poscoloniales por centrarse en América Latina como el referente de la colonialidad del poder, a partir de la conquista, al igual que su crítica al materialismo histórico, muchas veces a partir de un conocimiento reduccionista de este, y sobre todo con base en su legado ilustrado y europeo.³⁷

Hemos delineado el decurso de distintas derivas críticas que corresponden a tradiciones y legados diversos, a distintas ubicaciones geo-culturales. Un balance tentativo de estos decursos nos permiten avanzar la idea de que son distintas maneras de enfrentar desde el pensamiento crítico la crisis del marxismo y el socialismo “realmente existente”, esto, en la Teoría crítica de Frankfurt adquiere la forma de una crítica radical al proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista. Los Estudios culturales desde el marxismo desarrollan una vertiente muy rica de estudios de la cultura en tanto formas políticas, y sobre todo, enfrentan la visión tradicional de lo cultural, abren el análisis de la cultura a sus prácticas y comprenden que es un terreno donde se ejerce el poder. En los Estudios subalternos encontramos la imprevista gramsciana que problematiza la noción del sujeto revolucionario, y sobre todo “descoloniza” la noción del campesinado como una clase no política, e inicia el despegue hacia la crítica poscolonial, sobre todo en lo referente a los nacionalismos postindependentistas; el

³⁵ Ver QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad y modernidad / racionalidad”, en *Perú Indígena*, vol. 13, núm. 29, Lima, 1992.

³⁶ LUGONES, María, “Colonialidad y género”, en *Tabula Rasa*, núm. 9, Bogotá, julio-diciembre de 2008, pp. 73-101.

³⁷ Ver las afirmaciones de Aníbal QUIJANO en LANDER, Edgardo comp., “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 1993, pp. 201-246.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble clef, bass clef, and a grand staff for the left hand. The score includes various performance markings and dynamics. At the top, there are tempo and mood instructions: "(colando)", "Meno mosso (♩ = ca. 88)", and "poco rall.". Below these, there are markings for "nervoso" and "lungo". The score features several dynamic markings: "p" (piano), "pp" (pianissimo), "mp" (mezzo-piano), and "loco". There are also markings for "88" and "15g". The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a final measure marked "7" and "8".

giro poscolonial abre la crítica hacia la colonialidad epistémica presente en nuestros días. Los universales son puestos en cuestión de manera diversa en estas vertientes, visibilizando las estrategias de la construcción de la "otredad" como mecanismos que producen el imaginario de la homogeneidad y dominación de "Occidente". Subyace la tensión entre las corrientes poscoloniales y decoloniales sobre si la crítica a la modernidad puede establecerse o no desde la misma modernidad, lo cual nos lleva también a la pregunta sobre si existe un *afuera* de la modernidad. La visibilización de la agencia de los subalternizados es, me parece, una de las mayores aportaciones presentes en estas derivas del pensamiento crítico. El sujeto aparece en la teoría crítica muy desprovisto de resistencias frente al imparable acoso de la modernidad capitalista. Sin negar la fuerza que quiere tener esta última, la mirada desde las resistencias, apropiaciones y descolonizaciones en curso fortalecen de nueva cuenta el horizonte utópico necesario a la crítica.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

tejer una red densa y rigurosa, pues el "inacabamiento" de la filosofía del S. XX es una oportunidad para enfrentar los problemas del futuro y no un pasado desechable

CORCHEA

LOS ESTUDIOS CULTURALES. EL MAPA INCÓMODO DE UN RELATO INCONCLUSO *

Rossana Reguillo

El potencial que poseen las palabras de ser modificadas por los individuos puede ser muy considerable, pero siempre es limitado. Puesto que los pensamientos que dejan de ser transmisibles pierden todo significado.

Norbert Elias

Definir con precisión y establecer los límites de lo que son y lo que representan en el mapa de la producción contemporánea de conocimiento los llamados Estudios culturales es una tarea no sólo compleja, sino imposible, en tanto no hay un “acuerdo” que establezca su definición y marque con claridad las fronteras que separan este modo particular de observar la realidad frente a otras perspectivas interpretativas. Quizás en este sentido sea más conveniente señalar primeramente qué es lo que *no* son los Estudios culturales para establecer

317

* Los editores agradecen al Prof. Dr. Francisco Sierra Caballero, editor de la *Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación. Redes.com*, de Sevilla, por facilitar la publicación de este ensayo aparecido en el núm. 2 de la revista <revista-redes.com> y <<http://revista-redes.hospedagemdesites.ws/index.php/revista-redes/issue/view/3/showToc>>. El texto está fechado 2004.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions: "poco rall." (poco rallentando) and "rit." (ritardando). The score is marked with a 7/8 time signature. There are also some markings like "3" and "5" which might refer to fingerings or specific notes. The bottom left has a "(Ped.)" marking with an arrow pointing to the right, indicating a pedal point. The bottom right has a right-pointing arrow.

se organizan los saberes disciplinarios que también obedece a una lógica de “beneficios” y de disputas por la asignación de recursos. Para simplificar al extremo esta discusión, el foco del análisis del “informe Gulbenkian”, está puesto en el reparto de “objetos” de estudio desde la lógica de las estructuras departamentales de las universidades, o al revés, es decir, las estructuras departamentales como plataformas para la selección (y a veces, declaración de propiedad) de ciertos objetos de estudio. Lo que la Comisión va a señalar es precisamente que los “Estudios culturales” emergen en un momento de acumulación de tensiones, como una forma de hacerse cargo más que de las estructuras departamentales de una realidad que se desborda y no es posible contener desde los límites planteados por las disciplinas. Entonces, tenemos una primera claridad: los Estudios culturales emergen como respuesta al proceso de disciplinarización (y disciplinamiento) del saber. “Nacen” marcados entonces por un fuerte componente político, que inmediatamente los sitúa en el territorio de “la sospecha” y del rechazo de aquellos que detentan el poder académico fundado en la compartimentación del saber.

b) Una segunda cuestión que el informe Gulbenkian posibilita aprehender, es el fuerte contenido disruptivo de los llamados Estudios culturales. Al desmarcarse de los anclajes disciplinarios, los Estudios culturales convocan a especialistas provenientes de muy diversos campos que están más interesados en proveer marcos de lectura —es decir, interpretativos— de los fenómenos sociales que en defender ciertos cotos disciplinarios. Ello hace posible el “cruce” —casi siempre explosivo en términos del *statu quo intelectual*— de las teorías feministas, coloniales y postcoloniales; sociosemióticas, de la crítica literaria, de teorías críticas de la recepción y de una nutrida representación de la antropología simbólica, entre otras importantes posiciones que confluyen en este ámbito. Los “Estudios culturales”, al desmarcarse de anclajes disciplinarios, van a constituirse como una “comunidad de hablantes” que traen a la escena de la discusión marcos diferenciales desde los cuales hacen visible las intersecciones entre tres asuntos que van a resultar claves: la importancia central del sujeto que actúa en un marco constreñido por el poder; la necesidad de “deconstruir” los procesos de normalización que históricamente construidos han definido como “naturales” los procesos de exclusión, marginación, dominación; y la vinculación clave entre los “productos” de la cultura y sus productores, de donde viene el énfasis que se pone en ciertas perspectivas de los Estudios culturales en el análisis cultural situado.

Estas tres dimensiones o ámbitos, pueden ser leídos desde tres ópticas conceptuales: la subjetividad (el sujeto), el poder (la política) y la cultura (lo simbólico). Por supuesto que este

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

pequeño mapa es, en el mejor sentido de lo que los Estudios culturales han hecho posible, una mirada susceptible de ser “contestada” por otras visiones. Pero me parece que recoge en lo general el proceso de gestación de esta comunidad de hablantes que con diferencias se encuentra y se reconoce en los territorios de los Estudios de la cultura.

Tres vertientes

En segundo lugar, y esbozados algunos de los rasgos de los orígenes de los Estudios culturales, es importante ahora enfatizar que ellos no representan ni un cuerpo homogéneo de saberes ni mucho menos agrupan unas determinadas formas preestablecidas de prácticas intelectuales. Es decir, una vez que es posible establecer su des-vinculación disciplinaria y su clara vocación política, es fundamental establecer sus diferencias.

Para ello habría que establecer la vertiente de los Estudios culturales británicos, a los que suele atribuirse la formación del concepto a partir de los trabajos pioneros de Raymond Williams (1921-1988)³ y la llamada Escuela de Birmingham. De ahí provienen las tradiciones más sólidas en Estudios culturales vinculadas a las investigaciones cinematográficas, musicales, literarias, feministas, de consumos culturales, entre otras, en dos vertientes que no siempre confluyeron: el culturalismo y el estructuralismo, discusión que fue presentada por otra figura central de los Estudios culturales en Birmingham, Stuart Hall.⁴

³ Raymond Williams es la figura emblemática de los Estudios culturales. La complejidad y compromiso de su prolífica obra, abrió campos insospechados para trabajar en las intersecciones entre cultura y poder. Quizá su libro más popular (aunque no el más importante) conocido en castellano es *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* (1981), trad. Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós (Comunicación No. 4), 1982. Williams inaugura una nueva tradición en los estudios críticos al partir del supuesto de que “todo discurso produce valor y significado”. Williams fue la cabeza intelectual más importante del Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham. Un sitio útil para familiarizarse con estas perspectivas es <http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/cultural_studies_1.html>. Pero es indudable que para calibrar a fondo los aportes de Williams, hay que ir tanto al libro ya citado, como a su *Keywords*, traducido al castellano como *Palabras clave* por Nueva Visión, Argentina, 2000.

⁴ Uno de los más notables y prolíficos pensadores ingleses es en realidad jamaquino de origen. Hall ha sido un potente faro para visibilizar un debate clave en los Estudios de la Cultura, la importancia política

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'loco' and 'pp' (pianissimo). The second measure is marked 'p cantabile' and 'p' (piano). The third measure is marked 'mp' (mezzo-piano). The fourth measure is marked 'mf' (mezzo-forte) and 'roll'. There are various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. At the bottom left, there is a 'Ped.' marking with a right-pointing arrow.

Para Hall, dos paradigmas habían caracterizado la producción del círculo de intelectuales cercanos a Birmingham: “el culturalista”, que asumía al sujeto (tanto en su dimensión individual como colectiva) como libre de asignar y construir significados para reinscribirse en el marco de las instituciones sociales; y “el estructuralista / postestructuralista” que enfatiza que el sujeto y las identidades son posiciones determinadas socialmente e ideológicamente estructuradas. Pese a que este trabajo suscitó una serie de polémicas centradas en la “inexistencia” de estos dos paradigmas, es un hecho que esta tensión sigue estando presente en los Estudios culturales, me refiero a las perspectivas que ponen el foco en la capacidad creativa y productiva del sujeto y las que asumen las determinaciones estructurales como dimensión ineludible del análisis cultural.

Y es quizás desde esta tensión en la que puede inscribirse la emergencia de los Estudios culturales estadounidenses, que no son tampoco homogéneos y cuentan con varios focos de interés y distintos centros de irradiación a lo largo y ancho del vasto territorio norteamericano.⁵ Considero que los *Cultural Studies* en esta región no pueden entenderse al margen del impacto que tuvo al interior de las fronteras estadounidenses la llamada Escuela de Frankfurt.

En el exilio provocado por el nazismo, varios de los integrantes de la Escuela de Frankfurt encontraron un nuevo espacio de trabajo en la Universidad de Columbia en Nueva York, después de pasar por Ginebra, Londres y París; hacia 1936, se instaló en Columbia el Instituto de Investigación Social, encabezado por Adorno y Horkheimer, quienes más tarde se trasladarían a Los Ángeles. La Teoría crítica de los “frankfurtianos”, tuvo impactos importantes en el proyecto de investigación de radio de Lazarsfeld en Princeton y también entre el grupo de Estudios de Opinión en Berkeley, donde destacaron los trabajos de Bruno Bettelheim y Morris Janowitz. Aunque tanto Adorno como Horkheimer regresaron a Alemania

de las representaciones sociales en el espacio público. Ha dicho “Negative racial images cannot not be resolved by a few more black faces on the screen, or by an extra documentary or two on immigrant problems. Nor could the causes be traced simply to ‘casual discrimination on racial matters within the broadcasting organizations.’” Afirmación clave para los estudiosos de la comunicación, que puede ser profundizada en el siguiente sitio: <http://www.thechronicle.demon.co.uk/tomsite/8_6_1rev.htm>.

⁵ Sugiero al estudiante interesado explorar las páginas web de las Universidades de Pittsburgh, Rutgers, NYU, Santa Cruz, la Universidad de Texas en Austin; aunque el panorama es muy amplio, estos sitios permitirían formarse una idea general del estado de discusión en el ámbito de los Estudios Culturales en Estados Unidos.

Musical score for piano, consisting of two staves. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*. Tempo markings include *Meno mosso* (♩ = ca. 76) and *A tempo* (♩ = ca. 88). Performance instructions include *loco* and *lontanato*. The score features various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left.

en 1950, varios de los miembros del Instituto permanecieron en suelo estadounidense y se adscribieron a universidades distintas desde las que siguieron desarrollando la Teoría crítica, entre ellos Herbert Marcuse. No hay una línea directa en la genealogía de los *Cultural Studies* estadounidenses y la Escuela Crítica de Frankfurt, pero es evidente que el impacto de pensadores de esta escuela como Walter Benjamin –que nunca llegó a Estados Unidos– caló hondo en la perspectiva de lo que a partir más o menos de los años 60 se conocería como “Estudios culturales en su versión norteamericana”.

Una de las figuras centrales de los *Cultural Studies* estadounidenses ha sido sin lugar a dudas Fredric Jameson, profesor de literatura y teoría en Duke University y prolífico analista y escritor de temas claves sobre la postmodernidad. Una nota parece aquí particularmente relevante: es prácticamente imposible acercarse a los *Cultural Studies* sin hacer referencia al trabajo de Jameson.⁶

En este pequeño mapa introductorio y exclusivamente de modo enumerativo hay que mencionar también a Larry Grossberg, autor y editor junto con Any Nelson y Pamela Treichlere de un antología importante para entender el desarrollo de los *Cultural Studies* en sus vínculos con el discurso y las humanidades.⁷

Desde el feminismo (perspectiva fundamental en los Estudios culturales) Donna Haraway ha trabajado la figura del *cyborg* como una figura política que señala la ilusión óptica que separa la ciencia ficción de la realidad. Su “Manifiesto *cyborg*” es un documento interesante para calibrar la renovación de la crítica al pensamiento conservador que tiende a “naturalizar” y en tal sentido, a deshistorizar las categorías a través de las cuales pensamos el mundo.⁸

Para George Yudice,⁹ destacado intelectual neoyorkino que ha sabido vincularse tanto con las tradiciones norteamericanas como latinoamericanas y cuyo trabajo dialoga en parte

⁶ Ver la excelente página de la Universidad de California Irvine, sobre el trabajo de Fredric Jameson: <<http://sun3.lib.uci.edu/indiv/scctr/Wellek/jameson/>> y el trabajo en torno a la obra de Jameson de William McPherson, de Stanford University: <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/jameson/>>. Ambos permiten ubicar y situar los aportes de Jameson al pensamiento crítico que, vinculado a los Estudios culturales, se ha producido desde Estados Unidos.

⁷ Ver GROSSBERG, Lawrence, *et al.*, *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992.

⁸ HARAWAY, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp.149-181. <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>>.

⁹ Autor de varios importantes libros, entre los que hay que destacar, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura*

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

pp cresc poco a poco

Ped. Ped. Ped.

constrictivos del poder y de la centralidad de los procesos de carácter estructural que configuran lo cultural. Indudablemente esto no significa –y García Canclini no lo plantea así–, que todo lo que suele agruparse bajo la etiqueta *Cultural Studies* resbale hacia el ensayismo discursivo; como he intentado mostrar el panorama es muy amplio, pero es de otra parte cierto que, al calor del auge de los Estudios culturales, muchos de los trabajos producidos, principalmente a principios de los años 90, han carecido de rigor y de investigación empírica. Que no hay que confundir nunca con rigidez y empirismo, problema que sigue estando presente en las disciplinas más tradicionales de las ciencias sociales.

Lo aquí relevante –me parece– es que estas críticas permiten entender lo que sucede cuando a los estudiosos o intelectuales latinoamericanos se les preguntan si hacen “Estudios culturales”; la respuesta suele ser una contundente negativa seguida de una explicación larga y a veces confusa para el interlocutor no “continental”, de que lo que se hace en América Latina son Estudios de la cultura y que son los norteamericanos los que hacen Estudios culturales.

Los Estudios de la cultura en América Latina, de larga tradición, se han esforzado por visibilizar y poner en discusión temas, procesos, momentos, prácticas socio-históricas y políticas, como claves para la (auto) comprensión de las sociedades latinoamericanas en sus vínculos con el mundo y con el pensamiento metropolitano.¹² No creo por ejemplo que Octavio Paz, Ángel Rama, José Luis Romero, Carlos Monsiváis, por citar a algunos de los intelectuales más reconocidos (y reconocibles) de América Latina, se sentirían cómodos

¹² Siguiendo a Nelly Richard, sin duda una de las intelectuales latinoamericanas más sólidas en el ámbito de la crítica cultural, avechada en Chile y directora de la importante revista *Crítica Cultural* <<http://www.revista-de-critica-cultural.cl/>>, cuyo sólido trabajo ha tenido un fuerte impacto tanto en las “fronteras” latinoamericanas como globales, entenderé por pensamiento metropolitano, el enfoque y modo de construir desde los centros de poder intelectuales que estuvieron en sus orígenes en la Europa colonial y que hoy se desplazan hacia los territorios del norte de América. Yo misma considero que “lo metropolitano” alude a una mirada “blanca, eurocéntrica, masculina, heterosexual”; para una referencia más extensa ver <<http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/CAT/PROF/2004/reg.pdf>>. Consultar además a una de las autoras más importantes y creativas en este aspecto, la canadiense y ahora neoyorquina, PRAHL, Mary Luis, y su libro *Ojos imperiales. Literatura de Viajes y transculturación*, trad. Ofelia Castillo, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, es una referencia obligada para los estudiosos de estos temas.

energico (lo stesso tempo)

loco

ff

mp

mf subito

molto espressivo

Ped.

siendo pensados como parte de los Estudios culturales, y, sin embargo, el trabajo que ellos desarrollaron y que por ejemplo Monsiváis sigue desarrollando, se inscribe decididamente en la larga tradición de los Estudios de la cultura en sus vínculos con el poder, cuando antes de la etiqueta, muchos de estos intelectuales se preocupaban por la conexión entre la cultura y el poder y ciertamente no de manera ingenua.

Más que un enfoque metodológico, lo “transdisciplinario” ha sido en Latinoamérica una necesidad. Pensar el mundo y la propia sociedad en condiciones asimétricas de poder no solo intelectual, obligó a que muy temprano los pensadores latinoamericanos construyeran sus andamiajes teóricos desde la lógica de las intersecciones: había que entender la historia al tiempo que la economía, la dependencia al tiempo que la colaboración de las élites locales con los dominadores; había que entender lo popular residual en su intersección con los procesos de codificación de la cultura dominante. Por ningún motivo esto quiere convertirse en una “apología” de la potencia crítica del pensamiento latinoamericano, sino simplemente apuntar que algunos de los rasgos distintivos de los Estudios culturales estaban ya presentes, quizás con otros nombres, en el campo intelectual latinoamericano.

Y hoy, creo, una de las mayores “peleas” de los Estudios de la cultura en América Latina es no perder esa densidad, ni la postura crítica frente a la realidad, ello ha derivado en intensos debates con algunas posiciones del norte que tienden a obviar el poder en sus análisis. Contra la crítica que suele hacerse a los representantes más visibles de estas corrientes en América Latina, sobre su falta de densidad, sobre lo *light* de los análisis realizados, considero que predomina un fuerte componente crítico (e incluso dramático) en los trabajos por ejemplo de Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Renato Ortiz, Nelly Richard, Beatriz Sarlo y Martín Hopenhayn, por citar sólo algunos de los intelectuales que han convertido a la cultura en el centro de sus reflexiones.

Para los estudiosos de la comunicación resultan de particular relevancia los aportes de los Estudios de la cultura y el poder producidos desde América Latina (como prefiere llamar a esta perspectiva Daniel Mato,¹³ en Venezuela), las categorías para pensar el consumo y la

¹³ Quien entre otras cosas coordina el Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales, adscrito al Centro de Investigaciones Postdoctorales (Cipost) y al Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela. < http://www.geocities.com/global_cult_polit/Program.htm>.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'colando' and includes dynamics *p* and *mf*. The second system is marked 'come un eco' and includes dynamics *pp* and *mp*. The third system is marked 'in lontananza' and includes dynamics *ppp*, *pp*, and *mp > pp*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with performance instructions such as 'loco' and 'più p'. The piece concludes with a fermata over a final chord.

economía política de los intercambios simbólicos; las pertenencias culturales como mediaciones claves para la recepción / interpretación del mundo; los medios de comunicación como dispositivos de poder e instituciones culturales, las identidades como categorías socio-culturalmente construidas y la gestión cultural. Las figuras “emblemáticas” de los Estudios de la cultura producidos desde América Latina, son Néstor García Canclini, autor de numerosos libros, entre los que destaca *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Paidós, primera edición: 1989), que coloca en el centro del debate una nueva manera de pensar los mestizajes culturales a través de la noción de “hibridación”, que resultaría clave para repensar las identidades, procesos y productos culturales que tendían a ser considerados desde la pureza y el esencialismo. Si bien es cierto que en la década de los 90 la noción de “hibridación” fue utilizada indiscriminadamente y con ello banalizada por muchos investigadores, no es menos cierto que el propio García Canclini ha mantenido una constante vigilancia sobre esta categoría y se ha preocupado por hacerla funcionar en el registro de investigaciones socialmente referidas.

Otra figura central es Jesús Martín Barbero, aunque español de origen, se ha declarado latinoamericano por convicción y su trabajo intelectual ha sido producido fundamentalmente desde Colombia. Su libro señero *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, (Gustavo Gili, 1987), trajo una bocanada de aire fresco a la comprensión dominante en aquellos momentos en torno a la comunicación. Al operar un desplazamiento del peso analítico de los medios hacia las mediaciones (la cultura, la historia de la configuración de los Estados nacionales, las identidades, la cultura popular y la cultura de masas), Martín Barbero contribuyó a potenciar una nueva manera de mirar a los medios y con ello, una estrategia para mantener “atado” el estudio de la comunicación en su intersección con la cultura. Su abundante obra, que circula en revistas especializadas, en revistas de divulgación, en páginas web, en revistas estudiantiles o de grupos alternativos, en portales de instituciones de gestión cultural, es un constante estímulo para desafiar los límites de las disciplinas en busca de una renovada y siempre crítica comprensión de las culturas contemporáneas.

Renato Ortiz, en Brasil, que no se identifica a sí mismo como “haciendo parte” de los llamados Estudios culturales, es otra de las figuras importantes para entender los aportes producidos desde Latinoamérica en el campo de la cultura. Su libro *Mundialización y cultura* (Alianza, 1997), y su manera de re-conceptualizar los problemas de la globalización (tecnológica y económica) y de la mundialización en el plano de la cultura, han significado un aporte sustancial para centrar la atención entre las múltiples correspondencias, articulaciones, tensiones y contradicciones entre lo local, lo nacional, lo global a partir de su idea sobre la transformación fundamental en el tiempo y en el espacio.

El panorama y los practicantes de los Estudios de la cultura en Latinoamérica es amplio y hay por supuesto personas, grupos, instituciones que requerirían cada uno de un artículo

(colando)----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped) →

para explicar sus aportes y sus especificidades. Pero más que las personas es quizás más relevante señalar que se trata de un campo vigoroso que entiendo y asumo que la cultura no es estática, ni un sistema cerrado y que por ello mismo, ésta es, además de fuente de “entendimiento mutuo”, ocasión constante de conflicto.

Problemas, objetos, circuitos

Completar el trazado de este mapa introductorio —necesariamente incompleto y subjetivo—, implica, me parece, colocar algunos de los problemas que están presentes en el campo de los Estudios culturales o de los Estudios de la cultura y el poder.

a) En primer término la tensión entre el momento subjetivo y el momento objetivo de la cultura. Esto es, la compleja relación entre las estructuras, las instituciones y la subjetividad que orienta las prácticas de los actores sociales. No se trata solamente de un problema epistemológico o político, sino además y centralmente metodológico. La pregunta es cómo hacer hablar a las estructuras en los sujetos y cómo no perder de vista al sujeto en el análisis de las estructuras. Estudiar el discurso de los medios al margen de los procesos de apropiación y resistencia de la gente no contribuye a situar y comprender de fondo el papel de éstos en la vida social; y, por otro lado, enfatizar la capacidad crítica o de agencia de las “audiencias”, sin estudiar y profundizar en nuestro conocimiento de las industrias, de la concentración y del poder, puede derivar en visiones ingenuas de lo social. De fondo, lo que se juega en este territorio es la capacidad de mantener en tensión analítica la relación entre estructuras y procesos, entre el peso objetivo de las instituciones y la vuelta chapucera de la que es capaz la subjetividad de los actores.

b) Un segundo frente problemático lo constituye lo que podríamos llamar las “políticas de reconocimiento”. Aceptado más o menos de manera generalizada que ninguna identidad es una esencia inmutable (lo que ha llevado a algunos autores a hablar más de “identificaciones” que de “identidades”), el problema persistente en los Estudios de la cultura en su interface con la comunicación es cómo hacer hablar de manera productiva y creativa a las “diferencias”, es decir, los procesos de pertenencia diversa no como constitutivos de la acción (la causa-efecto: se actúa así porque sé es mujer, o pakistaní, joven okupa o indígena u homosexual); sino estos procesos de diferenciación y pertenencias como mediaciones y dinamizadores de la acción (la multicausalidad: qué significa ser mujer en un entorno androcéntrico, qué significa y qué papel representa en la dinámica social la pertenencia étnica como filtro cultural para la acción). Hay en este nivel un conjunto de tareas pendientes y lagunas peligrosas. El discurso crítico de la comunicación con respecto por ejemplo del género es una ausencia lamentable.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'rubato' above the first staff, 'a tempo' above the second staff, and dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) with hairpins. There are also performance instructions like '< poco >' and the numbers '5', '7', and '8' in the bass staff. A '(Ped)' marking is located at the bottom left of the page.

c) Las transformaciones en la escena contemporánea exigen hoy más que nunca la atención sobre los diferentes planos en los que se produce, circula y se reconoce la cultura. Esto es, la complejidad añadida de la contemporaneidad demanda no perder de vista las articulaciones entre el plano de lo local y de lo global. En algunos de los debates iniciales en torno a la globalización, hubo una fuerte tendencia a pensar que lo global anulaba lo local y en respuesta a estas posiciones, muchos estudiosos enfatizaron en exceso el papel de lo local en detrimento de lo global. Hoy, el pensamiento complejo exige mantener simultáneamente abiertos los planos de lo local y lo global (por supuesto en sus intersecciones con lo nacional). Hacia delante será fundamental en el análisis mantener la pregunta sobre las relaciones de complementariedad y oposición entre estos planos, si los Estudios de la cultura y la comunicación pretenden avanzar en la intelección de la sociedad contemporánea.

d) Resistir a la tentación “salvífica” es una tarea política de los Estudios de la cultura. Lo que quiero señalar aquí para los nuevos “practicantes” de esta perspectiva, es el peligro de apelar a lo que he llamado “narrativas de sustitución” (los derechos humanos, la democracia, la interculturalidad, el género, el altermundismo entre otras causas) como espacios de discursos y prácticas liberadoras *a priori*. El riesgo de convertir los Estudios de la cultura en declaraciones y eslóganes, impedirá avanzar hacia la comprensión de lo que ya Martín Barbero, siguiendo a Gramsci, en sus trabajos iniciales advertía en torno a la colaboración del dominado en su propia dominación. La gravedad del momento que atravesamos exige dos cuestiones: por un lado, abandonar toda pretensión de verdades universales y, por otro, atender y estudiar todas aquellas emergencias que, apuntando tanto al cambio como a la continuidad, indiquen las direcciones hacia las que la sociedad se mueve. En otras palabras, se trata, me parece, de renunciar a convertir los Estudios culturales en una especie de “nuevo testamento” del pensamiento crítico y al mismo tiempo, abrirse al entendimiento de aquellos procesos, prácticas, productos que marcarían el avance de nuestras sociedades hacia un estadio más justo, democrático, inclusivo o no, es decir, no vale ensalzar los avances democráticos y callar ante los retrocesos o involuciones antidemocráticas presentes aún en los grupos más abiertos al cambio.

e) Queda la cuestión del método, un problema debatido no siempre de la mejor manera. No se trata de oponer lo cualitativo a lo cuantitativo, ni el análisis del discurso frente a la estadística. El problema es más complejo, se trata de poner a funcionar nuestros instrumentos de registro (el pensamiento quiero decir) en clave multidimensional. A veces la clave se esconde en el dato duro (el número, la estadística, la gráfica), pero a veces reside en unas palabras pronunciadas al azar por un “informante” inscrito en lo cotidiano. Pienso que ni

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score includes various performance instructions and dynamics. The first system starts with 'delicato' and 'pp' (pianissimo) dynamics, followed by 'allargando' (ritardando) and 'ppp' (pianissimissimo). The second system begins with 'a tempo' and 'mf' (mezzo-forte) dynamics, followed by 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). The third system starts with 'molto rit.' (molto ritardando) and 'p' (piano) dynamics, followed by 'a tempo' and 'rit.' (ritardando). The score also features time signatures of 6/8 and 7/8, and includes markings for 'Ped.' (pedal) and 'ag.' (accelerando).

un poderoso instrumental estadístico ni una sofisticada estrategia hermenéutica para analizar lo que la gente dice, son antidotos suficientes para contrarrestar el problema que el analista enfrenta a la hora de producir interpretaciones. Me inclino por el rigor (que no rigidez) metodológico, por la diversificación de nuestros instrumentos de escucha y de registro, por una capacidad renovada de analizar el signo, el símbolo, la señal.

Hacia una perspectiva sociocultural

En lo que toca a los “objetos”, el mapa de los Estudios de la cultura, el poder y la comunicación es diverso. Más que un listado de objetos, inacabable, lo fundamental sería reconocer que esta perspectiva no se define por los objetos que toma, sino por el enfoque y las intersecciones que se privilegian para el análisis. Lo central en este aspecto estriba en “la articulación”, en la construcción de relaciones “significativas” entre procesos y prácticas. Por supuesto que existen temas recurrentes en este campo, por ejemplo el consumo, la identidad, la diferencia, las representaciones como problemas conceptuales; los medios en su interacción con los públicos o audiencias, las culturas juveniles, las expresiones culturales emergentes, la estética y sus formas tanto masivas, “cultas” o populares, las industrias culturales (los mercados de la música o el cine), como problemas empíricos; la ciudad, la vida cotidiana, las instituciones, como espacios de indagación y, por supuesto, la centralidad del discurso o de las narrativas sociales que nombran y se disputan la representación de lo real. Lo sustancial de los objetos construidos por estas perspectivas socioculturales de la comunicación es su búsqueda (no siempre lograda) de poner en clave de intelección crítica los problemas claves de las sociedades contemporáneas.

Y al introducir intencionadamente la noción “perspectivas socioculturales”, pretendo por último señalar que desde América Latina viene cobrando fuerza y forma una intensa discusión en torno a los enfoques de la cultura, en el sentido de asumir el desafío que implica hoy día pensar articulaciones que sean capaces simultáneamente de contener y explicar las relaciones entre el orden simbólico y el orden de lo material, que no minimicen la fuerza productiva de la significación pero que tampoco eludan los marcos constrictivos del orden estructural en el que esta significación se expresa y cobra sentido. Lo sociocultural alude precisamente al lugar donde se tocan y se afectan las estructuras sociales objetivas y los procesos

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets. There are also performance instructions like 'Ped.' and 'allargando' with dashed lines indicating a gradual change in tempo. The page number '329' is visible in the top right corner.

simbólicos, lugar de cruce de los sistemas como fuerzas productivas y constrictivas con la capacidad de agencia de los actores sociales que desde la subjetividad son capaces de apropiarse, negociar o resistir al sistema; lugar de interface entre la reproducción y la capacidad de transformación e imaginación social.

Desde dos distintos modos de trabajo y de enunciación George Yudice, en Nueva York, y Aníbal Ford¹⁴ en Buenos Aires, condensan y visibilizan estas preocupaciones. Yudice es un atento observador y un agudo analista de las transformaciones operadas en el campo cultural en el contexto de la globalización, sus aportes para pensar la instrumentalización de la cultura como dispositivo para la legitimación de toda clase de proyectos, ayudan a guardar una distancia crítica y reflexiva frente a los optimismos culturales presentes en nuestra sociedad. Por su parte, Ford, autor de *La marca de la bestia* (Buenos Aires, Norma, 2002), se sitúa en lo que él mismo denomina “la agenda global” y desde ahí analiza los impactos en la sociedad, de las tecnologías, de la concentración de poder y la acumulación de desigualdades, y de las relaciones entre información y poder.

Considero que hay pistas aquí para entender el momento por el que atraviesan las renovaciones e innovaciones en el ámbito de la comunicación, que hoy se potencian gracias al trabajo incansable de mujeres y hombres que mantienen no sólo su trabajo intelectual en formas a veces muy precarias, sino la búsqueda de “circuitos” de diálogo y debate por donde hacer transitar una “conversación” que logre situar el sentido ético, socialmente comprometido y riguroso de las perspectivas que asumen que no es posible pensar la comunicación al margen de los procesos socioculturales y viceversa.

Quedan, por supuesto muchas preguntas, interrogantes por despejar, historias por contar, este es apenas el esbozo de un mapa que se propuso acercar de una manera introductoria el estado del debate en el ámbito de los llamados “Estudios culturales”.

¹⁴ Destacado intelectual argentino quien además de contar con una importante obra publicada, dirige dos colecciones fundamentales para el campo de la cultura y la comunicación: La Biblioteca de Comunicación, Cultura y Medios bajo el signo de Amorrortu editores, y la Enciclopedia Latinoamérica de Sociocultura y Comunicación, con el Grupo Editorial Norma, que cuenta con casi una treintena de libros de formato corto y pensados para estudiantes que, bajo la dirección de Ford, logran dar cuenta del panorama de la investigación y reflexión latinoamericanas en estos campos. <http://www.norma.com/categoria_interna.asp?categoria=322>.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

189) sotto voce p più p pp lunga

pp ppp pp ppp pp ppp

5 7 8

il basso legato 80

(Ped) → *

La posibilidad que ofrece el Portal de la Comunicación, del Instituto de la Comunicación (InCom) de la Universidad Autónoma de Barcelona, es precisamente la de ir pautando el necesario conocimiento de las comunidades que, en distintas partes del mundo, están empeñadas en hacer del pensamiento un instrumento de transformación de cara a una sociedad más justa, equitativa, democrática, incluyente. Pero, como dice el epígrafe de Elías que acompaña y orienta este ensayo, es solo la posibilidad de transmitir, es decir, comunicar, lo que da sentido a las palabras, y ello exige creer en lo que se comunica.

Andante misterioso (♩ = 60 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

Ped →

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked 'Andante misterioso' with a tempo of 60-88 beats per minute. The right-hand part (treble clef) features a complex melodic line with various dynamics: *sf* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include 'deciso' and 'loco' above the staff. The left-hand part (bass clef) is marked 'il basso sotto voce' and *pp*. The score includes a 'Ped' (pedal) instruction at the bottom left. The piece is divided into measures, with some measures containing a '7' or '8' above the staff, possibly indicating fingerings or measure counts.

SEMICORCHEA

La filosofía moderna no inicia con el *Discurso del Método* de Descartes sino con la brutalidad del encuentro entre Europa y el "Nuevo Mundo".

Hoy nos corresponde desarrollar lo que podría llamarse una filosofía de código abierto, que se sabe parcial, provisional y perpetuada por otras miradas y por otros giros. Inacabada, por ende, pero igualmente radical.

FUSA

EUROCENTRISMO Y MODERNIDAD (INTRODUCCIÓN A LAS LECTURAS DE FRANKFURT) *

Enrique Dussel

La modernidad es, para muchos (para Jürgen Habermas o Charles Taylor, por ejemplo),¹ un fenómeno esencial o exclusivamente europeo. En estas lecturas, voy a sostener que la modernidad es, en efecto, un fenómeno europeo, pero uno constituido en una relación dialéctica con una alteridad no-europea que finalmente es su contenido. La modernidad aparece cuando Europa se autoafirma como el “centro” de una Historia Mundo que ella inaugura; la “periferia” que rodea este centro es, consecuentemente, parte de esta auto-definición. La oclusión de esta periferia (y del papel de España y Portugal en la formación del sistema mundo moderno desde fin del siglo XV) lleva a los más importantes pensadores contemporáneos del “centro” a una falacia eurocéntrica en su comprensión de la modernidad. Si su comprensión de la genealogía de la modernidad es así parcial y provincial, sus intentos de crítica o defensa de ella son igualmente unilaterales y, en parte, falsos.

Es una cuestión de descubrir el origen de lo que llamo “el mito de la modernidad” misma. La modernidad incluye un “concepto” racional de emancipación que afirmamos y asumimos. Pero, al mismo tiempo, desarrolla un mito irracional, una justificación de la violencia genocida. Los postmodernos critican la razón moderna como razón del terror; nosotros criticamos a la razón moderna por el mito irracional que disimula. El tema de estas lecturas será la necesidad de la “negación” y la “trascendencia” de la comprensión de la modernidad en este segundo sentido.

* Este escrito (publicado originalmente en *The Postmodernism Debate in Latin America*, Duke University Press, Durham and London, 1995) aparece aquí, gracias a la amable autorización de su autor.

¹ HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988; TAYLOR, Charles, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for *loco* (ad libitum) and *lontano* (ad libitum). Performance instructions include *rall.* (rallentando), *a tempo*, and *stringendo fino al Violento con brio*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with *8* and *7* below the notes. There are also some markings like *88* and *89* above the staff. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

De acuerdo a mi tesis central, 1492 es la fecha del “nacimiento” de la modernidad, si bien su gestación envuelve un proceso de crecimiento “intrauterino” que lo precede. La posibilidad de la modernidad se originó en las ciudades libres de la Europa medieval, que eran centros de enorme creatividad. Pero la modernidad como tal “nació” cuando Europa estaba en una posición tal como para plantearse a sí misma contra otro, cuando, en otras palabras, Europa pudo autoconstruirse como un unificado ego explorando, conquistando, colonizando una alteridad que le devolvía una imagen de sí misma. Este otro, en otras palabras, no fue “des-cubierto”, o admitido, como tal, sino disimulado, o “en-cubierto”, como lo mismo que Europa había asumido que había sido siempre. Así, si 1492 es el momento del “nacimiento” de la modernidad como un concepto, el origen de un muy particular mito de violencia sacrificial, también marca el origen de un proceso de ocultamiento o no reconocimiento de lo no-europeo.

Ya que estoy pronunciando estas lecturas en Frankfurt, por una invitación de la Universidad Johann Wolfgang Goethe, discutiré a algunos de los grandes pensadores asociados a esta ciudad, desde Hegel, quien pasó gran parte de su temprana carrera aquí, hasta Habermas y la famosa “escuela” que lleva el nombre de la ciudad. Mencionaré al pasar que fue un judío de mi país, involucrado en el comercio de exportación de productos agrícolas entre Argentina y Gran Bretaña, quien proveyó el subsidio inicial para el instituto que Horkheimer y otros fundaron en esta ciudad. Esto es, fue el valor producido por la labor de los gauchos y peones de la pampa, objetivizado en trigo o carne y apropiado por los grandes terratenientes y familias comerciantes de Argentina, que transferida a Alemania, dio nacimiento a la Escuela de Frankfurt. Luego, es en nombre de esos semi-indios, peones y gauchos de mi país, interrogando, de alguna manera, acerca de los usos que fueron dados a los frutos de su vida y de su labor, que quiero retomar la presentación de esas lecturas aquí y ahora. Necesito agregar un detalle más: en 1870, un pobre carpintero llegó a Buenos Aires, socialista y luterano de la ciudad de Schweinfurt am Main a unos pocos kilómetros de aquí, buscando trabajo, libertad y paz, desde la persecución. Su nombre era Johannes Kaspar Dussel. Fue bienvenido en Argentina, le fueron dadas oportunidades para hacer bien, y fundó una familia y murió en esas tierras. Fue mi gran abuelo. Hoy, cuando tantos extranjeros vienen a Alemania buscando las mismas cosas, en contraste, son repudiados, expelidos, tratados... ¡como turcos! Alemania ha olvidado la hospitalidad que fue extendida a sus pobres por otros países en el siglo XIX.

He dicho que el concepto de modernidad ocluye el papel de la periferia ibérica de la propia Europa, y en particular España, en su formación. A fin del siglo XV, España era el único poder europeo con la capacidad de conquista territorial exterior, como fue demostrado en la conquista del reino de Granada en 1492, la última fase en la “reconquista” y colo-

(stringendo) -- >

mp

loco

mf

ff

loco

f

ff

m.d.

(Ped.)

nización de Andalucía. Hasta ese momento, Europa había sido la periferia del más poderoso y desarrollado mundo islámico (como, hasta Colón, el Atlántico fue un océano secundario). La reconquista ibérica, con la extrema violencia de sectas desatada en las últimas etapas (ruptura de tratados, eliminación de elites locales, masacres finales y torturas, la demanda de que el conquistado renegara de su religión y cultura ante el pánico de muerte o expulsión, la repartición feudal de tierras, ciudades y sus habitantes a los jefes de la conquista armada) fue, en su momento, el modelo de colonización del Nuevo Mundo.

Creo que entender esto permite a Latinoamérica también redescubrir su “lugar” en la historia de la modernidad. Éramos la primera periferia de la Europa moderna, sufrimos globalmente desde nuestro momento de origen en un proceso constitutivo de modernización (también un fin como tal no hubiera podido estar en uso en el momento) que luego va a ser aplicado en África y Asia. Si bien nuestro continente ya era conocido para Europa —como el mapamundi de 1489 de Henricus Martellus en Roma lo demuestra— sólo España, gracias a la habilidad política de los Reyes católicos y la osadía de Colón, intentó formal y abiertamente, con la correspondiente asunción de derechos y privilegios (y en abierta competencia con Portugal), lanzarse hacia el Atlántico en búsqueda de una ruta hacia la India. El proceso de descubrimiento y conquista, cuyo quinto centenario se conmemora este año, no es de un simple interés histórico o anecdótico: es parte del proceso de constitución de la misma subjetividad moderna.

El mito del origen que está escondido en el “concepto” emancipatorio de modernidad, y que continúa subtendiendo la reflexión filosófica y muchas otras posiciones teóricas en el pensamiento de Europa y Norteamérica, tiene que ver sobre todo con la conexión del eurocentrismo con la concomitante “falacia del desarrollismo”. La falacia del desarrollismo consiste en pensar que el patrón del moderno desarrollo europeo debe ser seguido unilateralmente por toda otra cultura. Desarrollo tomado aquí como una categoría ontológica y no simplemente sociológica o económica. Es el “movimiento necesario” del Ser para Hegel, su inevitable “desarrollo”.²

La respuesta de Kant a “¿Qué es la Ilustración?” y la cuestión planteada por el título de este ensayo tienen dos siglos de antigüedad. “Ilustración es la salida de la humanidad por su

² Desde Hegel, la categoría de “desarrollo” pasó a Marx, y desde allí a su uso en la teoría económica o sociológica corriente. Si insisto aquí en su contenido “filosófico” originario, es para recordar que un país “subdesarrollado” es, para Hegel, “no-moderno”, *pre-Aufklärung*.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f*, *sf*, and *fff*. The left hand provides a harmonic accompaniment, starting with a *mf* dynamic. Performance instructions include *loco* markings and a *Ped.* (pedal) marking at the bottom. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

propio esfuerzo del estado de culpable inmadurez”, escribió. La pereza y la cobardía son las razones por las cuales la mayor parte de la humanidad permanece en este estado de inmadurez. Para Kant, inmadurez, o adolescencia, es un estado culpable, pereza y cobardía su *ethos* existencial: *immundung*. Hoy queremos preguntarle: un africano en África o un esclavo en Estados Unidos en el siglo XVIII; un indio en México o un latinoamericano mestizo: ¿podría considerarse a todos esos sujetos en un estado de culpable inmadurez?

Hegel atendió esa cuestión de la siguiente manera: en sus *Lecciones de la Filosofía de la Historia*, respondió que la historia mundial es la autorrealización de Dios (una Teodicea), Razón y Libertad. Es el proceso hacia el Iluminismo:

La Historia Universal representa... el desarrollo de la conciencia que el espíritu tiene de su libertad y también la evolución de la comprensión que el espíritu tiene a través de tal conciencia. Este desarrollo implica una serie de estadios, series de determinaciones de la libertad, las cuales nacieron de su propio concepto, esto es, de la naturaleza de la libertad de volverse conciencia de sí misma... Esa necesidad y las necesarias series de las puramente abstractas determinaciones del concepto son las provincias de la Lógica.³

En la ontología hegeliana, “desarrollo” (*Entwicklung*) es lo que determina el verdadero momento del “concepto” (*Begriff*) hasta su culminación en la “Idea” (desde el ser indeterminado hasta el Conocimiento Absoluto de la Lógica). El desarrollo es linealmente dialéctico: es una categoría ontológica primordial, particularmente en el caso de la Historia Mundial. Tiene, por otra parte, una dirección en el espacio: “El movimiento de la historia Universal va desde el Este hacia el Oeste. Europa es el fin absoluto de la Historia Universal. Asia es su comienzo” (*Lecciones*, 243).

Esta idea de un movimiento “necesario” de la historia desde el Este hacia el Oeste, tal como se lo puede apreciar, debió haber primero eliminado a Latinoamérica y África del movimiento de la Historia Mundial, situándolos como a Asia en un estado de “inmadurez” o de “juventud” (*Kindheit*). En efecto,

³ Uso aquí el texto de las *Lecciones* en HEGEL, G. W. F., *Samliche Werke*, Hrsg. J. Hoffmeister, Hamburg, F. Meiner, 1995, p. 167, el destacado es mío. Este trabajo fue citado como *Lecturas*, estoy en deuda con la discusión de Martín Bernal de la filosofía hegeliana de la Historia Universal en *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. 2, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

The image shows a musical score for a string quartet. It features four staves: two for the first violin and two for the second violin/viola. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "(stringendo)" followed by a dashed line, then "Violento, con brio (♩ = ca. 100)", and finally "calando" with a dashed arrow pointing right. The music includes triplets, a section marked "loco", and a section with a "5" above the staff. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *sff* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano). The bottom left has a pedal marking "(Ped.)" with a line and arrow.

El mundo está dividido en el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. El nombre del Nuevo Mundo vino del hecho de que América... llegó sólo recientemente a ser conocida por europeos. Pero por esta razón no debe pensarse que la distinción es puramente externa. Es esencial. Este mundo es nuevo no sólo relativamente sino también absolutamente; es así en todos sus aspectos, físicos y políticos... El mar de islas que se extiende entre Latinoamérica y Asia revela también una cierta inmadurez con respecto a su origen... Nueva Holanda no ofrece menos las características de una joven geografía, que si, partiendo de las colonias inglesas, entramos en su territorio descubrimos enormes ríos que aún no han encontrado su curso... Tenemos evidencia del desarrollo de América en su nivel de civilización, especialmente en México y Perú, pero como una cultura enteramente particular, que expira en el momento en que el Espíritu Absoluto se le aproxima... La inferioridad de esas individualidades es manifiesta en todos los respectos. (*Lcciones*, 199-200)

Esta “inmadurez” (*Unreife*) es total, física (aún la vegetación y los animales son más primitivos, brutales, monstruosos o simplemente débiles o degenerados). Es el signo de (Latino) América.⁴ Escribe Hegel:

En relación a los elementos que la componen, América no ha completado todavía su formación... América es, consecuentemente, la tierra del futuro. Sólo en los tiempos futuros su importancia histórica se hará evidente... Pero, como la tierra del futuro, Latinoamérica no tiene interés para nosotros, porque el filósofo no hace profecías. (*Lcciones*, 209-10)

Como la tierra en la juventud, entonces, Latinoamérica permanece fuera de la Historia Universal.⁵ Lo mismo sucede con África. Hegel todavía comparte la concepción medieval, premoderna del mundo compuesto por Europa, Asia y África, pero es una trinidad en la cual el eje de la historia ha sido desplazado hacia Europa. Así:

⁴ Sobre la mirada hegeliana de América y, en particular, la flora y la fauna americanas, ver GERBI, Antonello, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, Ciudad de México, FCE, 1978.

⁵ Para Hegel, el niño representa sólo la “potencia real” de la razón. La “inmediatez” de la conciencia joven le permite sólo la periferia (o posibilidad) de la experiencia pero no su centro. “Sólo el adulto tiene inteligencia... y es el centro de todo” (*Lcciones*, 16).

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Chopin. It features three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The score includes various performance markings such as *calando*, *Meno mosso* (♩ = ca 88), *poco rall.*, *nervoso*, *lunga*, *loco*, and *Ped.*. Dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). There are also tempo and articulation markings like *loco* and *lunga*. The score is divided into measures, with some measures containing triplets and other rhythmic patterns. The piece concludes with a final cadence in the lower bass staff.

Las tres partes del mundo mantienen entre ellas, por lo tanto, una esencial relación y constituye una totalidad (*Totalität*)... [pero] El área del Mediterráneo es el elemento de unión entre ellos, y esto la convierte en el centro de toda Historia Universal... El Mediterráneo es el eje de la Historia Universal. (Lecciones, 210)

Hegel tiene un par de páginas sobre África que merecen ser leídas, si bien se necesita abordar la tarea con sentido del humor, desde que son una clase de apoteosis fantástica de la ideología racista, llenas de prejuicios superficiales y opiniones no pensadas y un aparentemente infinito sentido de superioridad que ilustra bien el estado mental de los europeos en el comienzo del siglo XIX. Por ejemplo:

África es en general una tierra cerrada, y esto mantiene su fundamental carácter. (Lecciones, 212)

Entre los negros el caso es que la conciencia no llegó aún ni a la intuición de ninguna clase de objetividad, tal como, por ejemplo, Dios o la Ley, en las cuales el hombre está en relación de su voluntad y tiene la intuición de su esencia... El negro es el hombre como bestia. (Lecciones, 218)

Este modo de ser de los africanos explica por qué es extraordinariamente fácil volverlos al fanatismo. La esfera del Espíritu Absoluto está tan empobrecida entre ellos y el espíritu natural tan intenso que cualquier representación que les sea inculcada es suficiente para impelirlos a no respetar nada, a destruir todo... África... no tiene historia como tal. Consecuentemente abandonamos África, para no mencionarla nunca de nuevo. No es parte del mundo histórico; no evidencia el movimiento o el desarrollo histórico... Lo que nosotros propiamente entendemos por África es algo aislado y sin historia, todavía enlodado en el espíritu natural, y por lo tanto puede solamente ser localizado en la puerta de entrada de la Historia Universal. (Lecciones, 231-34)

El orgullo racial europeo –la hegeliana “inmoderación” que Kierkegaard gustaba tanto ironizar– es evidente en estas observaciones más que en ninguna parte. Como “Sur”, ambos Latinoamérica y África permanecen fuera del movimiento Este-Oeste de la Historia Mundial. Pero Hegel también consigna para Asia un papel preparatorio, introductorio:

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato
p
mf
mf
mp
p
p
p

(Ped.)

Asia es la parte del mundo en la que se puede verificar el origen como tal... Pero Europa es absolutamente el Centro y el Fin (*das Centrum und das Ende*) del mundo antiguo y del Oeste como tal, Asia el absoluto Este. (*Lecciones*, 235)

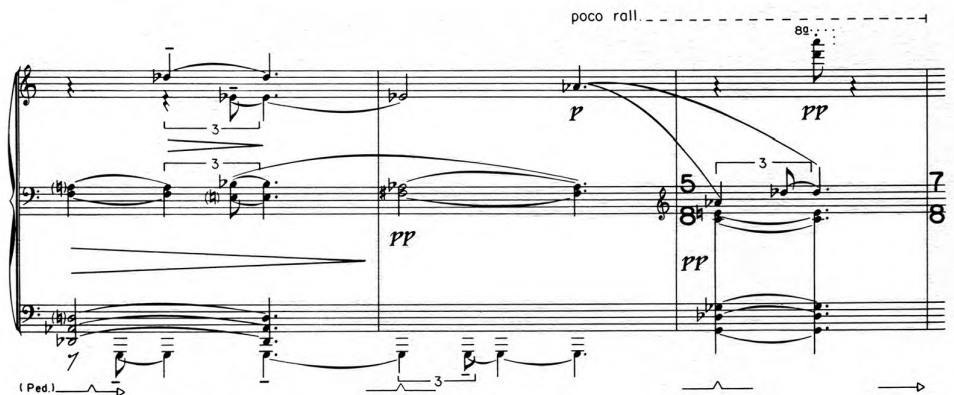
Asia es el espíritu sólo en su infancia. El despotismo oriental permite sólo al Uno (el emperador) ser libre. Es el alba, pero en ningún sentido la culminación de la Historia Mundial. El “comienzo” y el “fin” de la Historia es Europa.⁶ Pero hay varias Europas. Está la Europa del Sur: Portugal, España. Sur de Francia, Italia. Allí moraba el Espíritu en la antigüedad cuando el norte era todavía “incultivado” (*unkultiviert*). Pero Europa del sur “no está marcada con un núcleo (*Kern*) de desarrollo en sí misma” (*Lecciones*, 240); en Europa del Norte el destino es algo a ser encontrado aún. (Con esto, Hegel descarta, seguido por los pensadores más contemporáneos de Europa y Norteamérica, como lo sugerí antes, la importancia de España y Portugal en el período entre el siglo XV y el siglo XVIII –esto es, la era del mercantilismo– en el desarrollo de la modernidad.)

Pero hay también dos distintas Europas del Norte. Una es la Europa del Este, consistente en Polonia y Rusia, las cuales han existido siempre en relación a Asia. De la que necesitamos hablar es de la Europa del Oeste: “Alemania, Francia, Dinamarca, los países escandinavos son el corazón de Europa” (*Lecciones*, 240). En relación con esta idea, los escritos hegelianos conllevan algo de la sonoridad de las trompetas de Wagner:

El Espíritu Germánico es el Espíritu del Nuevo Mundo (*neuen Welt*), su fin es la realización de la absoluta verdad, como la infinita autodeterminación de la libertad, la cual tiene como su contenido su propia forma absoluta. El principio del Imperio Germánico debe ser ajustado a la religión cristiana. El destino de los pueblos germánicos es proveer los misioneros del Principio Cristiano.⁷

⁶ La tesis tan discutida de Francis Fukuyama –en el ensayo “El fin de la Historia”, *The National Interest* (Summer 1989)– deriva directamente de esta observación de Hegel. Fukuyama mantiene, para ser preciso, que los Estados Unidos y el capitalismo de libre mercado son, con el colapso del comunismo en el “Norte” después de 1989, el único modelo posible de sociedad y de política, sin ninguna otra alternativa, y este es el “fin” de la historia.

⁷ Cito aquí de HEGEL, G. W. F., *Werke*, vol. 12, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 413. La obra será citada de aquí en más como *Werke*.



Expresando una tesis que es exactamente la contraria de la que yo quiero desarrollar en estas lecturas, Hegel continúa:

Surge con el restablecimiento de la libertad cristiana la conciencia de la auto-justificación del Espíritu. El principio cristiano ha pasado a través de la formidable disciplina de la cultura; la Reforma le da su dimensión exterior *con el descubrimiento de América...* El principio del Espíritu libre hace él mismo aquí bandera del mundo todo, y de él se desarrolla el principio universal de la razón... la costumbre y la tradición ya no tienen más validez; las diferentes formas del derecho necesitan legitimarse fundadas en el principio racional. Así, la libertad del Espíritu se realiza. (*Werke*, 12, 413-414; el destacado es mío)

Para Hegel, en otras palabras, la Europa Cristiana Moderna no tiene nada que aprender de los otros mundos, las otras culturas. Tiene su principio en sí misma y es, al mismo tiempo, la total “realización” de ese principio: “El principio ha sido acabado, y por esto, los últimos días han llegado: la idea de la Cristiandad ha completado su propia realización.” (*Werke*, 12: 414)

Esos tres estadios del “Mundo Germánico” son el “desarrollo” del mismo Espíritu. Son el Reino del Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo. El imperio Germánico es “el reino de la Totalidad, en el que vemos una repetición de las épocas pasadas” (*Werke*, 12: 417). Son las Primeras Edades, las migraciones de las tribus germánicas en los tiempos del Imperio Romano, y la Segunda Era, la Edad Media feudal. Esta Segunda Era llega y termina con tres eventos: el Renacimiento, el descubrimiento de América, y el descubrimiento del pasaje a la India vía el cabo de Hornos. Estos eventos signan el fin de la terrible noche de la Edad Media, pero no constituyen en sí mismos lo nuevo, o la Tercera Edad. Esta Edad, la edad de la modernidad, comienza con un nuevo evento propiamente alemán: la Reforma Luterana, cuyo principio es, a su turno, “desplegado” completamente en la Ilustración y en la Revolución francesa.⁸

Esta encarnación de la Historia Mundial en Europa la dota con una clase de derecho universal, como Hegel explica en un pasaje de la *Enciclopedia*:

⁸ Como los pasajes citados lo indican, Hegel proyecta en el pasado germánico –en la Reforma, para ser específicos– los efectos radicales que el descubrimiento del Nuevo Mundo producidos en Europa al fin del siglo XV y en el comienzo del siglo XVI. Si Latinoamérica está excluida tanto de la Historia del Mundo, el Norte, o lo anglosajón, es el Oeste en un segundo nivel para Hegel, y por esto tiene un lugar en la Historia del Mundo.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

Historia es la configuración del Espíritu en la forma del llegar a ser... El pueblo que recibe tal elemento es un principio natural... el pueblo dominante en ese momento en la Historia Mundial... Contra el derecho absoluto que este pueblo posee en virtud de ser el portador del desarrollo del Espíritu del Mundo, el espíritu de otros pueblos *no tiene derechos* (*rechtlös*).⁹

Este pueblo, el Norte, Europa (y, para Hegel, Alemania e Inglaterra en particular), tiene, en otras palabras, un “derecho absoluto” porque es el “portador” (*Träger*) del espíritu en su “momento de desarrollo” (*Entwicklungsstufe*). Frente a esto, ningún otro pueblo puede decirse que tenga sus propios derechos, y ciertamente nada que pueda plantear contra Europa. Esta es una de las más claras definiciones no sólo del eurocentrismo sino de la sacralización del poder imperial del Norte o del Centro sobre el Sur, la periferia, el mundo colonial y dependiente de la antigüedad. Cualquier comentario es innecesario. El texto habla en su crueldad de un ilimitado cinismo que se enmascara como el “desarrollo” de la misma “razón”, *Aufklärung*.

Además –y esto es algo que ha pasado inadvertido para muchos comentaristas y críticos de Hegel, incluido Marx– vale la pena notar que para Hegel, el carácter contradictorio de la “sociedad civil” europea es trascendido en el “Estado” en parte gracias a la constitución de las “colonias”:

A través de un impulso dialéctico para trascenderse a sí mismo, tal sociedad es, en primer lugar, llevada a buscar fuera de sí misma nuevos consumidores. Por esta razón parece buscar caminos para moverse entre otros pueblos que son inferiores en relación a los recursos que ella tiene en abundancia, o en general, su industria...

Este desarrollo de relaciones ofrece también el significado de la colonización hacia la cual, en un modo accidental o sistemático, es impelida una acabada sociedad civil. La colonización permite a una porción de la población volver al principio de la propiedad familiar en el nuevo territorio y, al mismo tiempo, adquirir para sí mismo una nueva posibilidad y terreno de trabajo.¹⁰

⁹ HEGEL, G. W. F., *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften: im Grundrisse*, Hrsg. F. Nicolini und Pöggler, Hamburg, F. Meiner, 1969, 430, secciones 346 y 347, el destacado es mío.

¹⁰ HEGEL, G. W. F., *Philosophy of Right* (Oxford, The Clarendon Press, 1957), sections 246 y 248. (*Fundamentos de la filosofía del derecho*, España, Libertarias, 1993).

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato 89... 89...

p *pp* *mf*

(Ped.)

Europa “ocupa” tierras extranjeras. Hegel no parece darse cuenta de que esto significa que ellos deben ser mediados por otros pueblos. La periferia de Europa es un “espacio libre” que permite a los pobres, producido por las contradicciones del desarrollo capitalista, volverse capitalistas o propietarios ellos mismos en las colonias.¹¹

Habermas está aún esencialmente en este modo hegeliano cuando escribe que “los eventos históricos que son decisivos para la implantación del principio de la subjetividad (moderno) son la Reforma, la Ilustración y la Revolución francesa”.¹² Para Habermas, como para Hegel, el descubrimiento de América no es un hecho constitutivo de la modernidad.¹³ Habermas también sigue el ejemplo de Hegel discontinuando el papel de España en los orígenes de la modernidad.¹⁴ Mi intención en estas lecturas es dar cuenta de una modernidad que muestra lo contrario: que la experiencia no sólo del “descubrimiento” sino especialmente de la “conquista” es esencial en la constitución del ego moderno, no sólo como subjetividad *per se* sino como subjetividad que está en el “centro” y en el “fin” de la historia. Latinoamérica es así, la “otra-cara” (*teixtli*, en azteca), la alteridad esencial de la modernidad. El inmaduro ego europeo, o sujeto, en la Edad Media periférica y dependiente del mundo islámico, “desarrolla” hasta que llega, con Cortés, y el conquistador de México (el primer espacio extra-europeo en el cual puede acarrear un “desarrollo” prototípico), hasta el punto de convertirse en el “amo-del-mundo” —una voluntad de poder específica para su propia auto-consciencia—. Este sentido de la relación entre la conquista de América y la formación de la Europa Moderna permite una nueva definición, una nueva visión global de la modernidad, que muestra no sólo su lado emancipador sino también su costado destructivo y genocida.

¹¹ Cuando en la época de Hegel y después, como lo he hecho notar ya, Europa tuvo un plus de población popular crónica, envió a esta población al Tercer Mundo. Hoy, Europa cierra sus fronteras a poblaciones similares del Tercer Mundo.

¹² HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs*, 27.

¹³ Habermas menciona este descubrimiento, no le da particular importancia (ver *Der philosophische Diskurs*, 15).

¹⁴ Hegel escribe, por ejemplo: “Ahora hemos llegado a las tierras de Morocco, Fez, Algeria, Tunis, Tripoli. Puede decirse que esta región no pertenece propiamente a África sino a España, con la cual forma una cuenca geográfica. El *pli de Pradt* exige en esas tierras que España es parte de África... [España] es un país que se ha limitado a compartir el destino de las grandes naciones, un destino que es decidido en otra parte; no fue llamada a adquirir su propia individualidad [como agente histórico]” (*Lecciones*, 213).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'loco' at the beginning, and the dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The left hand features a steady rhythmic accompaniment with triplets, while the right hand has more complex melodic lines with slurs and dynamic changes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some performance instructions like 'cantabile' and 'roll'.

Estamos ahora en posición de sumar los elementos del mito de la modernidad. (1) La civilización moderna (europea) se comprende a sí misma como la más desarrollada, la civilización superior. (2) Este sentido de superioridad la obliga, en la forma de un imperativo categórico, como si fuera a “desarrollar” (civilizar, educar) a las más primitivas, bárbaras civilizaciones subdesarrolladas. (3) El modelo de tal desarrollo debe ser el seguido por Europa en su propio desarrollo fuera de la antigüedad y en la Edad Media. (4) Allí donde los bárbaros o los primitivos se oponen al proceso civilizatorio, la praxis de la modernidad debe, en última instancia, recurrir a la violencia necesaria para remover los obstáculos para la modernización. (5) Esta violencia, que produce víctimas en muchos modos diferentes, lleva un carácter ritual: el héroe civilizador inviste a la víctima (colonizado, esclavo, la mujer, la destrucción ecológica del mundo, etc.) con el carácter de partícipes en un proceso de sacrificio redentor. (6) Desde el punto de vista de la modernidad, el bárbaro o el primitivo, está en un estado de culpabilidad (por, entre otras cosas, oponerse al proceso de civilización). Esto permite a la modernidad presentarse a sí misma no sólo como inocente sino también como una fuerza que emancipará o redimirá a las víctimas de su culpa. (7) Dado este carácter “civilizado” y redentor de la modernidad, los sufrimientos y sacrificios (los costos) de la modernización impuestos a los pueblos “inmaduros”, razas esclavizadas, el sexo “débil”, etcétera, son inevitables y necesarios.

Esta comprensión del mito de la modernidad tiene un sentido diferente para nosotros que para Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica del Iluminismo*, o para los posmodernos como Lyotard, Rorty y Vattimo. A diferencia de los posmodernos, nosotros no proponemos una crítica de la razón como tal; pero aceptamos su crítica de una razón violenta, coercitiva y genocida. No denegamos el núcleo racional del racionalismo universalista de la Ilustración, sólo su momento irracional como mito sacrificial. No negamos la razón, en otras palabras, sino la irracionalidad de la violencia generada por el mito de la modernidad. Contra el irracionalismo posmoderno, afirmamos la “razón del Otro”.¹⁵

¹⁵ En *Nous et les autres* de Tzvetan Todorov (Paris, Seuil, 1989), por ejemplo, el “nosotros” somos los europeos, los “otros” nosotros, los pueblos de la periferia. Igualmente, cuando Rorty argumenta sobre la deseabilidad de la “conversación” en lugar de la epistemología racionalista, no toma en serio la situación asimétrica del “otro”, la imposibilidad concreta empírica de que el “excluido”, “dominado” o “convencido” pueda intervenir efectivamente en tal discusión. Toma como punto de partida “nosotros liberales americanos”, no “nosotros aztecas en relación con Cortés”, o “nosotros latinoamericanos en relación con Norteamérica en 1992”. En tales casos, ninguna conversación es posible.

Musical score for piano, showing two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked "Meno mosso (♩ = ca 76)" and "mp". The second measure is marked "A tempo (♩ = ca 88)", "loco", and "pp". The third measure is marked "loco" and "pp". The fourth measure is marked "loco". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some markings like "lontano" and "gg..." above the staff.

La “realización” de la modernidad ya no descansa en el pasaje de su potencial abstracto a su “real”, europea, encarnación. Más bien descansa hoy en un proceso que trascendería a la modernidad como tal, una transmodernidad, en la cual ambas, modernidad y alteridad negada (las víctimas) correalizan ellas mismas un proceso de mutua fertilización creativa. Trans-modernidad (como proyecto de política, económica, ecológica, erótica, pedagógica y religiosa liberación) es la co-realización de lo que es imposible cumplir para la modernidad por sí misma: esto es, una solidaridad incorporativa que he llamado *analéctica*, entre centro/periferia, hombre/mujer, diferentes razas, diferentes grupos étnicos, diferentes clases, civilización/naturaleza, cultura occidental/cultura del Tercer Mundo, etcétera. Para que esto suceda, la “otra cara” negada y victimizada de la modernidad —la periferia colonial, la India, el esclavo, la mujer, el niño, las culturas populares subalternas— debe, en primer lugar, descubrirse a sí misma como inocente —como la “víctima inocente” de un sacrificio ritual—, la cual, en el proceso de revelarse a sí misma como inocente, debe ahora juzgar a la modernidad como culpable de una violencia originaria, constitutiva e irracional.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo ----->

pp

cresc poco a poco

Ped. Ped. Ped.

que ver con ciertas “nociones” que desde los albores de la Modernidad cartesiana se enuncian y que no son más que el modo de expresar los límites del sentido y el valor de la verdad en el pensamiento occidental. ¿Podemos pensar la Modernidad más acá de la duda, quizá en el sitio donde las preguntas son al mismo tiempo delirio y razón? ¿Podemos reconsiderar la duda del pensamiento como vértigo? Entre la locura y la razón, quizá el afecto que las define es la inquietud.

Algo inquietante separa los significados de la palabra “crisis” y la palabra “crítica”. Mientras la noción de “crisis” significa, en su sentido más amplio, “momento en que se produce un cambio muy marcado en algo”,¹ en otro más historiográfico, significa la inestabilidad de ciertas ideas, categorías y sistemas de valor (políticos, religiosos, económicos) propios de una época. Más puntual es el concepto de crítica que, desde Kant, la modernidad entiende como condición de posibilidad que determina la verdad, la certeza, la validez o la pertinencia de un juicio. Más allá de las definiciones siempre aproximadas que podemos sugerir sobre ciertos conceptos, aquí importa trazar una pista que permita plantear una tensión que nos oriente sobre el sentido de lo “inquietante” como lo que se desplaza entre la noción de crisis y el concepto de crítica. Si la crisis pareciera significar el momento de inestabilidad axiológica como pérdida, en cambio el concepto de crítica aparece como potencia racional de conocimiento. Visto así, lo inquietante habría que entenderlo como el *pathos* que se coloca a la mitad entre lo posible y el caos de los sistemas sociales y de las épocas históricas. Lo inquietante, significa desarrollar los argumentos de este trabajo en los límites entre la condición de posibilidad y el perpetuo borde que se abre entre el presente de la vida y el pasado de la historia compartida.

Algo que tiene que ver con el modo en que se teje cierta dramaturgia filosófica donde la verdad y la ilusión aparecen como los protagonistas de una escena donde el pensamiento ya no encuentra el suelo de su reflexión. Hablo de lo inquietante como desfondamiento del *concepto* en que se anuncia la condición misma de la argumentación filosófica en la actualidad. Lo inquietante es el *pathos* entre la crisis y la crítica y da cuenta del límite en que el devenir del presente histórico sobrepasa las condiciones materiales, afectivas y lógicas sobre los que se suelen pensar las continuidades y las representaciones de una época: la Modernidad.

¹ MOLINER, María, *Diccionario del Uso del Español*, Madrid, Gredos, 2007, t. 1., p. 842.



Desde su nacimiento, la modernidad determinó su sentido del tiempo por el futuro y el *a priori* material de este es el sentido del progreso como proyecto civilizatorio u occidental.² Me refiero sobre todo a ese momento de la modernidad donde la separación entre naturaleza e historia se produce en la falacia del proyecto filosófico del siglo XIX: la distinción entre civilización y barbarie. Como deriva del pensamiento ilustrado, esta separación se desarrolla a través del liberalismo económico producto de la primera y la segunda revoluciones industriales. Una separación que implica también la escisión entre mundo y cosmos, entre lo humano y lo animal; pero no solo eso, sino también entre colonización y emancipación, entre poder y revolución, entre centro y periferia, entre sociedad y comunidad, entre lo mismo y lo otro.

Si hemos de conceder que el momento de consolidación de la modernidad se da con la instrumentalización del saber y el hacer, habremos de estar de acuerdo que el horizonte de su crítica habrá que situarlo en las revoluciones industriales y en las formas de explotación colonial y poscolonial del siglo XIX. No se trata de un descargo de pruebas a favor de lo que supone el ascenso de paradigma epistemológico construido durante el siglo XVII ni de una exoneración de la ambigüedad y la paradoja que acompaña el triunfo de la Revolución francesa y el consecuente régimen de terror en el siglo XVIII, ni menos aún de minimizar la importancia de la historia natural de esos siglos como formas de administración de lo vivo.³ Antes bien se trata de establecer un cierto índice de efectucción material de la historia que nos permita entender el modo en que la lógica de la modernidad se instala en la cotidianidad de los individuos y las sociedades.⁴

Cuando apenas unas líneas arriba refería la noción de inquietud como ese *pathos* que se tensa entre la noción de crisis y el concepto de crítica, he querido provocar cierta expectativa en el lector respecto al trabajo sobre los límites y desbordamientos de la Teoría crítica. Se trata entonces de cierta estrategia argumental que quiere llamar la atención sobre

² Ver ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Akal, 2003.

³ Ver ELIAS, Norbert, *El proceso de la Civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Ciudad de México, FCE, 2009.

⁴ Como se expondrá más adelante, el fundamento de esta cotidianidad está en el triunfo, en el *habitus* social del sentido de igualdad y libertad nacidos de los ideales burgueses de la Revolución francesa.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The right hand part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left hand part starts with a bass clef and the same key signature. The tempo and mood are indicated by the markings above the staff: 'colando' (diminuendo), 'come un eco' (like an echo), 'in lontananza' (in the distance), and 'loco' (wild). The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *f* (forte). There are also performance instructions like 'Ped.' (pedal) and '3' (triplets). The measures are numbered 6, 7, and 5 from left to right.

algo que pareciera acosar el trabajo crítico de la filosofía en el contexto de la globalización y su crisis. Una inquietud compartida no sólo por las derivas del pensamiento materialista e inmanentista del siglo XX y del siglo XXI, sino también por otras formas discursivas de “nuestras” filosofías: la hermenéutica ontológica, la fenomenología, la filosofía existencial, el psicoanálisis...

La filosofía está inquieta: esto es casi una afirmación de Perogrullo, salvo que, por un momento, pensemos que preguntar por nuestra época puede significar cuestionarnos por el modo en que podemos restituir el mundo al cosmos, la historia a la vida y lo humano a lo animal. En todo caso, este trabajo intenta sugerir ciertas pautas de lectura de la teoría crítica y la relación y el debate que esta ha sostenido con el Posestructuralismo francés.⁵ Acaso como lo piensan Axel Honnet, Manfred Frank y Christoph Menke, la Teoría crítica encuentra una vigencia histórica y política mayor en las derivas del pensamiento posestructuralista francés que en el desarrollo mismo de esta tradición en la Escuela de Frankfurt.⁶

Entender las relaciones entre Teoría crítica y Posestructuralismo supone tener en cuenta el desarrollo histórico de la utopía comunista y su fracaso, como supone igualmente asumir que, tras el fin de la Guerra Fría, el capitalismo es el modo de producción hegemónico. Un modo de producción cuyas expectativas utópicas se encuentran en estado de crisis económica, política y cultural en nuestros días. En suma, se trata de entender que las relaciones entre la Teoría crítica y el Posestructuralismo son algo más que una serie de encuentros o desencuentros de dos discursos filosóficos. Antes bien, la historia del siglo XX es un marco imprescindible sobre el que se construye el núcleo compartido entre estas dos corrientes y tradiciones de la Filosofía actual. Un marco, para expresarlo en una fórmula que me permita avanzar en el argumento de este trabajo, en el que lo que habría que tomar en cuenta es cómo el capital ha devenido en un significativo vacío que no se explica tan sólo por la capacidad de equivalencia abstracta y diferencial entre fuerza de trabajo, medio de producción y mercancía-objeto. Pero se trata también de entender que el paso que va de la equivalencia abstracta al significativo vacío del valor de cambio, es la fórmula que expresa el devenir histórico del capital: ya no la alienación de la fuerza sino también del deseo. En el punto donde la fuerza y el deseo se tocan con el cansancio y el estupor quizá se encuentra el vértice desde donde repensar las condiciones de posibilidad del concepto de *crítica*.

⁵ Imposible abordar aquí otra de las discusiones y las implicaciones que ha tenido la Teoría crítica en la Filosofía poscolonial de Latinoamérica, África y la India. Esto sería tema de otro trabajo.

⁶ Es interesante en este sentido el abordaje que tres pensadores alemanes de tan variopinta tradición tienen respecto a la relación entre Teoría crítica y Posestructuralismo francés. Al respecto ver FRANK, Manfred, ¿Qué es el neoestructuralismo?, Ciudad de México, FCE / UAM, 2011; Honneth, Axel, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría crítica de la sociedad*, Madrid, Machado Libros, 2009; MENKE, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

ancora più p pp mf pp mf p

5 8 7 5 7 5 7 5 8

(Ped.)

2. La lógica capital: plusvalía

El capital sólo surge allí donde el poseedor de medios de producción y de vida encuentra en el mercado al *obrero libre* como vendedor de su fuerza de trabajo, y *esta condición histórica* envuelve toda una historia universal. Por eso el *capital* marca, desde su aparición, una época en el proceso de la producción social.

Karl Marx

En una operación brillante, Marx plantea que la lógica del capital sólo se explica por la inversión de la ley de equivalencia sobre la que se construye el intercambio. Así mientras que con

[...] la forma general del valor que brota por obra común del mundo todo de las mercancías. [Esto es] una mercancía sólo puede cobrar expresión de valor si al propio tiempo las demás expresan todo su valor en mismo equivalente, y cada nueva clase de mercancía que aparece tiene necesariamente que seguir el mismo camino...⁷

En el capitalismo, en cambio, no es la mercancía la que determina el valor de equivalencia, sino es el valor del valor donde se lleva a cabo esta operación: la plusvalía determina la naturaleza del intercambio. Sin embargo, dice Marx,

[L]a *transformación de valor* del dinero llamado a convertirse en *capital* no puede operarse en este mismo dinero, pues el dinero, como medio de compra y medio de pago, no hace más que *realizar* el precio de la mercancía que compra o paga, manteniéndose inalterable en su forma genuina, como cristalización de una magnitud permanente de valor.⁸

En el capital, la equivalencia resulta de la correspondencia invertida de la *Mercancía* → *Dinero* → *Mercancía* por la de *Dinero* → *Mercancía* → *Dinero*. La plusvalía no nace de la ganancia sobre la mercancía, es decir del momento final del consumo, mientras la mercancía responde a una lógica causal de valor acumulado de la relación de producción, la plusvalía se genera de la inversión de $M \rightarrow D$ en $D \rightarrow M$. De acuerdo a esto, en la órbita de circulación de

⁷ MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, t. I., Ciudad de México, FCE, 2008, p. 32.

⁸ Ídem, p. 120.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two main sections. The first section is marked 'rubato' and contains measures 5, 7, and 8. Measure 5 has a '5' above the treble staff and an '8' below the bass staff. Measure 7 has a '7' above the treble staff and an '8' below the bass staff. Measure 8 has a 'poco' marking above the treble staff. The second section is marked 'a tempo' and contains measures 9, 10, 11, 12, 13, and 14. Measures 9 and 10 are marked 'pp' (pianissimo). Measures 11 and 12 are marked 'mf' (mezzo-forte). Measures 13 and 14 are marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

las mercancías, debe existir una que no sea valor de uso (puro cambio), o mejor aún donde el valor de uso de esa mercancía se defina en tanto *fuerza de valor, creación de valor*, es decir, como fuerza de trabajo.⁹

Entendemos por *capacidad o fuerza de trabajo* –afirma Marx– el conjunto de condiciones *físicas* y *espirituales* que se dan en la corporeidad, en la personalidad viviente de un hombre y este pone en acción al producir valores de uso de cualquier clase”.¹⁰

El capital entonces no se explica por la circulación de las mercancías, sino por la potencia de producirlas, se trata de un valor de uso que no se determina por la materialidad sino por la fuerza. En este sentido, el capital está dentro y fuera de la lógica de la circulación de la mercancía a condición de que no sea un objeto sino *el otro del objeto: un signo vacío*. Este colapso entre el adentro y el afuera, nos permite pensar la fuerza de trabajo como un hiato entre mercancía y valor de cambio que responde a una compleja lógica donde la fuerza define valor y el valor define la fuerza, al punto en que la propia materialidad de lo humano –la fuerza trabajo– se produce al mismo tiempo como sujeto y objeto de sí mismo. El trabajador posee y es su fuerza de trabajo. Es decir el trabajador puede vender su mercancía porque es el libre poseedor de ella. Así el propietario de la fuerza del trabajo y el propietario del dinero invierten los términos del intercambio: el trabajador vende su fuerza de trabajo, el capitalista la compra. Se trata, y este es el engaño del fundamento liberal del contrato, de que funda y define la lógica misma del capitalismo: la plusvalía.

352

Para convertir el *dinero* en *capital*, el poseedor de dinero tiene pues que encontrarse en el *mercado, entre las mercancías*, con el *obrero libre, libre* en un doble sentido, pues de una parte ha de poder disponer libremente de su fuerza de trabajo como de *su* propia mercancía, y, de otra parte, no ha de tener otras mercancías que ofrecer en venta; ha de hallarse, pues suelto, escotero y libre de todos los *objetos* para realizar por cuenta propia su fuerza de trabajo.¹¹

Contra lo que suele leerse, la plusvalía no es la ganancia sobre una mercancía, es decir ganancia cualitativa (virg. Intercambiar un objeto de uso por otro de valor acumulado como

⁹ Cfr. Ídem, p. 121.

¹⁰ Ibídem.

¹¹ MARX, Karl, *op. cit.*, p. 122.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for 'delicato', 'pp', and 'allargando'. The second system includes 'cresc.', 'mf', and 'a tempo'. The third system includes 'f', 'molto rit.', 'a tempo', and 'rit.'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic contrasts throughout.

la adición entre el producto y fuerza de trabajo), sino que es una ganancia puramente cuantitativa, es decir valor de valor. La plusvalía representa acumulación del capital y no de la mercancía. De acuerdo a Marx esto solo es posible porque se invierten los términos de intercambio, sin embargo este trastocamiento en principio no descansa en "...el agente consciente de este movimiento (inversión de términos), en el poseedor del dinero..."¹² el capitalista. Antes bien se sostiene sobre el que posee la mercancía como valor de uso que es al mismo tiempo valor de cambio (la fuerza de trabajo). Así las condiciones de equivalencia provienen de un desequilibrio fundamental entre el valor abstracto del dinero y el valor concreto de la fuerza de trabajo, acaso por ello la lógica de la equivalencia en el capitalismo se explica por la producción diferencial entre valor de cambio (en lo que se vende el trabajo), valor de uso (el cuerpo del trabajador) y plusvalía de valor. Acumulación pura de capital como el diferencial de desproporción entre el valor de cambio y el valor indexado por el hecho de que lo único de lo que es propietario el obrero es de su fuerza de trabajo, o lo que es lo mismo que el trabajador no posee el medio de producción.

La plusvalía como lo propio del capital resulta siempre de invertir los términos del intercambio, a saber: el dinero es lo que se vende y se compra y no la mercancía. La lógica de esta inversión se opera, en términos formales, por la partición entre la mercancía y el dinero, y en términos materiales por la manera en que en el capitalismo la mercancía, al ser escindida por el dinero, escinde la relación entre valor de uso y fuerza de trabajo. Si en la premodernidad se establece una correspondencia aritmética entre fuerza de trabajo, valor de uso y valor de cambio, en el capitalismo se opera una lógica del diferencial geométrico/físico que produce una acumulación cuantitativa del valor de cambio o plusvalía, que al mismo tiempo transforma por una parte, en afectación y en deseo el valor; y en fetiche y fantasma la mercancía, por la otra. Sobre esto volveré más adelante, baste por ahora señalar que el desplazamiento de la afectación de la fuerza en deseo y del fetiche en fantasmagoría son el índice material sobre el que se produce el desarrollo histórico del capitalismo.

Esta relación en la que en principio pareciera que hay una ley de equivalencia proporcional, sin embargo es así debido a una desproporción inicial que se lleva a cabo en el modo en que se define la idea de valor en el capitalismo. Tal desproporción se debe al modo en que se establece, por un lado, la tensión entre equivalencia y singularidad (del objeto y del

¹² Ídem, p. 109.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

a partir del momento en la *idea de igualdad humana* poseyese ya la firmeza de un prejuicio popular. [...] Y para esto era necesario llegar a una sociedad como la actual, en la que la *forma-mercancía* es la forma general que revisten los productos del trabajo, que por lo tanto, la relación social preponderante es la relación de unos hombres con otros como *poseedores de mercancías*.¹⁴

De acuerdo a esto, la mercancía es equivalencia general como expresión abstracta de la condición de igualdad entre los hombres en tanto igualdad social ante la ley. La tensión entre cambio/intercambio es la realización abstracta de las condiciones económico-políticas de igualdad. En suma la mercancía, en tanto acumulación expresada como plusvalía de valor es la condición político económico material que determina el modo de existencia de los sujetos entre ellos y con los objetos. El valor de cambio es pues la expresión de la relación de libertad, igualdad, fuerza, tiempo y materia, que se expresa en dos términos: mercancía-trabajo/mercancía-objeto, pero también paradigma formal donde la propiedad privada es fundamento de derecho y definición de Estado liberal.

Con la finalidad de avanzar en el argumento de este ensayo, vale la pena hacer una revisión de los conceptos que hasta ahora se han emplazado. La mercancía es un paradójico “residuo espectral” donde se opera una suerte de equivalencia abstracta entre signo, trabajo y objeto. A partir de esta quizá podamos explicar la tensión que se establece entre cansancio y deseo en el sujeto, como dos afectos de la relación tiempo-fuerza; y la tensión que se conforma entre el fantasma y el fetiche del objeto-mercancía; lo que en otros términos se expresa en el modo mismo afectivo de las relaciones sociales y la relación de la cosa como producto y como “objeto de deseo”. En suma, quizá podamos aproximar una crítica a la forma del *tiempo* en la sociedad capitalista y con ello poder mostrar los puntos de coincidencia y de disidencia entre la Teoría crítica y el Posestructuralismo. Se trata pues de llevar a cabo una lectura sobre estos cruces a partir de enfatizar, tanto el momento de subjetivación del proceso —énfasis posestructuralista— o de hacerlo con el momento de objetivación, a la manera de la Teoría crítica. En la medida en que establezcamos este paralelismo, podremos avanzar en el punto de coincidencia ontológico-político que, desde mi perspectiva, se pone en juego en la confluencia de ambas tradiciones filosóficas: la relación entre tiempo, historia, violencia y aturdimiento como lo propio del capitalismo. Aproximar alguna consideración sobre esta noción quizá nos permita entender la historia actual del desarrollo de la *modernidad capitalista* o capitalismo global como suspensión y vaciamiento constante del significante vida a cambio del significante “lleno” *capital*.

¹⁴ Ibídem.

The image shows a musical score for piano. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of ♩ = ca 88. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include 'deciso : loco' and 'il basso sotto voce'. The score is divided into measures with bar lines and includes a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

3. Fuerza/objeto. Fantasma/fetichismo: medios y afectos

En su continente occidental, la técnica en conjunto es una acción cuando se impone *como técnica*; la fisonomía de la tierra se transforma en primer lugar en el ámbito de la técnica, superándose incluso el abismo entre la ciudad y el campo. Pero cuando la economía, lo muerto, tiene primacía, la repetición de magnitudes homólogas mediante existencias absolutamente sustituibles, la producción de mercancías mediante el asalariado, vencen sobre la irrepetibilidad de la acción técnica.

Hugo Fischer

El desarrollo histórico del pensamiento marxista está cruzado por un sin fin de discusiones y consideraciones epistemológicas, políticas, incluso ideológicas. No voy a ocuparme aquí de estas derivas y menos hacer una revisión por lo demás imposible en este espacio.¹⁵ Aquí interesa elaborar ciertas consideraciones de orden analítico que me permitan avanzar en el intento de establecer las constantes y las diferencias que existen entre la teoría crítica y el Posestructuralismo francés, se trata de cierto análisis interno de, lo que desde mi perspectiva, son tensiones conceptuales que permiten explicar desde la lógica argumental de estas tradiciones de pensamiento, las lecturas que se hacen del pensamiento de Marx.

En este contexto, haber empezado este trabajo con una exposición y ciertas consideraciones sobre los conceptos de mercancía, valor de cambio y capitalismo, particularmente en *El capital*, tienen la intención de centrar la discusión en lo que quizá sea el gran aporte de Marx a la filosofía. Si algo funciona como un *a priori* sobre cualquier consideración respecto a la modernidad capitalista, es el concepto de alienación. La separación que Marx establece entre valor de cambio y plusvalía como paradoja material que se realiza entre la fuerza de trabajo, el medio de producción y la acumulación es lo que determina la fractura estructural entre vida e historia. Al menos es sobre esta paradoja sobre la que me gustaría bordar los nexos y las distancias entre la Teoría crítica y el Posestructuralismo, en el entendido que las consideraciones sobre el capital y el marxismo —en particular el materialismo histórico— son un supuesto con el que los unos y los otros están trabajando. Desde luego imposible llevar a cabo esta tarea si no nos centramos más puntualmente en ciertas tensiones conceptuales

¹⁵ Allende de que el libro de Honneth sin duda es una espléndida fuente de esta genealogía filosófica. Véase: HONNETH, Axel, *op. cit.*

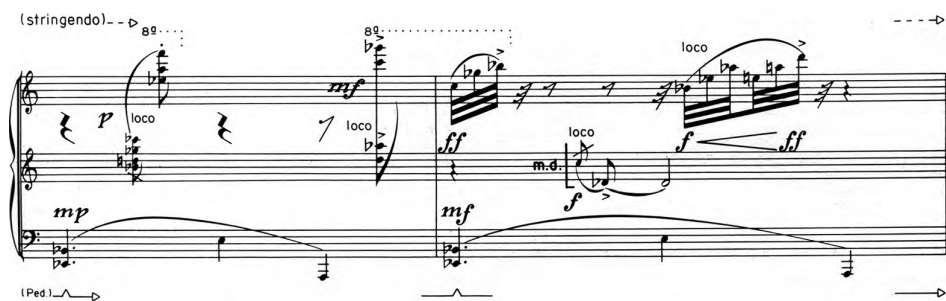
The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. Performance instructions include *rall.* (rallentando), *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio*, and *loco* (ad libitum). There are also markings for *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. A 'Ped.' marking is present at the bottom left, indicating a pedal point.

que me permitan esbozar algunos argumentos en torno a los modos específicos de esta separación. En este contexto y con la finalidad de avanzar en estos argumentos tomo dos conceptos que, desde mi perspectiva, cruzan buena parte de la discusión entre Teoría crítica y Posestructuralismo: el de fetiche y el de fantasma (fantasmagoría).¹⁶

En el concepto de fetiche sin duda confluyen muchas de las discusiones, explícitas o no, sobre las que se sostiene la Teoría crítica, el Estructuralismo, el Posestructuralismo y los Estudios poscoloniales. En lo que respecta a genealogía conceptual sobre la que se desarrolla la idea de fetiche y fetichismo en el siglo XIX, sigo los análisis que sobre éstos lleva a cabo William Pietz en su libro *Le fetiche. Généalogie d' un problème*. Para este investigador, este concepto en Marx encuentra su origen en el trabajo que De Brosse hiciera en el siglo XVIII, cuya tesis fundamental consiste en afirmar que para los africanos, el fetiche "...es el primer objeto que conjuga sus capricho", es una manera de pensar sin representación, sin alegoría, fundado siempre en el algo arbitrario.¹⁷

¹⁶ La importancia de estos dos conceptos para la genealogía que aquí propongo, es que en ambos se expresan la confluencia y el desplazamiento que la Filosofía tiene hacia la "Teoría", así como el intento de ampliar con el concepto de "teoría" al campo de análisis de las Ciencias Sociales (Antropología y Sociología) y hacia el trabajo interdisciplinario. Innegable en este contexto el aporte semántico de HORKHEIMER y ADORNO en el intento de definir la especificidad de la Teoría crítica en *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Paralelo a esto y con la misma importancia en términos de desplazamiento del discurso meramente especulativo, el texto de la *Antropología estructural* (1949) de LÉVI-STRAUSS marca un hito en lo que se refiere a la "extraña cercanía" entre dos tradiciones fundamentales del pensamiento de posguerra europeo. Sin embargo, el reconocimiento de la tensión entre objeto de deseo y deseo como un dato compartido del pensamiento europeo, y que desde mi perspectiva se anudan en los conceptos de fantasma y fetiche, ya están planteados, tanto por LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clase* (1923), particularmente en el intento de llevar más lejos la idea de fetiche en Marx al de reificación; por BENJAMIN, Walter en sus notas de *El libro de los pasajes* (1927-1940), donde introduce y desarrolla, preliminarmente, la idea de fantasmagoría; y desde luego el trabajo realizado por Freud en torno al Psicoanálisis. De igual forma en el libro de CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre* (1937), y en las investigaciones de Georges BATAILLE respecto al erotismo y lo sagrado, y de manera tangencial aunque fundamental, *Los cursos de lingüística general* de SAUSSURE que serán determinantes en el trabajo posterior de Lévi-Strauss. En todas estas fuentes se puede seguir una genealogía compleja en torno al valor, el intercambio y el diferencial en la configuración de lo social que no debe pasarnos inadvertido.

¹⁷ Una apreciación que tiene su origen en la discusión racionalista del siglo XVII y que luego pasará al Siglo de la Luces como una categoría que, entre otras cosas, permite separar los erráticos conceptos de civilización y barbarie tal como el pensamiento europeo los emplazo geopolítica y culturalmente; y al mismo tiempo introducir cierto carácter de irracionalidad y afectividad, que de acuerdo a estas tradiciones filosóficas, son propias de las culturas fetichistas, tal como lo "arbitrario" para Locke o lo "fútil"



Aquí importa el desplazamiento y el modo de apropiación que del concepto de fetiche elabora Marx. A él le interesa la noción de fetiche en tanto es, de acuerdo a Pietz,

...una construcción social capaz de crear la ilusión de una unidad natural a partir de elementos heterogéneos. [El fetiche]... otorgaba un nombre al poder de una institución histórica singular de fijar la conciencia en una *ilusión objetiva*.¹⁸

Esta fijación, según el autor de *El capital*,

estriba [...] pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos, y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores.¹⁹

Así el carácter fetichista de la mercancía no es sino la expresión del sentido de comunidad (de ahí su primitivismo), salvo que este sentido es confluyente en el objeto en tanto abstracción y equivalencia del trabajo como valor cambio y este activado socialmente, a su vez, en forma de libre circulación de las mercancías. Acaso por ello es factible —piensa Marx— “remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres.”²⁰

Es relevante notar que tanto para la Teoría crítica y su clara proximidad con el marxismo, como para el Estructuralismo y el Posestructuralismo, importa destacar el momento de institucionalidad que acompaña a la noción de fetiche. Importa subrayar, como afirma Pietz, el carácter objetivo de la conciencia del valor construido. Pero mientras el marxismo y la

para Kant. Para una consideración amplia sobre la “genealogía” conceptual, cultural e histórica de la noción de fetiche véase: PIETZ, William, *Le fetiche. Généalogie d'un problème*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005.

¹⁸ PIETZ, William, *op. cit.*, p. 16. La traducción del francés y las cursivas son mías.

¹⁹ MARX, Karl, *El capital*, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Ídem, p. 38.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a 'stringendo' marking and a right-pointing arrow. The treble staff contains several measures of music, including chords and melodic lines. Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *loco* (ad libitum). There are also markings for '7' (possibly a fingering or a specific performance instruction) and '89' (possibly a measure number or a specific performance instruction). The bass staff features a prominent, sustained chord in the lower register, marked with *mf* (mezzo-forte). At the bottom left, there is a 'Ped' marking with a right-pointing arrow, indicating the use of the sustain pedal. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

logra un pliegue y un desplazamiento del que en su momento *El capital* propusiera. Así, en este último la mercancía como fantasmagoría responde apenas a una matización del fetiche como “residuo espectral”. En cambio para Benjamin la mercancía como fantasmagoría significa una suerte de fondo donde el fetiche se emplaza como ilusión. Un emplazamiento que se explica, no en la estructura sino en la superestructura. Es en la cultura, como horizonte cotidiano de existencia, donde la lógica del capital alcanza su grado absoluto de efectación en el presente social de los individuos.

Marx expone el entramado causal en la economía y la cultura. Aquí se trata del tramado expresivo. No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida...²³

El cambio de la mercancía como ilusión abstracta trascendente que va del carácter teológico-metafísico del fetiche, a su momento espectral o fantasmagórico, no pueda ser leído solo como la efectación causal del proceso de producción al momento de circulación social del objeto-mercancía. En este sentido es importante destacar la diferencia que Benjamin establece entre “entramado causal” y “entramado expresivo” de la mercancía. Mientras el primero, de acuerdo a Marx, explica la lógica del capital en función de la fisura entre fuerza de trabajo y medio de producción, el segundo atiende al momento de emplazamiento “espacial” de la mercancía como sueño y engaño, es decir al momento donde el producto se explica por el consumo y no por la producción, tiene que ver “...con los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc...”²⁴

La fantasmagoría es una suerte de dialéctica de lo concreto donde se lleva a cabo la crítica del sueño y el despertar de la modernidad capitalista. La fantasmagoría es condición

²³ BENJAMIN, Walter, *El libro de los pasajes* [N 1 a, 5], Madrid, Akal, 2005, p. 462. Es sabido que Benjamin no perteneció formalmente a la Escuela de Frankfurt, pero es innegable la deuda de esta con el pensamiento benjaminiano, sobre todo a la crítica que ya se dibujaba, tanto en el *Libro de los pasajes* como en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, a las formas del capitalismo industrial del siglo XIX y del siglo XX.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *op. cit.* [N 1 a, 7], p. 462.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Liszt. The score is divided into two main sections. The first section is marked "colando" and "nervoso", with dynamics ranging from *p* to *pp*. It features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The second section is marked "Meno mosso" and "poco rall.", with dynamics ranging from *p* to *mp*. It features a more relaxed tempo and includes markings for "lungo" and "loco". The score includes various performance instructions such as "Ped." and "loco".

crítico política en el presente, del pasado y del futuro. En ella se llevan a cabo las tensiones entre la civilización y la barbarie, entre la utopía y la catástrofe. Acaso por ello, más allá del fetiche, la fantasmagoría es una ampliación del carácter de ilusión de las mercancías a sus modos oníricos de aparecer, es decir a la producción de fantasía que los acompaña. Un acompañamiento por lo demás que coloca la mercancía en el lugar del consumo y el consumo en el espacio del imaginario: los autómatas, las arquitecturas oníricas (pasajes, estaciones de tren, ferias industriales, moda), las vitrinas, etcétera. La relación entre trabajo, tecnología y objetos, según esto, solo alcanzan su potencia en el lugar del consumo, pero no solo eso, sino en aquellos lugares donde se emplaza lo onírico como materialidad. En este sentido la fantasmagoría puede ser pensada como la pantalla sobre la que se proyecta la ilusión, lo que en otras palabras quiere decir que la fuerza de trabajo se desplaza a la dialéctica entre espejo y fantasma, a lo propiamente especular e imaginario, para producir el momento de deseo y goce en los sujetos y sus cuerpos.

Acaso por ello Benjamin observó, de manera muy sugerente, que los últimos reductos de la modernidad industrial son la fotografía y el cine: primeras formas de materialización histórica de las subjetividades en tanto caracteres espectrales de la imagen de sí y al mismo tiempo configuradores de un nuevo receptor estético: la masa.²⁵ Desde mi perspectiva el desplazamiento que estas tecnologías del imaginario traen consigo son el punto de síntesis histórica entre razón instrumental y razón histórica del capitalismo industrial, pero también son un punto de coincidencia donde se realizan las formas de control de los cuerpos en el capitalismo posindustrial.²⁶ En esta diferencia, desde mi perspectiva, descansan los modos de

²⁵ Esto, según Benjamin, es lo que sucede con el “personaje” de Chaplin. En su cine, según se vea, opera un distanciamiento en la fantasmagoría de la imagen cinematográfica. Si el artificio fascina en las animaciones de ratón Mickey y al mismo tiempo produce, en la figura de la diva, el “objeto de deseo”; Chaplin muestra el engaño de uno y otro en la “realidad” del actor que se mueve como dibujo animado. Véase: BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003.

²⁶ El cine es realización histórico material de la lógica del capitalismo en tanto es un medio de producción que aliena la relación de la fuerza del trabajo al punto que el sujeto no se pertenece a sí mismo, sino a su imagen (el actor que es su personaje), pero también es una alienación de consumidor en tanto hace de la imagen un valor de verdad fundado en la relación falsedad/realidad de la imagen. Se trata de una instrumentalización del valor de verdad en tanto certeza y afecto, una instrumentalización de la verdad

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

entender el concepto de crítica en la Teoría crítica y en el Posestructuralismo. Vayamos por partes.

Sin duda el desarrollo y el cambio del discurso y las categorías analíticas que Adorno y Horkheimer implementan en el famoso texto de la *Dialéctica de la Ilustración*, no se explican sin la discusión entre Adorno y Benjamin respecto a dos conceptos fundamentales de este último: el de imagen dialéctica y la modernidad como infierno.²⁷ No es este el lugar para exponer dicha discusión, aquí solo deseo señalar la diferencia fundamental entre estos dos filósofos respecto a la función del cine y el radio, una diferencia que se articula, más tarde, en los discursos epistemológico-ontológicos sobre la negatividad estética y la dialéctica negativa de Theodor Adorno.²⁸ Ya Benjamin reconocía en la tensión dialéctica entre valor de culto y valor de exhibición, lo que conducía al arte a lo político y la contradicción entre alienación y revolución como la potencia emancipadora de la reproductibilidad técnica en tanto nueva configuración de la experiencia estética. Unos párrafos arriba refería la configuración de un nuevo receptor histórico (la masa) tras la aparición del cine como espejo donde se refleja el imaginario de una colectividad. Al respecto Benjamin afirma:

El intérprete de cine no deja de estar consciente de esto ni por un instante. Al estar ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa... con el público de los consumidores que conforman el mercado.²⁹

En suma, entre lo que promete y engaña, de acuerdo a Benjamin, se define el carácter paradójico de la reproductibilidad técnica y con ello define también el de la sociedad y la cultura de masas.

como afectividad en la sociedad moderna y contemporánea. Véase mi libro *Atrócity Fascinans. Imagen, honor y deseo*, Ciudad de México, UIA/Conejo Blanco, 2010.

²⁷ Véase la correspondencia de Adorno a Benjamin del 2 de agosto de 1935 en *El libro de los pasajes*, op. cit., p. 927.

²⁸ La fecha de aparición de la primera edición en alemán de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*) es de 1936; por su parte, las primeras ediciones de *Negative Dialektik* (*Dialéctica Negativa*) y *Ästhetische Theorie* (*Teoría Estética*) de Adorno son de 1966 y 1970 respectivamente; mientras que la *Dialektik der Aufklärung* escrita entre este y Horkheimer es de 1944.

²⁹ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte...*, op. cit., p. 73.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composition. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score is marked with "poco rall." and includes a "88" marking. The piece concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

Acaso por ello también, Adorno y Horkheimer radicalizan sus consideraciones respecto a esta paradoja que produce la reproductibilidad técnica. En una observación por lo demás sugerente, para estos filósofos la masa —que es el punto de anclaje de esta discusión— no es una potencia subversiva ante el medio, antes bien

...[l]a constitución del público, que en teoría favorece y de hecho favorece al sistema de la industrial cultural, es una parte del sistema, no su disculpa. [En ella] el recurso a los deseos espontáneos de público, se convierte en fútil pretexto.³⁰

Esta operación tiene que ver con la condición histórica y social que produce la racionalidad técnica donde el valor unitario no se resuelve por las diferencias objetivas sino por la “producción conspicua de inversión exhibida”.³¹ Esto es, por el modo en que se transfiere el deseo de la mercancía a su circulación, al primado del afecto sobre la idea.³²

Llegados a este punto, tanto la noción de “producción conspicua de inversión” como el momento de fantasmagórico de la mercancía, habrá que entenderlos como una variación importante respecto a la noción de valor de cambio tal y como Marx lo planteo en *El capital*. La diferencia es clara: mientras que para éste último el valor de cambio suponía la alienación de la fuerza de trabajo, en cambio lo que se puede observar en las consideraciones de Benjamin, Adorno y Horkheimer es que el valor de cambio no solo se explica por la abstracción de la fuerza de trabajo en mercancía, no se explica, en el puro momento de la productividad de acuerdo a la causalidad (orden lógico), a la alienación de la libertad y la igualdad (orden jurídico-político) y a la materialidad del cuerpo en tanto desgastecansancio (registro ontológico); antes bien la relación abstracción, valor, mercancía-dinero, se realiza en términos de le excedencia del objeto-mercancía en tanto producción de deseo, es decir, se explica por el modo de producir la ilusión de lo social en términos del consumo: aquí es donde la condición dialéctica de la mercancía como la tensión entre el fetiche y la fantasmagoría toma sentido en función del carácter estético-imaginario, ya no sólo la ilusión del objeto sino el éste como pantalla del sujeto.

³⁰ ADORNO / HORKHEIMER, ídem, p. 167.

³¹ Ver ídem, p. 169.

³² Ídem, p. 170.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

8g...
lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.) →

Es evidente el cambio de perspectiva respecto a las tesis sostenidas por Marx en el siglo XIX, un cambio que sin duda tiene que ver con el desarrollo de la modernidad capitalista y de la lógica del consumo, no sólo como la intercambiabilidad abstracta de valor, sino por el modo en que en esta intercambiabilidad se produce, para parafrasearlo con Adorno y Horkheimer, un mapa catastral donde se genera orden pero no conexión.

Sin oposición ni relación, el todo y el particular llevan en sí los mismos rasgos. Su armonía garantizada de antemano es la caricatura de la armonía fatigosamente conquistada, de la gran obra de arte burguesa. En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura.³³

Una consideración más que es desplazada a la lógica del consumo –pero que ya Marx observaba en la lógica de la producción–, se trata del modo en que el medio de producción se desliza de la alienación de la fuerza de trabajo, al modo de alienación en el consumo de productos culturales.³⁴ Sin duda el momento de la razón instrumental o técnica es un concepto compartido tanto por Marx como por Adorno y Horkheimer. Sin embargo, y por ello, no pueden pasar inadvertidas las consideraciones sobre el cine y lo que Benjamin llama “el sistema de máquinas”. Este es el momento de objetivación y expresividad en el que el proceso de producción, fuerza, medio y objeto se realizan como imagen y configuran, como ya lo anotaba más arriba, un nuevo receptor social: la masa. En las palabras ya citadas de Benjamin:

Al estar [el actor] ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa. Es esta la masa la que habrá de supervisarlos. Y ella precisamente, no es visible, no está presente mientras él cumple el desempeño artístico que ella supervisará. La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión. [...] No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él [cine] conserve aquella magia de la personalidad –misma que

³³ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 171.

³⁴ El concepto de mercancía cultural en estos autores se refiere a los que resultan de la industria del entretenimiento (cine, radio, televisión); habrá que esperar el desarrollo del capitalismo cultural para que el arte, las culturas y las diversidades de género y raza sean administradas bajo la figura de industrias culturales.

ya hace mucho tiempo consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil—; sino también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa...³⁵

Esta observación benjaminiana es fundamental, es una forma de síntesis material donde se muestra el sentido *cuasi*-absoluto que determina las condiciones de experiencia sensible de lo social, al tiempo que es materialización imaginaria de las lógicas abstractas del capital y configuración utópica del sentido del progreso de lo social y lo histórico como pura ideología: el cuerpo del actor. Visto así “el sistema de aparatos” puede ser entendido como una imagen dialéctica en suspensión donde la proyección de una película en la sala es la realización en la imagen, de la administración de la tensión entre fuerza y cansancio en el momento del deseo que el divertimento promete, momento de síntesis vital entre valor de cambio, medio de producción y objeto en tanto fantasía del sujeto.³⁶

En suma, desde mi perspectiva, la diferencia en el modo de entender el valor de cambio, unido al carácter de expresividad y engaño como aquello que define la determinación ideológica e imaginaria del momento del consumo de la mercancía, significa el cambio fundamental que opera entre el marxismo y la Teoría crítica, algo que ya Lukács explicaba a través del concepto de reificación, un concepto por lo demás central de la tradición de la Teoría crítica en el siglo XX. De estas consideraciones las discusiones que se generan en el interior de este discurso, sin duda son significativas. Algo que no desarrollaré en este trabajo, pero que sin duda hay que tener en cuenta para no perder la riqueza de matices que están en juego.³⁷

³⁵ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte...*, op. cit., p. 74.

³⁶ Acaso por ello la *nouvelle vague* y el neorrealismo italiano son parte fundamental de esta discusión. Desde la estética cinematográfica y la teoría del cine sus postulados estéticos son una operación de crítica y deconstrucción a las nociones de imagen / engaño y masa / deseo de la industria cinematográfica. Esto no es un problema menor: Debord hará lo propio y buena parte del cine experimental, el video arte, el cine de género, etcétera, exploraran el poder subversivo del medio. Algo que sin duda tiene que ver, y en esto habremos de estar de acuerdo con Benjamin, con estrategias de emancipación que tienden a fracturar la lógica de la producción industrial de imágenes.

³⁷ Para una mayor profundización sobre esta discusión véase: HONNET, Axel, op. cit. y *Reificación. Un estudio en la Teoría del reconocimiento*, Buenos Aires, Akal, 2007.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the 'loco' and 'rall.' markings. The score is written for three staves: the top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the bass line. The piece begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'cantabile' tempo. It features several triplet markings in the right hand. A 'loco' section is indicated by a bracket and a 'p' dynamic. The piece concludes with a 'rall.' (rallentando) section, marked with a dashed line and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left.

4. Deseo y fantasma: las lógicas del capital como sistemas de enunciación

Lo que hay que reprochar al dinero, siguiendo la crítica que de él hace Lawrence, es exactamente igual que el amor, no el que sea un flujo, sino que sea una falsa conexión que reduce a moneda sujetos y objetos...

Gilles Deleuze

Llegados a este punto, imposible no colocar en el horizonte de estos argumentos, la otra gran tradición crítica de la modernidad del siglo XX. El concepto de *crítica* no puede ser circunscrito al pensamiento alemán de entre guerras y de la Guerra fría. Antes bien, los movimientos sociales, como la independencia de Argelia, las guerras de Corea, Vietnam, las revoluciones sociales y las guerras poscoloniales suponen un contexto de crisis y conflicto y una serie de preguntas sobre las formas del poder, la política y la formas de explotación social de las que la Teoría crítica desarrollada en la tradición frankfurtiana no pueden dar cuenta lo suficiente. Como tampoco pueden dar cuenta los principios epistemológicos de esta de los movimientos y las movilizaciones estudiantiles, de raza y género que acontecieron en los Estados y la sociedades europeas y de Estados Unidos desde finales de los años 50, hasta prácticamente la crisis de la globalización como utopía tardo moderna consolidada tras la caída del Muro de Berlín. En este contexto, la importancia que tiene el Posestructuralismo en la configuración de una variación importante del pensamiento crítico es innegable, como lo es el desarrollo del Pensamiento poscolonial en Medio Oriente, India, África y América Latina.³⁸ Desde luego son muchas las variaciones y modos de argumentación que existe en estas filosofías, algo de lo que aquí no me puedo ocupar.

Sin bien es verdad que ciertos intérpretes de toda esta explosión del pensamiento filosófico de la segunda mitad del siglo XX, suelen ceñirlo a la categoría histórico-epistemológica de *posmodernidad*, la complejidad geopolítica de estos modos de pensar, desde mi perspectiva, desborda de manera absoluta dicho concepto.³⁹ Innegable la fractura del paradigma utópico

³⁸ Sería objeto de otro ensayo elaborar los análisis correspondientes a estos emplazamientos geopolíticos de la Teoría crítica.

³⁹ En este contexto el libro de LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna* (Ciudad de México, REI, 1990) es una referencia necesaria para entender el uso que este concepto tiene en la filosofía de las últimas dos décadas del siglo XX.

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco loco

mp p pp 89... loco

mp p (p) 3 3 3

1 Ped. ↓

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a dynamic marking 'mp'. The second measure is marked 'p'. The third measure is marked 'pp' and 'lontano'. The fourth measure is marked '89...' and 'loco'. The fifth measure is marked 'loco'. The sixth measure is marked 'loco'. The seventh measure is marked 'loco'. The eighth measure is marked 'loco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets (marked '3'). There are also dynamic markings like 'mp', 'p', and 'pp'. At the bottom left, there is a pedal marking '1 Ped. ↓'.

con el que la modernidad pensó y discurrió su proyecto, sin embargo no hay evidencia histórica suficiente que autorice a pensar las relaciones espacio-tiempo, mundo e historia, fuera de la lógica del capitalismo. Acaso por ello propongo pensar la modernidad anudada a la lógica del capital y viceversa, de tal manera que sería más exacto hablar –y en eso habrá de estar de acuerdo con Habermas– de modernidad tardía.

En este contexto, la importancia epistemológica y la “continuidad” de la tradición del pensamiento crítico habrá que buscarla no en una consideración de orden meramente historiográfico, sino más bien en la creación de una categoría que articula las condiciones de posibilidad mismas del discurso filosófico de la segunda mitad del siglo XX. Es aquí donde, y tal es el argumento que desarrollaré a lo largo de las siguientes páginas, la filosofía posestructuralista ocupa un lugar fundamental.

Más acá del momento de la dialéctica como la tensión entre lo universal y lo singular, entre el sujeto y el objeto, entre la identidad y negación, entre el conocimiento y el reconocimiento; si algo caracteriza desde su comienzo al estructuralismo y con ello al posestructuralismo es: el concepto de *diferencia*. Es decir, el modo en que cierta tradición del pensamiento francés entiende lo social, lo político y lo económico como desplazamiento y suplemento y no como negación y reconocimiento. Es decir, de qué manera la diferencia es el concepto que permite avanzar en la noción de crítica tal y como el posestructuralismo la implementará. Es decir, el modo en que el posestructuralismo desplaza la lógica del capital y sus consideraciones sobre el valor hacia el orden de la subjetividad como realización del poder y resistencia a este.

Quizá la primera consideración general es que, como lo observa Axel Honneth, esta operación la implementa Foucault en el momento en que conduce su teoría del discurso hacia la noción de *orden* del discurso. Esto es, en el momento en que Foucault levanta una hermenéutica del sistema social como el movimiento que va del control (disciplinario o de vigilancia) sobre los individuos y el poder instrumental que se ejerce sobre los objetos, a la producción de subjetividad como instrumentalización institucional de la relación entre saber y poder. En este sentido, el orden del discurso supone la producción de un sistema social

alimentado por dos afectos básicos: el “poder” y el “deseo”, un sistema en el que el discurso, representado precisamente como una corriente omnipresente de acontecimientos lingüísticos, es objeto de confrontaciones y conflictos estratégicos.⁴⁰

⁴⁰ Cfr. HONNETH, Axel, *op. cit.*, p. 232.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped.

Donde al final

...la organización institucional de la sociedad se explica a su vez como una constelación social de esas estrategias y técnicas por medio de las cuales los diferentes grupos sociales intentan encarnar las disposiciones conflictivas del poder y el deseo en medio del discurso.⁴¹

Para avanzar en este análisis, la economía de ideas y de argumentos es necesaria. La cuestión por tanto la planteo en los siguientes términos: sin duda, parecería que la ampliación que Foucault introduce respecto a la teoría crítica y el marxismo podría expresarse en el sentido en que no basta la noción de valor de cambio y sus consecuentes derivas en el fetiche y la mercancía para explicar la formas de alienación que la modernidad produce, antes bien la economía como estructura fundamental de la lógica del intercambio social es solo un momento de abstracción que no se explica sin las formas complejas en que se opera la lógica del contrato social, en particular en los albores de la modernidad política, y con ello la lógica del poder. En este contexto, habrá que pensar en el *orden* del discurso como una estrategia metodológica que permita ampliar los alcances que pueda tener la crítica a la razón instrumental como matriz operativa-vital de toda la forma de control social de los individuos en la modernidad capitalista, hacia el control social de los afectos. En palabras de Honneth: “La teoría acerca de los conocimientos y los saberes deviene en teoría de la dominación; y va a ser justo aquí donde el trabajo de Foucault se acerque al territorio ya habitado por la tradición de la Escuela de Frankfurt.”⁴²

¿Pueden entonces pensarse el deseo y el poder –tal y como lo propone Foucault–, de la economía–política de la fuerza de trabajo como índice corporal del obrero –tal y como lo propone Marx–, hacia una biopolítica del control de los cuerpos y sus deseos? Demos una vuelta de tuerca, siguiendo a Deleuze y Guattari, al concepto de capitalismo. Vuelta que ya está presente en los argumentos preliminares de este trabajo. Para los autores del *Anti Edipo*, la especificidad del capitalismo es que opera “por la decodificación generalizada de los flujos, [...] por la conjunción de los flujos desterritorializados.”⁴³ Una decodificación donde el

⁴¹ Ídem.

⁴² Ídem, p. 235.

⁴³ DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix, *El Anti Edipo*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 231.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

violento *ff* nervoso *ff* *tr.* *loco* *loco*

legato *ff* *mf* < *ff* *mf* < *ff*

(Ped.) →

The image shows a musical score for piano. It begins with a section marked '(stringendo)' and transitions into 'Allegro risoluto, con fuoco' with a tempo marking of ♩ = cg. 104. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The first part is marked 'legato' and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second part is marked 'violento' and 'nervoso', with dynamic markings of *ff* and *tr.* (trills). The third part is marked 'loco' and features a more rhythmic, driving melody. The score includes various performance markings such as *ff*, *mf*, and *tr.*, and a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left.

dinero no representa un valor de *equivalencia general abstracta*, como lo pretendía Marx, sino una *plusvalía de flujo*. No se trata ya de la separación entre fuerza y producto como aquello que opera el dinero, sino de una potencia de desterritorialización que se desplaza al interior de sí misma. Como lo afirman Deleuze y Guattari: “Si el capitalismo es el límite exterior de toda sociedad, es porque para su provecho no tiene límite exterior de toda sociedad, sino sólo un límite interior que es el capital mismo, al que no encuentra, pero se reproduce desplazándolo siempre.”⁴⁴

Acaso por ello no se trata de la tensión del valor de cambio como alienación de la fuerza del trabajo ante el objeto, sino del flujo que se tiende entre una y otra y que en términos de relación se explica por el medio de producción. De acuerdo a las tesis del *Anti Edipo*, en el comienzo está la máquina, ni el cuerpo (fuerza de trabajo) ni el objeto (capital objetivado o mercancía). El uno y el otro son filos maquínicos de ensamblaje por donde circula la potencia del capital distribuida como medio y fuerza de producción. Visto así, el desarrollo del capitalismo avanzado supone –de acuerdo a Deleuze y Guattari– la conversión del *numen* en flujo de decodificación o dinero donde la lógica del capital se resuelve en la inmanencia del deseo administrado, es decir en la separación de este en libido (fuerza de trabajo) y *voluptas* (consumo): aquí la estructura sádico-perversa del capitalismo o si se prefiere la Gracia del *numen*.

Pensar esta forma de abstracción en tanto flujos de capital supone dislocar la estructura elemental sobre la que funciona la analítica del marxismo y la Escuela de Frankfurt o si se prefiere elevar la razón instrumental y técnica al modo mismo en que se produce la estructura enunciativa del capitalismo. Si el capital es un flujo maquínico, es decir un ensamblaje en la cadena de producción, entonces lo que hay son relaciones de conjunción que producen falsas conexiones. Esta es justo la diferencia que observan Deleuze y Guattari en la lógica del capital. Mientras que las sociedades despóticas, precapitalistas o capitalistas mercantiles funcionan por la lógica de la disyunción entre el orden social y económico –lo que entre otras cosas permite una preponderancia de lo simbólico como emplazamiento del poder, fundamentalmente político y religioso, y al mismo tiempo producen una separación en las relaciones ley y sacrificio (Bataille)–, la conjunción supone un desplazamiento continuo de la potencia del deseo del poder a la vida, de lo político a lo económico, de la fuerza al deseo.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 238.



En suma permite un desplazamiento donde se vuelve imposible establecer la diferencia entre estructura y superestructura.

Cuando la conjunción pasa a primera fila en la máquina social ocurre [...] que deja de estar vinculada tanto al goce como el exceso de una clase y convierte el propio lujo en un medio de inversión y vuelca todos los flujos decodificados sobre la producción, en un “producir para producir” que recobra las condiciones primitivas del trabajo con la condición, con la única condición, de incorporarlas al capital como nuevo cuerpo lleno desterritorializado, el verdadero consumidor...⁴⁵

Desde esta consideración, se redefine la lógica del capital en el intersticio entre la fuerza del trabajo, el fetiche y sus fantasmagorías: se determina por la concepción de la sociedad como máquina. La máquina social, como máquina deseante, es el flujo de código conjuntivo donde al final trabajo y consumo coinciden en la distribución del tiempo como la relación trabajo, cansancio, aturdimiento... aturdimiento, trabajo, cansancio...⁴⁶ Así, más allá de la diferencia de clase —que en el marxismo se explicaba por el plusvalor del conocimiento o por el plusvalor del medio, siempre sobre él la fuerza de trabajo— en el capitalismo tardío

[l]a verdadera axiomática es la máquina social misma, que sustituye a las antiguas codificaciones y organiza todos los flujos descodificados, comprendidos los flujos de código científico y técnico, en provecho del sistema capitalista y al servicio de sus fines.⁴⁷

370

Así la ciencia y la técnica entran en los flujos de código conjuntivo, es decir sometidos a la axiomática del capital, para signar en la innovación, en el progreso y en entusiasmo, el desplazamiento de la fuerza de trabajo en la voluptuosidad del consumo y producir el diferencial como subjetivación del deseo en el aturdimiento. Pensar entonces la lógica del capital

⁴⁵ DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix, *op cit.*, p. 231.

⁴⁶ El flujo de código conjuntivo no es causalidad: esto entonces esto, sino serialidad: esto y esto y esto y... o también y, y, y, y...

⁴⁷ Ídem, p. 241.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'calando' and '89'. The second system is marked 'come un eco' and '88'. The third system is marked 'in lontananza' and '88'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, *mp*, and *pp*, and performance instructions like 'loco' and 'più p'. The piece concludes with a '5' and '8' marking.

supone entender la manera en que se produce la diferencia por el diferencial: ahí donde la equivalencia abstracta ya no es el dinero, ni el objeto, sino la materialidad del signo como Sujeto de enunciación. No se trata de otra forma del capitalismo sino de la suspensión de la exterioridad como lógica dialéctica de la política, la sociedad y la historia. En el punto donde no hay afuera del capital, el cuerpo se llena de sí mismo, ya no para producir el cansancio después del desgaste, ni el tedio como sustracción crítica de la mercancía en la *flânerie*, sino de la imbecilidad, aquella donde se ve pasar el mundo en una pantalla de comunicación. Acaso por ello Adorno y Horkheimer, pero con ellos Deleuze y Guattari, tienen razón al colocar en la industria del divertimento –por no decir de la comunicación– la condición material y vital de la modernidad capitalista:

Los productos de la industrial cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja.¹⁸

Ahí donde el tiempo transcurre en el aturdimiento como afección vital entre el trabajo y el cansancio, sin duda habrá que pensar que toda crítica a la modernidad tendrá que empezar por preguntarse por las condiciones de posibilidad incluso de imposibilidad del deseo. Preguntarse acaso por las lógicas de la no conexión, según Adorno o de la falsa-conexión, según Deleuze, tal vez signifique preguntarse por el devenir histórico del goce perverso de la modernidad capitalista. Entre el *no* y lo *falso* de la conexión se produce el eterno pasmo del cuerpo en el presente y ante la historia: ¿una celebración obscena de la muerte?

¹⁸ Ídem, p. 172.



SEMIFUSA

TEORÍA CRÍTICA Y MARXISMO EN AMÉRICA LATINA

Lucio Oliver

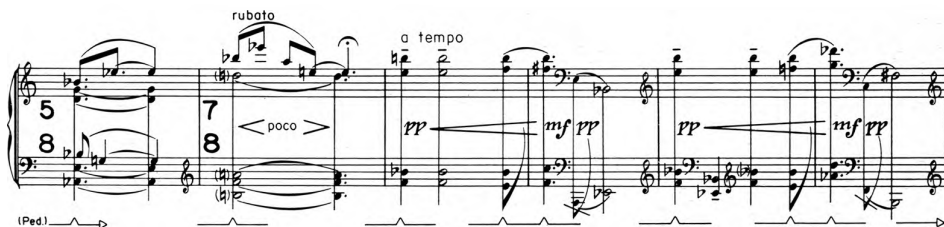
Marxismo

El académico Bolívar Echeverría lo planteó muy bien en su texto “Marxismo e historia”:¹ el marxismo no es hoy ni ha sido en el pasado una unidad de pensamiento estructurada y homogénea, ni en sus contenidos ni en sus intenciones respecto del conocimiento y la transformación social. En América Latina ha habido corrientes diversas y hasta contrarias entre sí que con ese nombre tuvieron expresión en el siglo XX y la que aquí interesa, para los propósitos de este capítulo, es la que recoge y contextualiza las contribuciones teórico políticas y especialmente las de concepción histórica y método científico crítico de Marx.² Los marxismos diversos varían de acuerdo a los compromisos sociales y políticos con los grupos sociales, la calidad científica y político moral de pensadores y dirigentes políticos, y la profundidad de cultura y formación teórica de los intelectuales que se asumen marxistas (determinados nacional y socialmente). Así entonces, pensar la relación entre Teoría crítica y marxismo en América Latina e intentar desarrollarla en lo que ha sido como tal relación y en cuanto a las problemáticas que incluye, conlleva buscar una veta en la cual sea posible tratar la temática: la hemos encontrado en restringirnos a revisar los aportes de los pensadores (y sus elaboraciones) que se han afirmado como marxistas críticos en su situación histórico social.

373

¹ Véase ECHEVERRÍA, Bolívar, “Marxismo e historia” en *Valor de uso y utopía*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998.

² MARX, Karl (1858), “Introducción de 1857”, en “Grundrisse”, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, borradores de 1857-58*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1971, t. 1 (ver edición de la introducción con traducción corregida reciente en separata por la editorial).



Teoría crítica

Teoría crítica a la manera del pensar de Horkheimer o Adorno,³ como tal, no ha tenido mucho desarrollo e influencia en América Latina, no obstante las estimulantes reflexiones y propuestas de esta escuela de pensamiento. De alguna manera en los últimos tiempos la intelectualidad latinoamericana se ha abierto a recuperar pensadores no clásicos del pensamiento crítico occidental, lo que la ha llevado a indagar también lo que fue, lo que pensó y lo que aportó esta Escuela crítica de pensamiento de Frankfurt, su contexto y situación, así como su herencia, que abarcó buena parte del siglo XX, de impacto mayor en Europa y en Estados Unidos. Seguramente hay especialistas latinoamericanos que la conocen y la han estudiado a fondo como Bolívar Echeverría,⁴ Enrique Dussell,⁵ Hugo Zemelman,⁶ o Aldo Rabiela,⁷ pero su obra sobre el asunto no ha tenido una amplia repercusión en los procesos de pensamiento crítico regional o nacional en América Latina. En ese sentido quizá no se puede ni siquiera plantear la cuestión de la relación entre Teoría crítica y marxismo en América Latina pues no la ha habido reconocida y extendida, incluso por los rasgos abigarrados del capitalismo latinoamericano y debido a que en estas tierras la incidencia del uso autoritario e irracional de la ciencia y la tecnología modernas en la política y en la cultura no ha tenido las dimensiones catastróficas totales que tuvo en la Europa de los años 30, por lo que no se ha reflexionado igual la problemática que fue vital para los críticos de Frankfurt: la dialéctica del Iluminismo y su derivación en la irracionalidad del dominio del hombre sobre sí mismo y sobre la naturaleza, cuestión que apenas ahora se está enraizando como preocupación intelectual de masas, sin duda por las características de depredación que el extractivismo, el monocultivo exportador, las maquilas y el subimperialismo están teniendo en la región.

³ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1944), *Dialéctica del Iluminismo*, PDF digitalizado por Diego Burd, 2004. HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica*, Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, 1974.

⁴ ECHEVERRÍA, *op. cit.*

⁵ Véase DUSSELL, Enrique, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Madrid, Trotta, 1998.

⁶ ZEMELMAN, Hugo, *De la Historia a la política. La experiencia de América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1986.

⁷ RABIELA, Aldo, *Avances de tesis de doctorado sobre la Escuela de Frankfurt en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*, 2013. "Conversaciones en Berlín y México", julio de 2012 y enero de 2013.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the key signature of one flat (B-flat). The score is written for both the right and left hands. It features several dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). There are also articulation markings like *delicato* and *acc.* (accents). Performance instructions include *allargando* (ritardando), *a tempo*, *molto rit.* (molto ritardando), and *rit.* (ritardando). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 3, 3). The piece concludes with a *Ped.* (pedal) marking and a fermata.

Por el contrario, si consideramos el grado de implantación vital de lo que se puede denominar “marxismo en América Latina” o los “marxismos” que desde inicios del siglo XX tuvieron carta de naturalización y una historia de difícil y variable incidencia política de masas, nos interesa destacar en este escrito a las corrientes críticas del marxismo en sus contribuciones específicas en la teoría y el análisis histórico y de coyuntura, pero también en su inserción en los movimientos sociales, en las fuerzas políticas y en la cultura social. Considerando lo dicho, hemos restringido el tratamiento analítico de este capítulo al análisis de las corrientes críticas de dicho marxismo que han incidido en la realidad y en la cultura de la subregión.

Marxismo crítico latinoamericano

Así entonces se trata de hacer un recuento del proceso del marxismo radical que dio como resultado la afirmación de un pensamiento propio, con autonomía de análisis y con enriquecimiento de la política y la ideología de masas (es decir, es una visión parcial pues hay otros marxismos que también habría que analizar en sus concepciones e incidencias sociales, políticas y culturales). También interesa apreciar el derrotero político de las reflexiones del marxismo crítico; de puntualizar la problemática que enfrentó al intentar crear también en América Latina un horizonte intelectual crítico del capitalismo y vinculado a las luchas políticas y sociales populares. El marxismo crítico tuvo también otro frente contra el cual batallar: el pensamiento dominante liberal, los valores y perspectivas sociales individualistas. Al mismo tiempo se enfrentó y opuso a la influencia y actividad del marxismo europeizado y eurocéntrico, dogmático y reduccionista, de corte soviético o de simplismo vulgarizante de manual, que venía impulsado por el vigor de la proyección internacional de la Tercera Internacional de Stalin y sus cohortes. El marxismo crítico en nuestras tierras se afirmó negando y superando al marxismo dogmático eurocéntrico. Hizo algo más: empezó a producir su propia originalidad teórica y a afirmarse como un pensamiento complejo y amplio sobre las tendencias, contradicciones y alternativas de la realidad no sólo latinoamericana sino mundial.

Antes de terminar esta introducción, interesa señalar nuestro acuerdo con la idea de que la debacle del socialismo de Estado de finales del siglo XX trajo consecuencias inesperadas: hizo sucumbir una manera cerrada de mirar el mundo (como filosofía de la historia), desper-

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. Above the first measure is the instruction "a tempo" with a fermata over the first note. Above the second measure is "sf." with a fermata. Above the third measure is "p dolce". Above the fourth measure is "allargando" with a dashed line and a fermata. Dynamic markings include "pp" in the first measure, "(pp)" in the second, and "p" in the third and fourth. The bass line features triplet markings (indicated by a "3" over a group of three notes) in all four measures. Pedal markings are present at the bottom of the first and fourth measures, labeled "(Ped.)". The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

tó una veta para cambiar de epistemología y reinstaurar una concepción de la teoría como teoría histórico crítica.

Al igual que en Europa, con el derrumbe del comunismo del siglo XX terminó en nuestra subregión el etos romántico (espíritu cultural de masas que las hacía proclives a participar en movimientos radicales de transformación social) y hoy prevalece un etos realista cínico que propicia la banalidad social y cultural ante los problemas que provoca el dominio actual del capital (con todo y la crisis estructural del capitalismo que es moneda corriente en todo el orbe) y genera un desinterés ante la urgencia de pensar con seriedad en las contradicciones de fondo de nuestras sociedades.⁸ No obstante, como bien esclarece Echeverría, en nuestras tierras hay un margen de optimismo: existe con una profundidad sorprendente una cultura popular basada en un etos barroco que refiere a la influencia y estímulo a un pensamiento contestatario y de alternativa que proviene de la mezcla de pensamiento crítico occidental con las propuestas ideológicas y cosmovisiones de los movimientos comunitarios populares, perspectiva que es fuerte en el sur de México, en algunas sociedades de Centroamérica, en los países andinos, etos que en algunos aspectos se ha expandido a las sociedades populares del resto de la región.

El pensamiento crítico bajo el etos realista actual

El etos realista dominante tiene sin embargo un lado positivo: alienta en la intelectualidad crítica una forma de recuperar a nuestros pensadores críticos latinoamericanos y recuperar el rico legajo de la teoría elaborada por Marx, sus seguidores y su papel ya sin el culto mítico de los héroes reales o supuestos del cambio radical inmediato. Hoy día queda claro que el núcleo fuerte de un marxismo creativo está relacionado con hacer del presente un reto analítico, como lo sugiere el latinoamericanista portugués Boaventura de Sousa Santos,⁹ y con entender la historia y la política hoy como encrucijada de opciones de futuro.¹⁰ Ello nos lleva a una revaloración historizada de los elementos teóricos de análisis que aportaron los

⁸ Véase ECHEVERRÍA, *op. cit.*

⁹ De SOUSA SANTOS, Boaventura, *Epistemología del sur*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009.

¹⁰ ZEMELMAN, Hugo, *op. cit.*

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ - ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano and bass. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 5/8 time signature. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a piano (p) dynamic marking, with the instruction 'sotto voce' above it. The second system has a bass clef and a piano-piano (pp) dynamic marking, with the instruction 'più p' above it. The third system has a bass clef and a piano-piano-piano (ppp) dynamic marking, with the instruction 'il basso legato' below it. There are also performance markings like 'lunga' and 'rall. e perdendosi'. The score is signed 'J. Guerrero' in the bottom right corner.

(Ped) →

pensadores críticos latinoamericanos que vamos a tratar aquí y a visitar los clásicos europeos (tenemos un mundo pendiente por estudiar para incorporar las aportaciones asiáticas y de Oriente Medio): estos elementos abrevan en el pensamiento europeo occidental radical, las obras políticas de Marx y Engels, las nuevas lecturas de los *Gnundrisse* y de *El capital*, el pensamiento estratégico y de coyuntura de V.I. Lenin, los teóricos de la corriente de izquierda europea de los años 30, la Escuela de Frankfurt, E.P.Thompson, los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci, las reflexiones de Poulantzas y de Hirsch, el nuevo marxismo crítico europeo. Y tienen y han tenido su correlato en una pléyade de pensadores latinoamericanos del siglo XX y actuales que han visto en la teoría crítica marxista un método para dilucidar las determinaciones, nexos, fuerzas histórico-políticas y de acción política e ideológica-cultural en la sociedad civil y en la sociedad política; pensamientos que las fuerzas de emancipación y cambio han buscado entender para darle un sentido amplio y consciente a su actuar, de forma de añadir a la conciencia de la historicidad de sus luchas, una conciencia de politicidad multifacética, de capacidad teórica crítica y de voluntad colectiva de cambio y dirección política.

Capitalismo regional, sujetos políticos y teoría radical

América Latina se subsumió al capitalismo mundial desde la época colonial. Sin embargo, esa relación capitalista no impidió que las estructuras productivas internas tuviesen un carácter no capitalista y sí esclavista o servil, además de la pervivencia de relaciones comunitarias originarias. Son estructuras refuncionalizadas para producir mercancías internacionales, el oro y la plata en primer término, pero también ganado, alimentos, materias primas, etcétera.

Los esclavos, campesinos siervos, agricultores o comunidades campesinas de América al sur del Río Bravo del norte mexicano lucharon para mejorar o cambiar de situación en el marco de proyectos cuyo objetivo era volver a la autosubsistencia local, redefinir la dependencia colonial, abrir paso a relaciones capitalistas internas o lograr espacios de negociación y autonomía frente al poder central o la oligarquía regional.¹¹ Esas luchas no constituían de por sí a esos grupos sociales en sujetos autónomos y generalmente dieron lugar a una consolidación de la vieja situación, a algunas conquistas que modificaban la situación local o a cambios que, sobre todo en el nuevo contexto de países independientes del siglo XIX,

¹¹ Véanse los textos de SEMO, Enrique, *Historia mexicana: economía y luchas de clases*, Ciudad de México, Era, 1978; GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Ciudad de México, El Caballito, 1971; GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, Ciudad de México, Era, Cuaderno 25, t.VI, 1984.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of 'ca 88'. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part begins with a series of chords and melodic lines, including dynamic markings such as *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like 'deciso : loco' and 'il basso sotto voce'. The left hand part consists of a bass line with a 'Ped.' (pedal) marking. The score includes various rhythmic values and articulation marks, such as accents and slurs.

establecieron otras formas de relaciones oligárquicas y estados patrimonialistas a partir de redefinir la dependencia capitalista, con mayor especialización agroexportadora y un incipiente mercado interno. Los sujetos que dominaban y dirigían las rebeldías e insurgencias en las que participaban también esclavos, campesinos y comunidades originarias, con distintos grados de autonomía, fueron en general (salvo excepciones notables en que destacaron dirigentes populares) sectores de las oligarquías, de las burocracias incipientes, de los ejércitos o burguesías incipientes, mismas que a fines del siglo XIX ya habían conquistado un lugar en los estados, no obstante como parte subordinada del bloque de poder, junto a capitalistas externos y grandes oligarcas internos. Sin embargo, a fines de ese siglo se expandió la urbanización y se desarrollaron clases trabajadoras asalariadas en el campo y en la ciudad que empezaron a visualizar la situación críticamente y la identificaron como la de un capitalismo latinoamericano sui géneris (sociedades abigarradas). Las luchas, levantamientos o protestas se caracterizaron por hacer reclamos y obtener logros económicos, sociales o políticos, mejorar su situación de asalariados, crear organizaciones de defensa gremial y terminar por exigir las libertades de la modernidad capitalista. Sobre esas bases la intelectualidad crítica comenzó a construir su propia autonomía teórica y se adentró en el siglo XX.

El marxismo crítico toma carta de naturalización primero como *ensayismo*, pues el carácter limitado y abigarrado del capitalismo no generaba las condiciones para una teorización científico-sociológica ni para una filosofía de la praxis rigurosa. Es dos o tres décadas más tarde, con las luchas sociales obreras y campesinas radicales y el acelerado despliegue y expansión capitalistas bajo la crisis de la dominación oligárquica y la sustitución de importaciones, que se crean las condiciones para que la intelectualidad crítica vinculada o sensible a las contradicciones y a la conformación de nuevos sujetos sociales y políticos logre superar el ensayismo y produzca obras de análisis de la realidad con la ciencia social moderna en sus distintas vertientes históricas, sociológicas, económicas, filosóficas, etcétera. Al madurar, esas perspectivas críticas de la ciencia social pasaron a ser parte de las luchas de los nuevos sujetos que, por lo mismo, al avanzar los procesos, en los años 60 y 70, cuestionan la subordinación del proyecto nacional a los intereses de la acumulación de capital tanto nacional como internacional. Ante el estímulo de las tres revoluciones (boliviana, guatemalteca –truncada– y cubana), el pensamiento radical de la intelectualidad crítica adquiere entonces maduración como *ciencia política* en el sentido de Gramsci. Posteriormente ese pensamiento crítico sufre un retroceso bajo el ímpetu de la hegemonía ideológica comunicativa regional del Consenso de Washington y por el repliegue de la intelectualidad y de las clases políticas nacionales en los procesos de modernización conservadora neoliberal y en la transición negociada a la democracia procedimental.

378

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two systems of staves. The first system is in 7/8 time and includes dynamic markings *ff* and *mf*. The second system is in 8/8 time and includes dynamic markings *pp* and *p*. Performance instructions include *rall.*, *a tempo, stringendo fino al Violento con brio*, *lontano*, and *loco*. The score is marked with a first ending bracket at the bottom left.

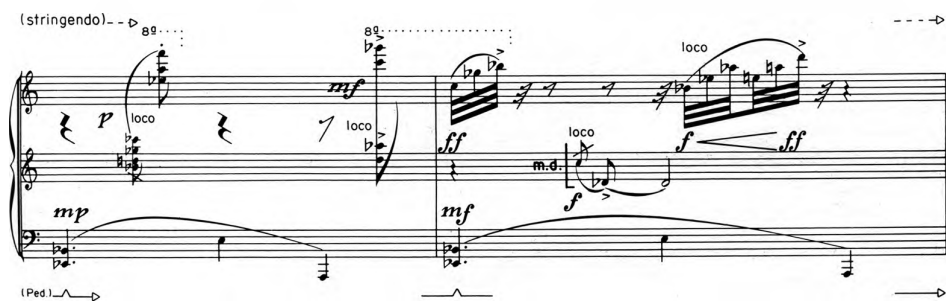
Las luchas de los movimientos sociales innovadores, de resistencia o de propuesta, por la defensa de recursos naturales comunitarios, por el derecho a tener derechos, por incidir en los asuntos públicos, contra la destrucción del ambiente, por la soberanía nacional y el proyecto popular de principios de siglo, son las que vuelven a poner en su lugar la función y el papel de la teoría crítica marxista, enriquecida por los nuevos aportes de los planteamientos decolonizadores, comunitarios y autonómicos. El carácter progresista de las tareas políticas en la disputa actual por la democracia y el cambio social, con exigencias de democracia participativa y disputa por lo público, genera una confluencia de todo tipo de movimientos y pensadores en la cultura e ideología de las masas populares que hoy día obligan a los marxistas críticos a desplegar su autonomía y su maduración so pena de verse abrumados y rebasados por concepciones democratistas liberales o nacionalistas neodesarrollistas que rinden culto justamente a los procesos, estructuras e instituciones que han sido objeto de una disección profunda por el pensamiento crítico. Hoy, en la segunda década del siglo XXI, está en juego la supervivencia de viejas hegemonías capitalistas o la creación heroica de una autonomía popular que se traduzca en la superación creciente de la subalternidad de las masas latinoamericanas.

Las distintas oleadas de lucha social y las contribuciones del marxismo latinoamericano

Por ello no se puede entender ni valorar el marxismo crítico sin asumirlo como el esfuerzo intelectual para participar en las oleadas políticas y de reflexión que propició el movimiento de las sociedades latinoamericanas en los últimos cien años.

Como se comentó antes, una primera característica sobresaliente de este marxismo crítico latinoamericano de más de un siglo, es la de ser un pensamiento ideológico político de afirmación de autonomía política y teórica original y creativa, enfrentado y contrapuesto a las tendencias políticas e ideológicas de intervencionismo liberal europeo y de pensamiento marxista eurocéntrico. A inicios del siglo pasado tenemos el ensayismo crítico de pensadores de la talla de José Carlos Mariátegui, José Revueltas, Caio Prado Jr., Gino Germani (este no se planteó marxista pero sí fue parte de la corriente de la teoría crítica del populismo latinoamericano).

Para ejemplificar lo dicho, conviene exponer con más profundidad las contribuciones de algunos de estos pensadores que reflexionaron de cara a las contradicciones y conflictos del capitalismo en la primera mitad del siglo XX. Se trata de aportes que desde la perspectiva



de los subalternos generaron una elaboración teórica propia, diferente de las ideas modernizadoras elitistas clásicas que venían de Europa y Estados Unidos (que imponían la imagen del progreso al que tendríamos que llegar los latinoamericanos). El peruano José Carlos Mariátegui sostuvo que los pueblos indígenas con su pobreza, su cultura ancestral, sus rituales comunitarios, su lengua distinta, etcétera, no eran expresión del atraso, sino que a pesar de haber sido desorganizados en sus formas productivas y políticas por el colonialismo y el capitalismo, eran portadores de una cultura socialista y de mitos comunes que los hacían ser parte integrante del sujeto colectivo de las transformaciones potenciales emancipadoras que estaban a la orden del día en América Latina: Mariátegui propuso un socialismo indoamericano que cuestionó radicalmente la noción eurocéntrica de capitalismo y de socialismo basada en postular un único sujeto portador del cambio centrado en el proletario urbano.¹² Otro pensador ensayista crítico (tardío porque el texto central lo escribe en 1962, aunque su crítica es de la mitad del siglo) sumamente interesante fue el mexicano José Revueltas, quien desde temprana época hizo la crítica del culto al Estado como sujeto privilegiado del desarrollo. Este pensador planteó que en México la crítica del Estado era decisiva para abrir paso a la contribución transformadora de los movimientos populares: la ideología de la revolución capitalista mexicana que sostenía que el desarrollo y el Estado eran de todo el pueblo por provenir de una revolución, oscurecía la comprensión del carácter del rumbo capitalista del país y mantenía a las grandes masas populares en situación de subalternidad respecto del proyecto estatista dominante.¹³

En las décadas de los 50 y 60, ya desplegada la industrialización y la urbanización capitalistas e iniciada la hegemonía de los Estados nacional-desarrollistas-modernizantes, está la producción crítica sociológica, económica y filosófica original de autores que alcanzan notoriedad en ese período, tales como Pablo González Casanova, Sergio Bagú, Celso Furtado, Rodolfo Stavenhagen, Adolfo Sánchez Vázquez. A medida de que se consolida el desarrollismo capitalista nacional como resultado de la industrialización sustitutiva de importaciones (que dio lugar al fordismo periférico y parcial que privó en algunos países), algunos pensadores críticos identificados con el marxismo crítico, es decir, no con el marxismo soviético pero sí con

¹² MARIÁTEGUI, José Carlos (1927), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Ayacucho, 1979.

¹³ REVUELTAS, José, *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, Ciudad de México, Era, 1962.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a *stringendo* marking and a right-pointing arrow. The first measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over the notes. The second measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The third measure has a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The fifth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a fermata. The seventh measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a fermata. The ninth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The tenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The eleventh measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The twelfth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The thirteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The fourteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The fifteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The sixteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The seventeenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The eighteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The nineteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The twentieth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata. The score ends with a right-pointing arrow. There are also markings for *loco* and *mf* in the bass staff.

la perspectiva histórica crítica de Marx, y otros no marxistas pero vinculados a la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, realizan una investigación que va más allá del ensayismo para utilizar también las herramientas estadísticas y analíticas de la sociología, con lo que argumentan con mayor contundencia las consecuencias negativas del desarrollo urbano industrial en términos de marginalidad urbana, de dualismo, de colonialismo interno, de subordinación de las propias burguesías locales a las extranjeras, de bloqueos a la industrialización intensiva y el contenido irracional como proyecto de emancipación del populismo desarrollista.

En México, destacó el planteamiento crítico de Pablo González Casanova sobre las insuficiencias del capitalismo mexicano, tales como la ausencia real de democracia en una modernidad mexicana basada en la subordinación al autoritarismo estatal por la vía del presidencialismo y la subordinación del Estado a los factores de poder real de las élites y los grupos capitalistas, capitalismo y autoritarismo sustentados en el colonialismo interno de las áreas rurales.¹⁴ En Brasil el intelectual Caio Prado Jr. hizo la crítica a la concepción etapista del desarrollo que planteaba que primero tendría que triunfar y extenderse el capitalismo para posteriormente considerar la lucha por un proyecto alternativo popular crítico de la dominación capitalista.¹⁵ Una contribución interesante en la misma época fue la del argentino Gino Germani, quien se ostentaba como perteneciente a la perspectiva modernizadora estructural-funcionalista pero que en su obra central se inspiró en la crítica antiautoritaria de Adorno, de la Teoría crítica, criticó el populismo que era avalado por los ideólogos del desarrollismo estatista y se planteó que la lucha social popular modernizadora pasaba por defender y desarrollar la democracia política que permitiese la reivindicación de derechos individuales y ciudadanos.¹⁶

Otro autor relevante que realiza –sin apoyo institucional ninguno, por convencimiento y voluntad personal– una investigación histórica de largo aliento con conclusiones sorprendentes para 1949, fecha de la publicación de su obra sobre la economía y la sociedad coloniales de América Latina, es el argentino Sergio Bagú,¹⁷ quien esclarece que durante

¹⁴ GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *La democracia en México*, Ciudad de México, Era, 1965.

¹⁵ Véase PRADO Jr., Caio, *A Revolução brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1966.

¹⁶ GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

¹⁷ BAGÚ, Sergio, *Economía de la sociedad colonial (1949)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992; Ciudad de México, Conac / Grijalbo, 1992.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a 'loco' section marked 'f' and 'sf', featuring a triplet of eighth notes. The second system is marked 'Violento, con brio' and 'calando', with dynamic markings 'sf', 'sff', and 'mf'. It includes a fermata over a triplet of eighth notes and a final measure with a 'mf' dynamic. The score includes a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left and a right-pointing arrow at the bottom right.

la colonia latinoamericana no existió el dominio del feudalismo sino que un capitalismo colonial organizó la economía y la sociedad y ese origen tuvo como correlato posterior la formación de capitalismo peculiares en América Latina, dominados por oligarquías o por poderes externos. Sus análisis de la situación latinoamericana de fines de siglo pasado lo llevaron a plantear la crítica a la visión europeizante superficial acerca de las concepciones sobre la estructura social de nuestros países, argumentando con estadísticas la peculiaridad de las clases sociales latinoamericanas, constituidas por grupos sociales con características sui géneris: burguesías oligárquicas, proletarios populares y capitalistas transnacionalizados, todo lo cual incidía en que los proyectos políticos y culturales de nuestros grupos sociales fuesen distintos y con distinta intensidad y horizontes a los grupos sociales europeos. Así, para Bagú, el sujeto real de nuestra economía, política y cultura era lo que él denominaba la “masa popular”, que por ello era una referencia fundamental para la constitución de la legitimidad de los Estados latinoamericanos, pero que se había caracterizado equivocadamente como populismo. Otro autor interesante en este momento es Rodolfo Stavenhagen,¹⁸ quien estimulado por el impulso al pensamiento crítico que propicia la revolución cubana escribe un artículo periodístico fundamental que trascendió porque cuestionó las nociones dominantes acerca del desarrollo y el subdesarrollo, de la modernización y el atraso, demostrando que en la realidad de América Latina el desarrollo engendraba subdesarrollo y la modernización estaba vinculada estructuralmente con el atraso, lo que internamente se expresaba como situaciones de colonialismo interno. Otro autor cuya obra contribuye a una lectura propia del marxismo en términos de filosofía de la praxis y cuestiona que el marxismo sea una filosofía de la historia (en la que la sociedad atraviesa por etapas predefinidas) es Adolfo Sánchez Vázquez,¹⁹ quien recupera la importancia de la obra crítica de juventud de Marx y de las nociones de alienación y desalienación en los ámbitos de la historia, la política y la estética.

En un siguiente período, ante la crisis manifiesta de los Estados burocráticos desarrollistas y bajo los empujes revolucionarios de los años 60 y 70, tenemos a autores que buscan captar teóricamente, con la sociología, la filosofía y la ciencia política latinoamericanistas,

¹⁸ Las “Siete tesis equivocadas sobre América Latina”, de Rodolfo STAVENHAGEN, aparecieron en el periódico *El Día* de la Ciudad de México, en mayo de 1965.

¹⁹ Véase SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, Ciudad de México, Grijalbo, 1967.

The image shows a musical score for piano and bass. The score is written in 4/4 time and features several dynamic and performance markings. At the top, there are markings for "colando" (decrescendo), "Meno mosso" (slower), and "poco rall." (slowing down). The piano part includes markings for "nervoso" (nervous), "lungo" (long), and "loco" (wild). The bass part includes markings for "loco" and "mp" (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p*, *pp*, *f*, and *mp*. There are also performance instructions like "Ped." (pedal) and "cg. 88" (crescendo 88). The score ends with a double bar line and a fermata.

la dinámica económica y política de la *revolución-contrarevolución latinoamericana*, tales como René Zavaleta, Agustín Cueva, Edelberto Torres-Rivas, Ernesto Guevara, Ruy Mauro Marini, Theotonio Dos Santos, Octavio Ianni, Juan Carlos Portantiero, José Aricó, Enrique Dussel, Fernando Martínez H., Carlos Nelson Coutinho, Emir Sader, Osvaldo Fernández, Bolívar Echeverría, Arnaldo Córdova, Juan Felipe Leal, Carlos Pereyra, Mario Salazar, Severo de Salles, Pablo Dávalos, Hugo Zemelman, Aníbal y Carlos Quijano, por citar algunos de renombre.

Ante la determinación dependiente de su capitalismo, América Latina ha tenido momentos y formas propias de contraponerse, compensar y ajustar su dependencia estructural por medio de la irrupción social, política y cultural de las masas. En los años posteriores a la revolución cubana se gestó en la región una dinámica de crisis política y revolución-contrarevolución que dio lugar a sucesivos golpes de Estado militares en gran parte de los países de la región. La situación estimuló la resistencia y la lucha política de las masas populares permeada de producción teórica crítica latinoamericana. En ese contexto se producen teorizaciones políticas significativas como la de René Zavaleta,²⁰ que analiza con rigor los conflictos de las sociedades abigarradas en ebullición, la resistencia o quiebre de los sistemas hegemónicos, la aparición de diversos tipos de crisis política, formas de conocimiento y luchas sociales, políticas y culturales. Este autor ejemplifica la capacidad de una producción teórica amplia con la cual el marxismo crítico latinoamericano alcanza una estatura mundial como “nueva ciencia política radical”, forma original de pensar los hechos sociales a partir de las contradicciones de la relación de capital y del Estado entendido como producto histórico, forma de las relaciones sociales, relación de fuerzas y suma de sociedad política y sociedad civil. Zavaleta generó conceptos fundamentales del marxismo latinoamericano: forma primordial, determinación dependiente, acumulación en el seno de las masas, formas aparentes, ecuación social, sociedades abigarradas, Estado nacional popular, lógica de la fábrica, *continuum* fábrica-ciudad-mercado interno, conformación estatal nacional, etcétera. En esas mismas fechas, inspirado en Bagú, el ecuatoriano mexicano Agustín Cueva escribe un texto fundamental sobre el proceso interno capitalista de la región que es referencia para entender

²⁰ ZAVALETA, René, *El poder dual en América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1974; ZAVALETA, *Lo nacional popular en América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1986.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

el movimiento orgánico interno del capitalismo de América Latina.²¹ En la misma época el historiador y político mexicano Enrique Semo,²² se da a la tarea de demostrar que la historia no consiste solo en grandes momentos separados entre sí, sino que hay un entrelazamiento interno entre las grandes coyunturas históricas, que revela la forma en que se van procesando las estructuras económicas y políticas del desarrollo capitalista de un país, de sus masas populares, sus sociedades civiles y sus estados. En Centroamérica, Edelberto Torres-Rivas analizó el desarrollo capitalista regional del istmo vinculado con una proyección histórica y referencias culturales que permitían la comprensión y la crítica de los dominios oligárquicos a partir de descubrir las relaciones de capital como relaciones histórico-políticas y culturales.²³ En la misma época, Ruy Mauro Marini escribe un texto clásico que expresará también el grado de maduración teórica propia del marxismo crítico latinoamericano al caracterizar la dependencia de los países de la región,²⁴ que junto a muchos otros textos de crítica orgánica y política lo consagran como un pensador original, riguroso y creativo capaz de construir una perspectiva teórica propia y llevarla al análisis de las dinámicas concretas de las sociedades que cuestionaban los golpes de Estado, los regímenes militares y que luchaban por la democracia: por ello produjo múltiples textos vinculados con la problemática del Estado y las luchas sociales de Brasil y América Latina. En Argentina en esa misma época José Aricó y Juan Carlos Portantiero divulgan, recuperan y analizan el pensamiento del marxista crítico Antonio Gramsci antes, durante y después del golpe de Estado argentino de 1976, con el fin de entender de mejor manera las contradicciones y luchas sociales bajo un Estado en crisis que es derrotado por el empuje de fuerzas que luchan por la democracia. Esa producción teórica se constituye en cultura crítica durante su estancia en México y de vuelta a su país.²⁵ El historiador marxista Adolfo Gilly, desde la cárcel mexicana como represalia por su participación en las luchas libertarias de 1968, pone en sus obras la perspectiva de que la domina-

²¹ CUEVA, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina* (1977), Ciudad de México, Siglo XXI, 1990.

²² Véase SEMO, Enrique, *op. cit.*

²³ TORRES-RIVAS, Edelberto, *Centro América hoy*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1976.

²⁴ Véase MARINI, Ruy Mauro, *Dialéctica de la dependencia*, Ciudad de México, Era, 1972.

²⁵ Algunos textos fundamentales donde vertieron sus análisis son: ARICÓ, José, *Marx y América Latina*, Buenos Aires, Cedej, 1980; ARICÓ, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Caracas, Nueva Sociedad, 1988; PORTANTIERO, Juan Carlos, *Los usos de Gramsci*, Ciudad de México, Folios, 1981.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pp*. There are also performance instructions: "poco rall." at the top right and "88" indicating a tempo change. The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' over the notes). The bottom left corner has a pedal marking "(Ped.)" with a line indicating the pedal's duration. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

ción es un proceso complejo de larga duración en el cual los dominados siguen resistiendo y actuando no obstante la consolidación de un poder adverso.²⁶ Otros autores importantes de la época son el colombiano Orlando Fals Borda, teórico notable de la sociología participante; el cubano Fernando Martínez H., autor de textos independientes y críticos sobre las contradicciones de la dimensión político-cultural en la revolución cubana; el brasileño Carlos Nelso Coutinho, quien esclarece diversos aspectos que entrelazan la democracia con el socialismo. Los también brasileños Octavio Ianni, Theotonio Dos Santos y Emir Sader, contribuyen a la elucidación crítica de la inserción latinoamericana bajo el dominio imperialista mundial y la resistencia y lucha de los sujetos populares en las nuevas formas democráticas. Tenemos también en ese sentido las aportaciones de Atilio Borón, de Argentina, cuya obra sobre filosofía política crítica latinoamericana sienta las bases para cuestionar la transición pactada a la democracia procedimental y propician una discusión popular sobre la democracia. En el mismo sentido contribuyen el argentino Enrique Dussel, el salvadoreño Mario Salazar, el brasileño Severo de Salles, el ecuatoriano Pablo Dávalos y el uruguayo Carlos Quijano. Dos autores más son parte del largo listado de marxistas latinoamericanos cuya obra muestra una maduración y densidad sorprendente: el chileno Hugo Zemelman,²⁷ que revisita y reconsidera las formas y métodos de conocimiento crítico y transforma la visión historiográfica liberal predominante, planteando que la historia no es solo un recuento de hechos del pasado, sino la sucesión de coyunturas de experiencias populares en la que diversos sujetos confrontan y potencian su fuerza y concepciones a partir de la conciencia de su historicidad y sus proyectos, coyunturas en la que se disputan opciones diversas de futuro. En el mismo período, el peruano Aníbal Quijano hace una contribución al esclarecer los distintos elementos de la persistente “colonialidad” de nuestras sociedades en la actualidad, fenómeno que no es económico-político únicamente, sino también racial y cultural.²⁸

A finales del siglo XX un nuevo marxismo crítico surge al calor de crítica de los movimientos sociales y las fuerzas políticas radicales a la transición pactada a la democracia, la instalación del Estado mínimo, las políticas neoliberales y la precarización del trabajo: Atilio Borón, Francisco Teixeira, Jaime Osorio, Haroldo Dilla, Elvira Concheiro, Jorge Veraza, Luis

²⁶ GILLY, Adolfo, *op. cit.*

²⁷ ZEMELMAN, Hugo, *op. cit.*

²⁸ Sobre el concepto de colonialidad del poder, de QUIJANO, Aníbal, véase: “Colonialidad y modernidad / racionalidad”, en *Perú Indígena*, vol. 13, núm. 29, Lima, 1992.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit.

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.)

Arizmendi, Ana Esther Ceceña, Jaime Massardo, Evelina Dagino, Jorge Gantiva, María Alba Carvalho y Susana Domenzain, entre muchos otros de gran formación y nivel teórico. Y hoy tenemos la rica producción de intelectuales vinculados a las luchas de los movimientos sociales y a la recuperación y crítica del Estado, como Maristella Svampa, Luis Tapia, Pablo Dávalos y Mabel Thwaites.²⁹

En la época en que se produce (1989-91) y difunde la debacle del comunismo del siglo XX, se produce también la transformación capitalista mundial de fines de siglo XX (la mundialización dirigida por el neoliberalismo). Sorprendentemente, América Latina pasa del sometimiento pasivo y del capitalismo salvaje a la palestra de grandes transformaciones políticas y culturales, merced de las crisis políticas y luchas sociales. Al calor de esas luchas aflora el pensamiento crítico y se despliega un marxismo abierto y renovado que recupera la perspectiva crítica radical de la obra teórica de Marx y revisa sus distintas vertientes críticas posteriores, incluyendo a la pluralidad creativa de escuelas de pensamiento, autores, pensadores políticos de todo el orbe. Los autores a los que los intelectuales marxistas críticos recurren con más frecuencia son Lukács, Gramsci, Poulantzas, Mariátegui, Zavaleta, Marini, Aricó y toda la herencia de pensadores latinoamericanos ya mencionados. Hay entonces un afán de eslabonarse con la vieja crítica, de apropiarse de su herencia, por parte de nuevos “intelectuales masa” que buscan comprender el tiempo histórico actual y la crisis de la civilización que lo acompaña: no es el caso enumerarlos pues ya no es posible limitarse a señalar la obra y los constructos de algunos dado que se cuentan por miles. Hay una explosión de teoría crítica y marxismo abierto que nos plantea que América Latina tiene hoy las condiciones para ser una potencia ideológico cultural de autonomía ideológica y cultural, lo que tarde o temprano consolidará los procesos políticos de lucha y transformación política y social que se abrieron en los primeros diez años de nuestro siglo XXI y se mantienen en esta segunda década, procesos plétóricos de contradicciones, ambigüedades e inconsistencias pero que son la manera conjunta de avanzar y de criticarse de los movimientos populares y de algunos gobiernos progresistas.³⁰ Prueba de la vitalidad del pensamiento crítico actual es

²⁹ Sus textos se pueden encontrar fácilmente en el catálogo editorial del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Clasco, mismo que se puede consultar en su página web.

³⁰ Véase OLIVER, LUCIO / LÓPEZ CASTELLANOS, Nayar, *América Latina y el Caribe, una región en conflicto. Intervencionismo externo, crisis de las instituciones políticas y nuevos movimientos sociales*, Ciudad de Méxi-

Andante tranquilo ♩ = ca. 100)

delicato ⁸⁹...

pp *mf*

(Ped.)

la producción de obras críticas y la reflexión que se produce en los constantes congresos de masas de instituciones académicas, de entidades críticas como la Asociación Latinoamericana de Sociología, los eventos propiciados por las sociedades disciplinarias e interdisciplinarias de las ciencias sociales y otros que anualmente se llevan a cabo en la región. Esa masa crítica adquirió forma y contenido en lo que ha llegado a ser el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), institución que recibe la vitalidad de un pensamiento crítico en pleno desarrollo y expansión continental que se profundiza localmente en los países latinoamericanos. Son cerca de seiscientos posgrados y más de trescientos centros de ciencias sociales latinoamericanos los que están ubicados en sus diversos grupos de trabajo, seminarios virtuales y redes de posgrado.

Al lado del marxismo crítico como expresión de un pensamiento comunitario original, está surgiendo la producción de todo un conjunto de pensadores indígenas comunitarios e intelectuales progresistas como Pablo Mamani, Pablo Dávalos, Óscar Vega, Catherine Walsh, García Linera, Raúl Prada, Silvia Rivera Cusicanqui y Santiago Castro, entre otros.

Una segunda característica general del marxismo crítico latinoamericano reseñado ha sido su búsqueda de generar un alto nivel teórico que atienda a la identidad-distinción de historia-teoría e historia-política que reclamaba Gramsci de un pensamiento crítico moderno³¹ y que avance en su producción sobre el método, la teoría y la crítica, a la vez buscando contribuir al horizonte de las luchas sociales por la democracia, por lo público, por los derechos individuales y colectivos de ciudadanos y comunidades, por el anticapitalismo y por el pluralismo nacional de los Estados ampliados, los movimientos urbanos y de los pueblos.

Reflexiones conclusivas

El marxismo crítico latinoamericano tiene hoy plena carta de naturalización en nuestras tierras y cada vez más acompaña la lucha de las masas populares. Constituye un patrimonio compartido de la intelectualidad crítica. Está distante ya y no tiene relación con las viejas formas tradicionales de lo que en el siglo XX se conoció como marxismo ortodoxo, basado

co, Plaza y Valdés / UNAM, 2009; OLIVER, *El Estado ampliado en Brasil y México*, Ciudad de México, UNAM, 2009.

³¹ GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, Cuaderno 10.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the left hand with triplets. Dynamic markings include *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also markings for *loco*, *rall.*, and *Ped.* (pedal). The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

LAS FRONTERAS DE LA TEORÍA CRÍTICA EN AMÉRICA LATINA: BOLÍVAR ECHEVERRÍA Y LA ESCUELA DE FRANKFURT

Luis Arizmendi

Si un autor podría ser visto como continuador *par excellence* de la Teoría crítica en América Latina, sin duda sería Bolívar Echeverría. No existe pensador en la historia del marxismo latinoamericano en el que ejerza una influencia tan decisiva su diálogo con la Escuela de Frankfurt y sus fronteras –ante todo con la que constituyó la innovadora intervención de Walter Benjamin–. Una obra como *Dialéctica de la Ilustración*, que en el ámbito latinoamericano se comenzó a discutir hasta que permeó el postmodernismo, es leída por Bolívar Echeverría sin compartir el desencanto de esta cultura política que bien podría resumirse con la expresión *omnia sub luna caduca* –todo bajo la luna es caduco.¹

Fundador de una de las lecturas más avanzadas de *El capital* en la historia internacional del marxismo crítico o clásico, la lectura praxeológico-concreta, Bolívar Echeverría construyó desde ahí un complejo diálogo, ante todo, con dos obras centrales de la Escuela de Frankfurt: *Dialéctica de la Ilustración* y *Estado autoritario*.

Siempre fiel a su compromiso con América Latina, desarrolló una racionalidad crítica que nunca perdió de vista la relevancia de cuestionar al capitalismo latinoamericano desde el marco de la crítica a la modernidad capitalista y su *trend* secular.

¹ ARIZMENDI, LUIS, “Postmodernidad y nihilismo”, *Mundo Siglo XXI*, núm. 12, México, Ciecás-IPN, 2008, pp. 32-42.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo -----

cresc. poco a poco - - -

(Ped.)

Ped. *

Ped. *

Ped.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into two sections by a dashed line. The first section is marked 'calando' and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)'. It features a melody with triplets and a bass line with sustained notes. The second section is marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. It features a more active melody and a bass line with a crescendo. Performance instructions include '(Ped.)' and 'Ped.' with asterisks and arrows indicating pedal use.

Si veía en el eurocentrismo la versión genética del discurso del poder moderno, no obstante, nunca redujo a sinónimos el pensamiento europeo y el eurocentrismo. Desde el horizonte de intelección de una criticidad cosmopolita, puso sumo énfasis en que, sin la crítica de Marx a la modernidad capitalista, el cuestionamiento al capitalismo latinoamericano no podía de ningún modo ser suficientemente consistente y radical, precisamente porque así se desvanecía la contradicción valor / valor de uso como fundamento de la combinación progreso / devastación que rige la marcha de la mundialización capitalista.

Sin embargo, complementariamente, jamás consideró que la crítica a la legalidad esquizoide de la modernidad capitalista en general fuera suficiente para descifrar la especificidad histórica de la modernidad en América Latina, que reconceptualizó innovadoramente desde su definición del barroquismo.²

Impugnador tanto del latinoamericanismo antieuropeo como del eurocentrismo, el horizonte de Bolívar Echeverría muestra todo el alcance de su relación con la perspectiva de la Escuela de Frankfurt cuando se le desarrolla para hacer explícito los fundamentos de un diálogo crítico que solo un análisis comparativo de fondo puede hacer emerger. Este ensayo se concentra en las tesis centrales que ese diálogo arroja para releer la historia política de los últimos cien años a contrapelo del mito del progreso y en la evaluación crítica de la perspectiva abierta en *Dialéctica de la Ilustración*.

I. Estado autoritario y reconfiguración del *planet management* en la entrada al siglo XXI

“Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. Esta demoledora cita proveniente de la pluma de Baudelaire, con la que un autor tan importante para la historia de la literatura latinoamericana como Roberto Bolaño inicia su novela titulada *2666*, con su implacable cuestionamiento de la tendencia de nuestra era al horror en medio de la insensibilidad o, incluso, del desencanto, igualmente podría haber abierto el primer gran libro de

² ARIZMENDI, Luis, “La trascendencia de la lectura de *El capital* de Bolívar Echeverría para América Latina”, en ARIZMENDI, Luis / PEÑA y LILLO E., Julio / PINEIRO, Elder, coord., *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para la América Latina del Siglo XXI*, Ecuador, IAEN, 2014.

(stringendo) ————— Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento sf nervoso fr. loco sf loco

legato sf mf < sf mf < sf

1 Ped.)

The image shows a page of musical notation for piano. At the top, it indicates a tempo change from 'stringendo' to 'Allegro risoluto, con fuoco' with a quarter note equal to approximately 104 beats per minute. The score is written for both hands. The right hand starts with a 'legato' section and then moves to a 'violento' section marked 'sf'. The left hand has a 'legato' section and then a 'sf' section. There are various ornaments and dynamic markings throughout, including 'nervoso', 'fr.', and 'loco' (twice). The piece ends with a 'Ped.' (pedal) instruction.

Bolívar Echeverría: *El discurso crítico de Marx*.³ “En la hora de la barbarie” es el título original del ensayo que ahí aparece sólo como Presentación, pero que contiene un incisivo balance global del marxismo como *discurso en situación*, es decir, como discurso que, entre diferentes caminos posibles, afirma uno, lo que significa que niega otros, y toma posición ante el siglo XX. Que ha sido definido como el “Tiempo de los asesinos” por Rimbaud,⁴ la “Edad de la violencia” por Thomson,⁵ el “Siglo del odio” por Moriani⁶ o –para decirlo en los términos de Bolívar Echeverría– como el “Siglo de las tinieblas”.⁷

Originalmente publicado en la revista *El Buscón*, núm. 5, en 1983 –no en 1984 como se afirma en este libro–, “una vida cuyo transcurrir fuera (...) ruido y furor carente de todo sentido”, “ausencia de sentido”, constituyen el contenido o la clave de una compacta pero incisiva definición de la barbarie como peculiaridad de la modernidad y la mundialización capitalistas el siglo pasado. Desde el mirador Bolívar Echeverría, las guerras mundiales como “traslación de la irracionalidad de la vida capitalista a escala planetaria” y Auschwitz como holocausto en el que acontece el “sacrificio excedentario con el que el cuerpo social debía pagar el triunfo de la contrarrevolución anticomunista en la Europa de la civilización burguesa”, de ningún modo constituyen una especie de interregno en la marcha indetenible y certera de la generalización del progreso hacia todas las latitudes, que en todo caso se suspendió de modo temporal para después presuntamente seguir indemne hacia adelante. Más bien, conforman tragedias que sintetizan un horror que nunca se detuvo, ya que, en verdad, en el curso del siglo XX las guerras jamás se interrumpieron, sólo cambiaron de lugar. Nunca a lo largo de la historia de las civilizaciones tantos seres humanos muertos en un solo siglo por guerras sin fin. El siglo del triunfo de la planetarización de la técnica propia de la modernidad capitalista, es decir, de la mundialización del “progreso”, de su sistema de fábricas automáticas o gran industria, es visto por él, precisamente, como siglo representativo de la modernidad como barbarie.

³ *El discurso crítico de Marx*, Ciudad de México, Era, 1986.

⁴ RIMBAUD, Arthur, “Matinée d’ivresse”, en *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁵ THOMSON, David, *The Era of Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960.

⁶ MORIANI, Gianni, *Il secolo dell’odio. Conflitti razziali e di classe nel Novecento*, Padua, Marsilio, 1999.

⁷ ECHEVERRÍA, Bolívar, “Benjamin, la condición judía y la política”, ensayo introductorio a su propia traducción de BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bogotá, desde abajo, 2010, p. 12.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". The first staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a "loco" marking. The second staff has a fortissimo (*ff*) dynamic and a "molto espressivo" marking. The third staff has a mezzo-forte (*mp*) dynamic and a "mf subito" marking. There are also some numerical markings (6, 7, 5) and a "Ped." marking at the bottom left.

Para el mirador Bolívar Echeverría, el obstáculo mayor para leer la historia de la mundialización capitalista en el siglo pasado y, desde ahí, en el nuestro, proviene justo y ante todo del *mito del progreso*. Un horizonte de intelección que se caracteriza por leer la marcha del apuntalamiento incesante del poder planetario conforme avanza el siglo XX exactamente al revés, es decir no como si fuera desarrollo del dominio del capitalismo, que impone una agresiva *hybris* o desmesura a la relación de la sociedad con la naturaleza y el sabotaje a la modernidad como barbarie, sino como mundialización gradual pero ascendente y cada vez más prometedora del progreso tanto económico como político. Asumir que la expansión de la técnica capitalista hasta conformarse como técnica planetaria llevaba consigo el bienestar y el confort a todas partes, tendiendo a elevar cada vez más el estándar de vida de los ciudadanos y las naciones; y, más aún, que la dinámica de ese proceso histórico iba invariablemente acompañada por el oleaje del triunfo de regímenes democráticos en cada vez más Estados; en eso reside propiamente la perspectiva del mito del progreso.

Un mito que tendrá su expresión paradigmática en la intervención de Hannah Arendt,⁸ cuyo abordaje del totalitarismo ofrece una interpretación de la totalidad del siglo XX funcional al discurso del poder moderno y al encomio de la mundialización capitalista. Atravesada por un importante efecto paradójico, la concepción de Arendt en torno al totalitarismo tiene la virtud de que sabe ver la concreción del “dominio total” no solo en Occidente con el nazismo alemán sino también en Oriente con el estalinismo ruso, sin embargo, resulta sumamente conveniente porque trata a éste como resultado de una profunda irracionalidad puramente ajena y exterior a la legalidad de la modernidad capitalista. Concibe el totalitarismo como un fenómeno político que presuntamente le llega desde fuera a la modernidad capitalista para desestabilizarla implacable pero sólo temporalmente, alterando la marcha de su historia y el *continuum* del progreso, mismo que, después de la Segunda guerra mundial, una vez derrotado el mesianismo hitleriano, pudo ser relanzado por el capitalismo especialmente con la modernidad americana.

Frente y contra una lectura de la historia política del siglo XX de este orden, no es nada casual que Bolívar Echeverría contraponga una perspectiva como la que emerge del ensayo *Estado autoritario* de Max Horkheimer –al que correctamente dota del estatus de manifiesto

⁸ ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1974.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'colando' and features a treble clef with a 7/8 time signature. The second system is marked 'come un eco' and features a bass clef with an 8/8 time signature. The third system is marked 'in lontananza' and features a treble clef with a 7/8 time signature. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mp*, *pp*, *più p*, and *mp > pp*. There are also performance instructions like 'loco' and '3' (triplets). The score is written for piano and includes a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left.

político de la Escuela de Frankfurt—. ⁹ Audaz y sumamente sugerente a la vez, la concepción de Horkheimer no solo constituye una alternativa crítica original ante la visión del totalitarismo de Arendt, en tanto comprende como concreciones del Estado autoritario también al Estado nazi y al Estado estalinista —que caracteriza como distintas configuraciones del “capitalismo de Estado”—, ¹⁰ sino que lleva la mirada hacia una concepción de la totalidad del siglo XX que sencillamente hace pedazos el mito del progreso. Lejos de ver al Estado autoritario, ahí al nazismo y la barbarie, como una violencia extrema puramente exterior y extraña ante la legalidad de la modernidad capitalista, lo que Horkheimer hace es denunciarla y revelarla como forma histórica que, en tiempos de crisis, lanzando por la borda al liberalismo, exagera y conduce a la limite la violencia como fundamento permanente e ineludible del capitalismo y de la lucha moderna de clases. Para Horkheimer, ante todo es en tiempos de crisis que la modernidad capitalista propulsa el Estado autoritario como causa contrarrestante de aquella. ¹¹

Al ver en el surgimiento del Estado autoritario la conformación de un *poder meta-mercantil*, Horkheimer pone énfasis en que la violencia como fundamento de ese poder impacta agresivamente tanto en la relación capital / trabajo como en la relación capital / capital. Denuncia que, en lugar del confort y el bienestar, el “progreso” tecnológico del capitalismo había devenido en devastación, que “las máquinas se han convertido en medios de destrucción”, ¹² subraya que ese “progreso” ha producido cada vez mayores masas de pluspoblación o población sobrante, volviendo imperioso e ineludible su dominio hasta el límite a través de la reedición de la *esclavitud antigua*. Desde su óptica, podría decirse que Auschwitz y los gulag fueron la forma más notoria e inocultable de esa reedición que, al desactivar la competencia en el mercado laboral, se instala a partir del dominio violento directo de la fuerza

⁹ Originalmente, Bolívar Echeverría realizó, en 1980, la traducción del alemán de este relevante ensayo de Horkheimer, que era prácticamente desconocido antes en América Latina, para la revista *Palos de la Crítica*, núm. 1, Ciudad de México, 1980, pp. 112-135. Posteriormente se reeditó, en el año 2006, con una profunda presentación suya.

¹⁰ En referencia a la URSS como economía explotadora de plusvalor, Horkheimer afirmaba: “la forma más consecuente del Estado autoritario, la que se ha liberado de toda dependencia respecto del capital privado, es el estatismo integral o socialismo de Estado... Los países fascistas constituyen en cambio una forma mixta. También aquí, ciertamente, se extrae y se distribuye el plusvalor bajo el control estatal, aunque sigue fluyendo todavía en grandes cantidades, bajo el antiguo nombre de ganancia, hacia los magnates de la industria y los terratenientes... En el estatismo integral (...) los capitalistas privados son eliminados... El capitalismo de Estado es el Estado autoritario del presente”. *Estado autoritario*, Ciudad de México, Itaca, 2006, pp. 45-46 y 31.

¹¹ *Op. cit.*, p. 33.

¹² *Op. cit.*, p. 29.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.) →

de trabajo y de la población nacional. De modo que ya no se retribuye a los trabajadores modernos mediante el salario el valor de su fuerza laboral, más bien, con base en la violencia político-destructiva se les aterra, se les explota y, en todo caso, se deja que se mantengan por sí mismos o se les “subsidia”. A la par, la imposición de la violencia político-destructiva como fuerza que despliega el Estado autoritario introduce una drástica diferenciación y polarización entre los capitales, que ya no se distinguen solo como capitales de vanguardia o retaguardia en función de su posición en la dinámica de la innovación tecnológica. Los capitales privados pasan a diferenciarse en función de su posición respecto de la dinámica de la violencia político-destructiva y ante el poder meta-mercantil. Aquellos que resultan directamente beneficiados por la violencia político-destructiva, disfrutan el acceso monopólico a masas laborales sobreexplotadas, políticamente doblegadas y autoritariamente disciplinadas, a redes tecnológicas expropiadas y a recursos naturales estratégicos sumamente ricos; mientras aquellos otros que no son directamente beneficiados, enfrentan el escenario de un mercado al cual ingresan por principio desde una posición desfavorable. Para Horkheimer, así, el Estado que se integra como autoritario es aquel que, haciendo uso y abuso de la violencia político-destructiva como fundamento de un poder meta-mercantil —esto es, de un poder colocado por encima del mercado pero que impacta en él reorganizándolo radicalmente—, por un lado impone una especie de retorno a la esclavitud antigua en medio de la acumulación capitalista, como forma híbrida funcional a ella, a la par que, por otro lado, en la esfera de la competencia entre capitales, impone las ventajas derivadas de la violencia político-destructiva a favor de un delimitado conjunto de grandes capitales.

Después del Holocausto, con el triunfo de las “democracias occidentales” sobre el proyecto del *planet management* hitleriano e, incluso, luego de la Guerra fría, con el fracaso del régimen de partido único y el derrumbe del Segundo mundo, un diagnóstico como el de Horkheimer parecería no tener vigencia y haber entrado en un tiempo de inactualidad. Sin embargo, su planteamiento resulta altamente fértil para la crítica de nuestra era si es objeto de una reconceptualización como la que realiza sobre él Bolívar Echeverría.

Aunque no cabe duda de que percibió un fenómeno real, su concepción, en el tránsito del siglo XX al siglo XXI, sólo puede adquirir vigencia si se le actualiza y se le cambia la forma. En este sentido, heredando la criticidad de la intervención de Horkheimer, Bolívar Echeverría introdujo una doble reconceptualización de la violencia propia de la modernidad capitalista.

Para empezar, frente y contra el mito del progreso, demostró que es sencillamente imposible la existencia histórica del capitalismo sin violencia. Que, incluso cuando no hay confrontación bélica o armada entre Estados o guerra civil en ellos, un simulacro de paz, un falso escenario de alto al fuego o, lo que es lo mismo, un estado de *pax*, constituye el fundamento sine qua non para el funcionamiento de la modernidad capitalista. Demostró que, en la medida en que existe a partir de expropiar medios de producción y por lo mismo medios

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is divided into measures, with bar numbers 5, 7, and 8 clearly marked. The music features various notes, rests, and dynamic markings. Above the first measure, the instruction "rubato" is written. Above the second measure, "a tempo" is written. Dynamic markings include "pp" (pianissimo), "mf" (mezzo-forte), and "pp" (pianissimo) throughout the piece. There are also markings for "poco" and "p". The score includes a pedal marking "(Ped.)" at the bottom left. The overall style is that of a classical piano score.

de consumo a los dominados modernos, el capitalismo vive de poner en peligro de muerte al grueso de la sociedad contemporánea. Solo sobre esa situación límite direccionalizada específicamente contra el proceso de reproducción vital de los dominados modernos, es que el capitalismo consigue que el grueso de la sociedad admita la mercantificación de sí misma como fuerza laboral. Lo que empieza siendo una violencia económico-anónima exterior, la puesta en peligro de muerte de los expropiados, se interioriza o *introyecta** en el momento en que el sujeto social expropiado, negando otras posibilidades como rebelarse o morir, toma posición y opta por asumirse como mercancía fuerza de trabajo autoconduciéndose a la explotación laboral. Desplegando espontáneamente, así, como estrategia elemental de sobrevivencia, es decir como plataforma histórico-material del etos moderno, una *peculiar complicidad e integración de los dominados contemporáneos con la modernidad capitalista*.¹³

Sobre este atrevido desciframiento de la violencia económico-anónima como plataforma permanente del sistema de convivencia global capitalismo, Bolívar Echeverría desarrolló su conceptualización crítica de la “*trend secular*”, es decir de la *tendencia histórica de largo plazo* que deriva de la modernidad capitalista. En este sentido, subrayó que la dinámica propia de

* Cursivas de los editores. El DRAE no registra el concepto de *introyección*.

¹³ No es casual que sea en su obra dirigida precisamente a cuestionar el mito del progreso, *Las ilusiones de la modernidad*, donde Bolívar Echeverría introduce esta radical reconceptualización de la violencia como fundamento permanente de la modernidad capitalista. Lo que en la versión de 1989 de sus “Quince tesis sobre modernidad y capitalismo” (publicada en *Cuadernos Políticos*, núm. 58) constituía la Tesis 11, en la versión publicada en su obra *Las ilusiones de la modernidad* constituyó la Tesis 10, demostrando que la *differentia specifica* en la violencia como fundamento de la esclavitud antigua y la esclavitud moderna reside, precisamente, en que mientras la primera conforma una violencia política-concreta, donde es inmediatamente identificable el dominador que la ejecuta y ejerce, la última adquiere forma y singularidad como violencia económico-anónima, lo que le permite dotarse a sí misma de un dispositivo de “invisibilización” u ocultamiento porque en tanto no la ejerce nadie sino el mercado, en tanto no tiene rostro pero surge una y otra vez de la estructura económica del capitalismo, pareciera no existir. En palabras de Bolívar Echeverría: “la paz generalizada es imposible dentro de una sociedad construida a partir de las condiciones históricas de la escasez... La creación de la zona pacificada (el simulacro de paz interna generalizada) sólo puede darse cuando —además de los aparatos de represión— aparece un dispositivo no violento de disuasión capaz de provocar en el comportamiento de los explotados una reacción de autobloqueo... En el esclavo antiguo (...) la violencia implícita en su situación sólo estaba *relegada o pospuesta*; la violación de su voluntad de disponer de sí mismo estaba siempre en estado de inminencia... A la inversa, en el esclavo moderno (...) la violencia implícita en su situación está *borrada*”. *Las ilusiones de la modernidad*, México, El Equilibrista / UNAM, 1995, pp. 177 y 179.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composer. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, it is marked 'delicato' and 'pp' (pianissimo). There are sections marked 'allargando' (ritardando) and 'a tempo'. The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'molto rit.' (molto ritardando) section. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses various articulation marks like slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8.

la época de la mundialización capitalista atraviesa por formas liberales en las que el Estado interviene de modo efectivo como contrapeso ante la violencia económico-anónima estructural de la acumulación, pero que, en la medida en que el capitalismo —desde la combinación cada vez más esquizoide de progreso y devastación, desde el entrecruzamiento de modernización continua de la técnica planetaria y destrucción creciente de los fundamentos social-naturales de la vida—, apunta no solo a generar crisis económicas cíclicamente más agudas, sino que ha conducido a estas a desembocar ya en una crisis civilizatoria sin precedentes, y tiende a llevar su violencia *à la limite*, re-editando al Estado autoritario aunque bajo formas reconfiguradas que no operan como la modalidad que Horkheimer denunció para el siglo anterior.

Al percibir que la esclavitud antigua no necesariamente debe estatuirse como su condición imprescindible, Bolívar Echeverría reconfiguró la incisiva conceptualización de Horkheimer al dar cuenta del Estado autoritario de la vuelta de siglo como aquel que, dejando definitivamente atrás las veleidades keynesianas, asume que de ningún modo procede anhelar alcanzar una nueva *belle époque* porque el progreso tecnológico del capitalismo global ya sólo podrá aspirar al bienestar y el confort si admite que no son universalizables. Si asume que no podrán ser para todos y, más aún, que para que unos cuantos puedan acceder a ellos y disfrutarlos debe, más que consentirse, propulsarse el dolor y la muerte de muchos más con el objetivo de garantizar el control de la riqueza en unas manos. Sin necesidad imprescindible de re-edición de la esclavitud antigua, el Estado autoritario es el que admite sin reparos el cercenamiento del cuerpo social, o sea de todos aquellos lanzados a ser parte de las filas de los “condenados de la tierra”. Es aquel que, sin pretender ninguna intervención como contrapeso, permite que la violencia económico-anónima desde la economía mundial defina los millones de heridos y muertos que arroja asumir cínicamente y sin reparos la maximización de las ganancias capitalistas.

Aún más, al percibir que el capitalismo “neoliberal” constituye la plataforma para la reedición contemporánea del Estado autoritario —aunque este no se queda ahí y cada vez más dimensiones suyas propulsan tendencialmente configuraciones neo-nazis del sistema económico-político—, al revés del planteamiento de Horkheimer, Bolívar Echeverría pone énfasis en que, lejos de tender a suprimir a los capitales privados o pretender circunscribir su poder económico, el Estado autoritario del siglo XXI es precisamente aquel que, lejos de ser Estado mínimo o no interventor, despliega y ejerce la violencia político-destructiva como complemento potenciador de la violencia económico-anónima para garantizar un ofensivo

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. Above the first measure, it says "a tempo" and "88...". Above the second measure, it says "88...". Above the third measure, it says "p dolce". Above the fourth measure, it says "allargando" and "88...". The dynamic markings are *pp* for the first measure, *(pp)* for the second, *p* for the third, and *p* for the fourth. There are also performance instructions: "Ped." with a pedal symbol at the bottom left, and "5" and "8" at the end of the third and fourth measures respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Cada vez más autores coinciden en la idea expuesta por Carl Amery,¹⁶ de que Hitler, el vicario de la escasez, habrá sido el verdadero “precursor” del siglo XXI.¹⁷

Si damos el paso que sigue desde esa óptica, debería decirse que, subordinando al grueso de Estados del orbe, sin todavía conformarse redondamente en un conjunto de instituciones que lo identifiquen como tal, pero marchando cada vez más en esa dirección, el Estado autoritario del siglo XXI rebasa su versión nacional para configurarse como Estado transnacional, es decir, propiamente como una especie de *proto-Estado global o planetario*. Con el Banco Mundial, el FMI, la ONU y el G-8 como su plataforma básica, constituye la estructura institucional a través de la cual los grandes capitales privados transnacionales de la mundialización capitalista gobiernan la economía global de nuestro tiempo, definiendo y administrando el ejercicio y el despliegue sobre ella tanto de la violencia económico-anónima como de la violencia político-destructiva.

Al re-configurar el proyecto de la dominación tecnocrático-autoritaria del planeta en la entrada al siglo XXI, dos son las concreciones inculcables de la mundialización de la violencia económico-anónima, con su concomitante mutilación social, que asume y propulsa este proto-Estado global: los *planet managements* de la pobreza global y del “cambio climático”.

El siglo XXI, mutatis mutandis, no ha aprendido nada del profundo dolor del siglo pasado. Es el tiempo más avanzado en la marcha del progreso tecnológico, no simplemente en la historia de la modernidad sino en la historia de las civilizaciones, con la informática, la robótica, la ingeniería genética y la nanotecnología, el siglo XXI cuenta con la técnica planetaria más desarrollada, pero trágicamente, a la vez, constituye el tiempo del mayor alcance en la devastación capitalista en curso de los fundamentos tanto sociales como naturales del mundo de la vida.

Al aproximarse desde un mirador consistentemente liberal al carácter cínico de la economía mundial contemporánea, es decir a la denuncia de la combinación irrestricta de progreso y devastación que la rige, el principal crítico del Banco Mundial desde EUA, Thomas Pogge –economista de la Universidad de Yale–, ha demostrado que la “pobreza masiva y extrema coexiste con una prosperidad extraordinaria y creciente en otras partes”. Cuestionando duramente al Banco Mundial, Pogge ha probado que, entre 1990 y 2005, las muertes asociadas a la pobreza suman 300 millones: cerca de veinte millones por año, lo que significa más del doble anual de muertes que en la Segunda guerra mundial (cuando la media anual fue de ocho millones), y seis veces más que el total de muertos en esa guerra

¹⁶ AMERY, Carl, *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI?: Hitler como precursor*, Madrid, FCE / Turner, 2002.

¹⁷ *Estado autoritario, op. cit.*, p. 20.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso (♩ = ca. 88)". The score is written for the right and left hands. The right hand starts with a 7/8 time signature and includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like "deciso > > loco" and "il basso sotto voce". The left hand has a 4/4 time signature and includes markings like *pp* and *(pp)*. The score includes various rhythmic figures, including triplets and complex patterns. There are also some markings like "88..." and "m.s.".

(que fue de 50 millones).¹⁸ Convenir sin reparos que, con base en la revolución informática, para el capitalismo global es abierta y estructuralmente innecesario un amplio porcentaje de la población y, por eso, consentir una devastación que arroja más muertos que la Segunda guerra mundial, hace que el Banco Mundial, por primera vez en la historia de los organismos internacionales, desde 1990, haya tenido que reconocer y administrar la pobreza global como un problema de orden estratégico. La enorme magnitud de su impacto masivo acarrea una desestabilización que maneja canalizando programas que, únicamente como simulación, están diseñados para el *combate contra la pobreza*, debido a que su objetivo genuino es el *combate contra los pobres*. Buscando no la superación de la pobreza global, sino la contención estratégica del potencial político explosivo que con los pobres extremos se acumula, dirige hacia ellos recursos que, reduciéndolos a una dimensión puramente animal, brutalmente apuntan a garantizar sólo su acceso a alimentos crudos. La función que la línea de pobreza extrema trazada en 1.25 dls. por el Banco Mundial cumple, más que escamotear demagógicamente el auténtico reconocimiento de la pobreza global –escamoteo que, por supuesto, efectúa–, reside en identificar aquellos focos rojos que conforman los pobres extremos para canalizar hacia ellos programas de contención político estratégica. El *planet management* de la vuelta de siglo administra, de este modo, la definición de los heridos y muertos que arroja la pobreza global.¹⁹

A la par, lejos de plantearse medidas estratégicas para superar la crisis ambiental, desde una administración tecnocrática autoritaria del sobrecalentamiento de la Tierra, el capitalismo del siglo XXI integra y propulsa lo que cabe denominar el *planet management* del “cambio climático”.²⁰

¹⁸ En este sentido, el abordaje de Thomas Pogge de la pobreza mundial como un problema de *derechos humanos* es indudablemente certero justo porque ubica que *es la vida misma de los pobres la que está realmente en peligro*. Cfr. *Hacer justicia a la humanidad*, Ciudad de México, FCE, 2009, p. 526.

¹⁹ ARIZMENDI, Luis, “El *planet management* de la pobreza global”, *Rebelión*, 29/07/2014 <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=187835>>. ARIZMENDI, Luis / BOLTVINIK, Julio, “Autodeterminación como condición de desarrollo en la era de mundialización de la pobreza”, *Mundo Siglo XXI*, núm. 9, Ciudad de México, Ciecas-IPN, 2007, pp. 32–53.

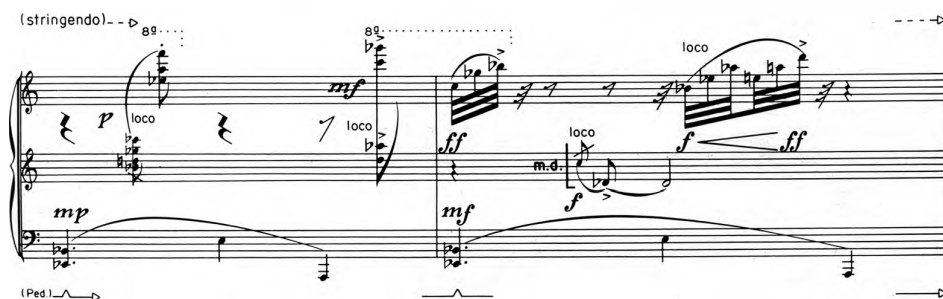
²⁰ Esta es la expresión que una *lead author* del Quinto Informe del IPCC de la ONU, Asunción Lera St. Clair –investigadora de la Universidad de Oslo–, formuló explícitamente en la conferencia *Pobreza y cambio climático: Perspectivas para una visión integral*, impartida en El Colegio de México, en marzo de 2010, y de la cual tuve el gusto de ser su comentarista. Véase la semblanza en *Mundo Siglo XXI*, núm. 20, Ciudad de México, Ciecas-IPN, 2010, pp. 22–25. <<http://www.mundogloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/nov/01.pdf>>.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). Performance instructions include "roll" (indicated by a dashed line), "a tempo, stringendo fino al Violento con brio" (return to tempo and gradually increase to very loud with vigor), and "loco" (wild or out of control). The score also features a "7" time signature and a "Ped." (pedal) instruction at the bottom left.

El quinquenio 2008–2012 va a pasar a la historia del siglo XXI como el periodo en el que el cinismo histórico ha logrado preponderar derrotando delicadamente a un de por sí moderado liberalismo ambientalista, en la disputa por la toma de posición frente al sobreca- lentamiento planetario. Contraviniendo el compromiso pactado, en 2008–2012 los 35 países desarrollados que se plantearon alcanzar la reducción al menos cinco por ciento en sus emi- siones de gases invernadero en referencia a las de 1990, eligieron hacer de Kioto un simulacro e incumplir. Con todo y que sus compromisos para reducir la emisión de gases invernadero –con el objetivo de impedir que se rebase el límite de incremento de la temperatura global por encima de los dos grados centígrados porque superarlo detonaría el desbocamiento termal–, estaban lejos de la reducción del 40 o hasta 60% planteada por científicos como James Hansen o Brian Huntley, la posición de EUA, Rusia, Canadá y Japón fue desvincularse formalmente. El “Acuerdo de Copenhague” (2009) formalizó la muerte del Protocolo de Kioto, cerrando la historia de postergaciones sucesivas en el interior de la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático: el “Mandato de Berlín” (1995), el “Plan de Acción de Buenos Aires” (1998), la “Hoja de Ruta de Bali” (2007), en verdad, constituyeron mediatizaciones a través de las cuales logró preponderar la persistencia cínica del capitalismo fosilista con sus intereses estratégicos. Lo que se conoce como la “Puerta Climática de Doha” (2012), aplazando una vez más la aplicación de medidas que deberían asumirse con carácter de urgentes, retrocedió incluso respecto del limitado carácter vinculante de Kioto: hizo de lo que algunos llaman la “segunda parte de Kioto” o “Kioto II”, un acuerdo en el que los países firmantes quedan libres para fijar de forma *puramente voluntaria* la reducción de sus emi- siones *hasta el año 2020*. “Kioto II” no contiene ni compromisos internacionales obligatorios ni asume fechas de reducción de emisiones de gases invernadero a la altura de los desafíos del siglo XXI. Con “Kioto II”, la crisis ambiental mundializada se encuentra en marcha sin algún acuerdo consistente para contrarrestarla en el sistema internacional de Estados. Lo que, al revés, significa que el acuerdo silencioso pero efectivo reside en que con tal de obtener las ganancias extraordinarias que derivan del crecimiento económico capitalista basado en el patrón tecno–energético de petróleo y gas, el grueso del sistema de Estados en el siglo XXI admite los heridos y los muertos que la persistencia anti–ecológica de ese patrón acarreará.

Las zonas de alta vulnerabilidad no están por definirse, con base en los informes del IPCC ya están reconocidas: son zonas de países pobres. Según reconoce el IPCC, entre 1970 y 2008, 95% de las muertes derivadas de consecuencias del “cambio climático” han sucedido en los países en desarrollo.²¹ Y se espera que, en un periodo pequeño, experimenten un

21: IPCC, ONU, *Informe especial sobre la gestión de los riesgos de fenómenos meteorológicos extremos y desastres para*



aumento dramático. Sin embargo, aunque los principales desequilibrios apuntan a vulnerar al sur, para nada hay que suponer que el norte quedará indemne. La ola de calor que, en 2003, suscitó el fallecimiento de 14 mil ancianos en Francia, estimuló el proyecto del *planet management* del “cambio climático”. Desde ahí el proyecto de poner sombrillas artificiales en el cielo. La geoingeniería o ingeniería del cambio climático se ha planteado la manipulación del clima a gran escala como supuesta medida para contrarrestar el sobrecalentamiento planetario. La siembra de nubes o el empleo de aerosoles estratosféricos para reducir la radiación solar que alcanza la superficie terrestre, sin embargo, especula con los riesgos que podría acarrear la geoingeniería al incrementar la acidificación de los océanos, destruir la capa de ozono, alterar la fotosíntesis por oscurecimiento artificial, pero, ante todo, al propiciar sequías sobre enormes extensiones de la Tierra.²² Es en este sentido que la mundialización capitalista viene propulsando una dinámica tecno-energética que no niega al fosilismo, sino que pretende complementarlo mediante la manipulación ambiental a gran escala.²³

En consecuencia, si se desarrolla la mirada crítica para escudriñar panorámicamente la historia económico-política del siglo XX y la entrada al siglo XXI partiendo del mirador Bolívar Echeverría, se derrumba la ilusión de que la modernidad capitalista es sinónimo irreversible del progreso, y sobresale de modo inocultable que el Estado liberal efectivamente estuvo ahí como contrapeso ante la violencia económico-anónima en las fases de auge de la acumulación mundial. No por filantropía, sino por administración estratégica –tanto en el norte como en el sur–, de la dominación moderna y su lucha de clases. Pero, invariablemente, puede verse que de ningún modo el proyecto de *planet management*

mejorar la adaptación al cambio climático, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 8. <https://www.ipcc.ch/pdf/special-reports/srex/IPCC_SREX_ES_web.pdf>.

- ²² Para mostrar la complejidad de la fase de transición en que estamos insertos, dando cuenta de la existencia de un choque de proyectos tecnológicos en EUA, traduje la crítica, elaborada desde la perspectiva naciente en el debate ecológico mundial de la seguridad humana, de Stephen Gardiner, investigador de la Universidad de Washington, al premio Nobel de química Paul Crutzen, quien acriticamente formula la falsa disyuntiva tecno-ajuste con geoingeniería o catástrofe climática. “¿La geoingeniería es el ‘mal menor’?”, *Mundo Siglo XXI*, núm. 23, Ciudad de México, Ciecas-IPN, 2010–2011.
- ²³ Para la crítica del *planet management* del “cambio climático” en el marco de una periodización de la historia de la dominación capitalista de la naturaleza y sus encrucijadas para el siglo XXI, cfr. mi ensayo “Crisis ambiental mundializada y encrucijadas civilizatorias” en ARIZMENDI, Luis, coord., *Crisis global y encrucijadas civilizatorias*, Ciudad de México, Fundación Heberto Castillo, 2014.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The first system includes dynamic markings of *f* and *ff*, and a *loco* instruction. The second system continues with *f* and *ff* dynamics, and another *loco* instruction. The third system concludes with a *f* dynamic and a *loco* instruction. The score also includes a *mf* marking in the first system and a *Ped.* (pedal) marking at the bottom. The notation is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

constituye una desestabilización pasajera del pasado, ajena a la marcha contemporánea de la mundialización capitalista. El siglo XXI ha re-editado, bajo nuevas configuraciones, el proyecto del *planet management*, que ha traído de nuevo al escenario, pero a escala mundial, al Estado autoritario.

II. Occidentalidad, capitalismo y modernidad

Si ensayamos un análisis comparativo de la perspectiva en torno a la historia social que deriva de la *Dialéctica de la Ilustración* y el mirador Bolívar Echeverría, lo primero que puede verse es que, aunque aquélla enriquece a este con su concepción en torno a la occidentalidad, este rebasa finamente a aquélla con sus concepciones críticas en torno al capitalismo y la modernidad, cuya compleja interacción nunca fue específicamente descifrada por Adorno y Horkheimer.

Desde una posición contraria al modernismo reaccionario de Spengler, quien define la peculiaridad de la historia de Occidente como una caída en la “barbarie” suscitada por la decadencia de su principio civilizatorio y el debilitamiento de su proyecto “fáustico” —para, desde ahí, promover su relanzamiento violento con la “energía del acero” y el Estado autoritario—,²⁴ en la *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno —inspirados en la visión de Benjamín, que mira al nazismo no como la interrupción del progreso sino, justo y ante todo, como el resultado de su continuación—, esgrimen una incisiva crítica con la que definen la barbarie, de modo exactamente inverso, como el despliegue a plenitud y sin restricciones de ese principio civilizatorio.

Su *magnum opus*, que perfectamente podría titularse “Crítica de la occidentalidad”, contiene un mosaico de acepciones de la Ilustración, irreducibles a lo que regularmente se entiende por Ilustración, que —al estilo de Nietzsche— le imprime múltiples significados, no solo diversos sino hasta contrapuestos e incompatibles, a una misma palabra. Debajo de sus más disímiles acepciones —como uso profano de la razón, respeto irónico a los dioses arcaicos, diálogo con los dioses solares, triunfo de la industria cultural capitalista en la sociedad de masas, razón instrumental planificada y genocidio nazi o combate a la opresión totalita-

²⁴ SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, 2 vols., Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = *cg.* 100)

88 89 89 calando (b) 4

88 89 89 calando (b) 4

fff loco fff fff mf

5 4 4

fff mp mf

(Ped.)

ria—,²⁵ entrecruzándolas a partir de articularlas entre sí, todas ellas responden, más que a la problematización de las configuraciones del capitalismo y la modernidad, al proyecto de una compleja indagación de la historia de Occidente. Es que, en la línea nuclear de la *Dialéctica de la Ilustración*—en esto reside la originalidad de su lectura por Bolívar Echeverría—, el concepto de modernidad está ampliado: *la modernidad, más que referirse a la modernidad propiamente dicha, es prácticamente sinónimo de occidentalidad.*

Al escudriñar la historia de Occidente, insisten Adorno y Horkheimer, puede reconocerse la presencia repetitiva de un mismo e idéntico esquema civilizatorio de larga duración. Para ellos, la presencia de la “racionalidad moderna” no comenzó propiamente con la era que corresponde a la modernidad, desde el final de la historia del feudalismo, ni siquiera antes de este, sino mucho antes, en la infancia misma de la civilización, o sea, en la Antigüedad con Grecia. Al remontarse ocho y hasta diez siglos a.C. puede identificarse que ahí comenzó lo que Kant entiende por Ilustración, es decir, el acceso del ser humano a la mayoría de edad. Ilustración o Iluminismo—subrayó Bolívar Echeverría— son términos insuficientes para denotar el significado del término alemán *Aufklärung*: ese es un término irreductible a la presencia de la capacidad para ilustrar o arrojar luz sobre el mundo, puesto que incluye otro efecto esencial, la experiencia de abrir el entendimiento quitando velos para mirar y tomar posición ante la realidad. En este sentido, en Grecia, cuando los hombres empezaron a redefinir irónicamente su relación con los dioses arcaicos para abrir camino al ejercicio de su voluntad, la sociedad de Occidente comenzó su ingreso a la mayoría de edad, inició su marcha en la dinámica ilustrada.

La desventura de la Ilustración, sin embargo, no viene de fuera, emana de su propia dialéctica peculiar y trágica, de una dinámica que gira y convierte la búsqueda de la razón en la recaída, violenta e insistente, en la barbarie, en función del mismo principio civilizatorio que edifica la historia de Occidente. Es que la experiencia del tránsito a la mayoría de edad

²⁵ En las revistas de que he sido director tuve el honor de publicar, por primera vez, los ensayos de ECHEVERRÍA, Bolívar, “El ‘sentido’ del siglo XX” (*eseconomía*, núm. 2, Ciudad de México, ESE-IPN, invierno 2002-03), y “Acepciones de la Ilustración” (*Mundo Siglo XXI*, núm. 10, Ciudad de México, Ciecás-IPN, 2007), así como mi traducción de su conferencia en el Fernand Braudel Center de Nueva York, “Renta tecnológica y capitalismo histórico” (*Mundo Siglo XXI*, núm. 2, Ciudad de México, Ciecás-IPN, 2005). Pueden verse estas significaciones de la Ilustración que Echeverría identifica en “Acepciones...”, p. 6.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two main sections by a vertical bar line. Above the first section, there is a tempo marking "(calando)" and a dynamic marking "p". Above the second section, there is a tempo marking "Meno mosso" with a metronome marking "(♩ = ca 88)" and a dynamic marking "poco rall.". The score includes various performance instructions: "nervoso" above the first section, "lunga" above the second section, and "loco" above the final part of the second section. Dynamic markings include "pp", "p", "f", and "mp". There are also markings for "Ped." (pedal) and "3" (triplets). The score ends with a final measure marked "7" and "8".

De ningún modo es casual que, parafraseando la formulación de Marx sobre la relación entre el oro y el dinero, Bolívar Echeverría planteara que “Europa no es moderna por naturaleza, pero la modernidad, en cambio, sí es europea por naturaleza”.²⁶ Europa no es moderna por naturaleza porque el fundamento de un proyecto civilizatorio nunca puede provenir de modo unívoco o unilateral de la naturaleza, tiene que venir de una toma de posición histórica para edificar el mundo de la vida social, es decir de una elección civilizatoria para asumir y transformar la materialidad circundante; sin embargo, la modernidad sí es europea por naturaleza, precisamente, porque en ella acontece la peculiar conjunción de dos hechos naturales, la presencia de una zona templada y de un “pequeño continente”, que desde su encuentro con la elección europea propiciaron ahí su emergencia, no en otra región del orbe, como supieron vislumbrar incisivamente Marx y Braudel. Marx fue quien primero puso énfasis en que las zonas templadas –en contraste con las que ahora denominamos zonas intertropicales y polares– ofrecen un conjunto de condiciones naturales que ni son excepcionalmente dadas ni son extremadamente adversas para la vida social, de suerte que propulsan la asunción del desarrollo de la técnica para cubrir las necesidades humanas, a la vez que permiten que la sociedad actúe sobre la materialidad circundante sin obligarla a encerrarse en sus hogares. Por eso, para él, la concreción geohistórica de Europa incitó el nacimiento en ella de la modernidad. Afinando la comprensión del fundamento geohistórico de la modernidad, Braudel subrayó que las dimensiones inculcablemente pequeñas del continente europeo, con su limitación, fueron propicias para la interconexión dinámica y socializadora de las innovaciones instrumentales dentro de un espacio geográfico manejable que vinculó la Europa mediterránea con la del Mar del Norte. En este sentido, podría decirse que, efectivamente, el desarrollo de la técnica define la occidentalidad como proyecto civilizatorio.

Sin embargo, existe una divergencia profunda que distingue su configuración entre el precapitalismo europeo y el capitalismo, que pasan por alto Horkheimer y Adorno, y que puede descifrarse desde el mirador Bolívar Echeverría. Podría decirse que mientras el progresismo de las sociedades occidentales precapitalistas constituye un progresismo ambiguo, limitado y fortuito, el progresismo de la modernidad capitalista es *esquizoide, desaforado y sistemático*.

El progresismo de la occidentalidad precapitalista es ambiguo porque, asumiendo la lucha por vencer la escasez, está lejos de conformar un progresismo incesante, ininterrumpido o

²⁶ *Las ilusiones de la modernidad*, op. cit., p. 167.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rit. ————

loco

pp

molto rubato
legato e cantabile

pp

mp

pp

lunga

lunga

lunga

(Ped) →

vertiginoso. Acontece como un desarrollo espontáneo y desorganizado aunque efectivo de la técnica que, ante todo, estimulan el capital comercial y el capital usurario desde el mercado internacional, en el marco de su inevitable entreverado con el productivismo concreto de los sistemas clasistas precapitalistas, a los que hasta cierto punto sirven pero ante los cuales nunca consiguen prevalecer. Es que el crecimiento de la producción de la riqueza en las sociedades precapitalistas se sustenta prioritariamente en *un productivismo de orden concreto*: el centro de la producción está deslizado hacia el objeto producido, no hacia el sujeto productor, pero opera como un deslizamiento hacia el objeto en tanto valor de uso, es decir, se encuentra al servicio de la satisfacción de las necesidades de las clases dominantes. Precisamente, eso vuelve a éste un progresismo ineludiblemente limitado, esto es, un proyecto que incita pero que a la vez contiene y circunscribe el desarrollo de la técnica, justo y sobre todo porque está lejos de tener sentido producir por producir, porque la explotación del plustrabajo en la producción tiene un límite que proviene de que su medida responde al consumo de las clases dominantes.

En cambio, el progresismo occidental con la modernidad capitalista es de otro alcance mucho más radical: es esquizoide o desaforado porque, respondiendo a un productivismo de orden abstracto, su centro es el objeto, no el sujeto productor, pero el objeto en tanto plus de valor que se explota a través de todas sus modalidades para acrecentar el plus de capital que, desbordando con mucho la satisfacción de las necesidades de las clases dominantes, se reinvierte, una y otra vez, con el fin irrestricto e insaciable de acrecentar cada vez en mayor medida el cúmulo del capital planetario. Mientras al progresismo de la occidentalidad precapitalista le es inherente una medida concreta, al progresismo de la modernidad capitalista, que se rige por el principio abstracto de la producción por la producción misma, le es inmanente la desmesura sistemática y absoluta. La *hybris* sin restricciones ni limitaciones en la relación sociedad-naturaleza, que está llevando hasta sus últimas consecuencias la modernidad americana y su mundialización contemporánea.

En conclusión, para comprender los peligrosos alcances de la simbiosis de progreso y devastación en el capitalismo del siglo XXI, la *Dialéctica de la Ilustración* abre camino, pero requiere ser rebasada por un fino desciframiento de la interacción entre capitalismo y modernidad. Desciframiento que sí realiza el mirador Bolívar Echeverría.

Sobre la segunda línea crítica, la que tiene que ver con la periodización histórica de la modernidad que deriva del mirador Bolívar Echeverría, la irreductibilidad de la modernidad al capitalismo resulta aleccionadora para abrir perspectiva al principio esperanza. Desde ella,

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

procede afinar la identificación que bosquejaron Adorno y Horkheimer entre occidentalidad y modernidad, pero sólo una vez que la *differentia specifica* entre el progresismo precapitalista y el capitalista ha sido firmemente delimitada. Si modernidad es el nombre que cabe asignarle a una época que edifica la civilización con base en la automatización de la técnica y del proceso social-natural de trabajo, entonces, procede identificar tres etapas en su marcha histórica.

La primera etapa, sumamente relevante por el destello con el que a través de las alegorías reconoció de modo explícito el vínculo técnico-material entre la esperanza de la libertad y la modernidad, corresponde a lo que cabe llamar la *protomodernidad*.²⁷ Constituye una fase “temprano-moderna” o de una “primera modernidad” con la cual, en la infancia de la civilización con Grecia, sin conseguir volver aún realidad la automatización de la técnica, emerge su anhelo pero no para dominar ni a la sociedad ni la naturaleza, sino, al revés, para intentar arribar a una era de abundancia que permita trascender el dominio de unos sobre otros. Es este el sentido que tiene la alusión de Horkheimer y Adorno a la figura de Prometeo –cuya entrega del fuego a los hombres despierta la esperanza de ir más allá del “eterno retorno” de su obediencia a los dioses, es decir, del futuro abierto a la soberanía–, y que se expresa contundentemente, más que en el saludo de Antípato a la invención del molino hidráulico como símbolo de una Edad de Oro no a añorar sino por inventar, en la portentosa perspectiva de Aristóteles, que se atreve a cuestionar la asunción de la esclavitud como premisa ineludible e inexcusable para la existencia del proyecto de *La República* planteado por su maestro Platón. Al indagar una condición de época que desbordaba con mucho su tiempo, Aristóteles se interroga abiertamente si sería posible ir más allá de la esclavitud para reorganizar la vida de la polis. Su respuesta, sencillamente fascinante, fue elogiada por Marx porque supo vislumbrar desde la infancia civilizatoria el fundamento material de la libertad inscrito en el anhelo de la modernidad: “si cada uno de los instrumentos pudiera realizar por sí mismo su trabajo, cuando recibiera órdenes, o al preverlas, como cuentan de las estatuas de Dédalo o de los trípodes de Hefesto [...], para nada necesitarían [...] los amos de esclavos”.²⁸

Independientemente de que Aristóteles, ante la imposibilidad de ir más allá de la limitación en la técnica de su era, no pudo más que concluir que ésta conformaba una esperanza

²⁷ ECHEVERRÍA, Bolívar, “Un concepto de modernidad”, en *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, desde abajo, 2010, pp. 56-57.

²⁸ ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Alianza, 1986, p. 46.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'loco' and 'cantabile', with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). The second measure is marked 'p' (piano). The third measure is marked 'mp' (mezzo-piano). The fourth measure is marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. There are also some performance instructions like 'roll' and 'Ped.' (pedal) at the bottom.

reductible a la esfera de las leyendas y los mitos, su reflexión es muy incisiva porque vislumbra que a la humanidad no le es immanente una voluntad de poderío y que, por tanto, para desactivar la dominación histórica la modernidad es materialmente imprescindible.

La segunda etapa, que comienza alrededor del siglo X, con lo que Lewis Mumford califica como la revolución “eotécnica” —que va a tener su sucesión en las fases “paleotécnica” y “neotécnica” formuladas por su maestro Geddes—,²⁹ corresponde a lo que puede abordarse como la “edad auroral” de la modernidad.³⁰ Para el mirador Bolívar Echeverría, el profundo impacto de este giro radical en la historia de la técnica —al dejar atrás el principio de la revolución neolítica, que respondía al “descubrimiento fortuito o espontáneo de nuevos instrumentos copiados de la naturaleza”, para poner en su lugar “la capacidad de emprender premeditadamente la invención de los instrumentos y de las correspondientes nuevas técnicas de producción”—, la revolución eotécnica, constituye el presupuesto de lo que Walter Benjamín denominaba la “segunda técnica” o la “técnica lúdica”.³¹

Por último, la tercera etapa, la fase de la neotécnica, que arranca con la fundación generalizada de la automatización del proceso de trabajo al realizarse la edificación de la gran industria en Occidente en el siglo XIX, que ulteriormente propulsa su mundialización hasta redondearla en el curso del siglo XX y que en pleno siglo XXI ha desembocado en la revolución tecnológica más avanzada de la historia de las civilizaciones, corresponde a lo que puede denominarse la *configuración específica de la modernidad*.

Con ella las capacidades productivas de la neotécnica han puesto cada vez más vigorosamente de manifiesto que la doble promesa inscrita en la modernidad —la promesa de superar la escasez y, con base en ella, la promesa de la libertad, que Aristóteles finalmente consideró solo una bella ensoñación—, constituye una potencialidad de realización enteramente viable en nuestra era. Que la neotécnica, de modo cada vez más firme, tiene el poder no solo de inaugurar una nueva dialéctica, ecológica y pacífica, de la humanidad con la naturaleza, sino que cuenta con el poder de dejar atrás la deshumanización incesante con la que la escasez ha puesto su marca en la humanidad al hacer inevitables la disputa por la riqueza y la *bellum omnium contra omnes*. Sin embargo, subsumida y bloqueada en sus mejores potencialidades, la neotécnica, que ahora ya se encuentra mundializada, opera intervenida por una especie de

²⁹ MUMFORD, Lewis, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza, 1987, caps. 3-5, pp. 126-287.

³⁰ ECHEVERRÍA, Bolívar, *op. cit.*, p. 59.

³¹ *Op. cit.*, pp. 58-59.

Musical score for piano, showing a transition from *Meno mosso* (♩ = ca. 76) to *A tempo* (♩ = ca. 88). The score includes dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*, and articulations like *lontano*, *loco*, and *loco*. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a prominent use of the sustain pedal (Ped.).

autosabotaje que le imprime la acumulación capitalista. Siendo enteramente viables y posibles otras trayectorias de despliegue y afirmación suya, que podrían estar al servicio efectivo del mejoramiento del mundo humano de la vida, el capitalismo reprime y cercena esas trayectorias para definir e imponer otras funcionales al apuntalamiento de su poder planetario que unidimensionalizan y empobrecen el potencial de la neotécnica en esta época. Que, en lugar de volver realidad la superación de la escasez, viven de cerrarle el paso e imposibilitarla justo cuando la limitación ya no es una cualidad inevitable del desarrollo de la técnica.

Esto es lo que puede percibirse desde el mirador Bolívar Echeverría como desde ninguno otro: la modernidad del siglo XXI se encuentra atrapada en el vértigo de la simbiosis esquizoide de progreso y devastación que impone el capitalismo, nunca los peligros para la historia de la civilización habían sido tan radicales, pero, a la vez, nunca tampoco habían sido tan poderosas las potencialidades que abre la neotécnica para fundar otra modernidad. En esos poderes es donde reside el “secreto” material que permite percibir que “lo que existe no es verdad”.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) -----> * Ped. ----- * Ped. ----- * Ped. ----->

tenemos que hablar de todas las cosas posibles
y también algunas otras

COMPÁS DE ESPERA

TEORÍA CRÍTICA Y PENSAMIENTO DECOLONIAL: LA VERTIENTE LATINOAMERICANA DE LOS ESTUDIOS POSCOLONIALES

Mauricio González González

Los conquistadores confirmaron que Satán, expulsado de Europa, había encontrado refugio en las islas y las orillas del mar Caribe, besadas por su boca llameante.

Allí habitaban seres bestiales que llamaban juego al pecado carnal y lo practicaban sin horario ni contrato, ignoraban los diez mandamientos y los siete sacramentos y los siete pecados capitales, andaban en cueros y tenían la costumbre de comerse entre sí.

La conquista de América fue una larga y dura tarea de exorcismo. Tan arraigado estaba el Maligno en estas tierras, que cuando parecía que los indios se arrodillaban devotamente ante la Virgen, estaban en realidad adorando a la serpiente que ella aplastaba bajo el pie; y cuando besaban la Cruz estaban celebrando el encuentro de la lluvia con la tierra.

Eduardo Galeano¹

¹ GALEANO, Eduardo, *Espejos. Una historia casi universal*, Ciudad de México, Siglo XXI (Biblioteca Eduardo Galeano), 2008, p. 118.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

88... violento nervoso fr. wavy loco 88... loco

legato

2 5 8 6 8 7

ff ff mf < ff mf < ff

(Ped.) →

La afinidad que mostraron con el Reino de la Noche los pueblos precolombinos hoy es cualidad y herencia que potencia las aproximaciones más radicales del pensamiento de aquellos que se afirman bajo coordenadas latinoamericanas. Y si discontinuidad podría ser el significante adecuado para signar la relación que los Estudios poscoloniales y el giro decolonial sostienen con la Teoría crítica, intentaremos mostrar que, además de ser un referente incluídible, comparten horizontes que hacen pensarles también en *continuum* con el pensamiento inaugurado bajo fuerza y efecto crítico. La topología contradictoria que se revela nos impone superficies que rompen la linealidad con torsiones que ofrecen rastros de incesante desapego con el pensamiento moderno.

Propia de estas tierras, la diversidad inunda las formas en que la Teoría crítica es recibida, retomada y subvertida. En más de una ocasión participará del distanciamiento que el pensamiento poscolonial asume con respecto a la episteme moderna, paradoja que sin embargo no impide situarlos en la genealogía crítica, pues es la Escuela de Frankfurt la que abre el campo que impugna la razón occidental para el posterior despliegue periférico de éste, y ofrece posibilidades discursivas que los poscoloniales y la decolonialidad llevarán a consecuencias geopolíticas. Así, siguiendo esta ruta, la crítica a la industria cultural que aparece en *Dialéctica del Iluminismo*,² llegará al pensamiento poscolonial de la mano de autores cifrados por la posmodernidad que miran con recelo esta invectiva, al situarle como una “visión trágica” de la racionalidad elucidada por Max Weber, que homogeniza el proceso de desmitificación que desemboca necesariamente en una sociedad administrativa vaciada de sentido y moral, desconociendo en ese mismo movimiento la coyuntura y contingencias específicas de Europa, lo que haría que ello apareciese tan solo como uno de los efectos posibles. Theodor Adorno y Max Horkheimer, tocados por su experiencia en la cultura de masas norteamericana, siguen a Lukács al considerar el dominio de la naturaleza como la totalidad del proceso civilizatorio de Occidente, cuya potencia abarcadora no deja espacio alguno que escape a la razón cosificante. No obstante, en América Latina la modernidad no ha sido un tipo de racionalidad que se ejerza bajo consigna del todo o nada, lo moderno no ha reemplazado a lo tradicional y, por el contrario, se ha imbricado

² HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica del Iluminismo* (1944), trad. H. A. Murena, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 146-200.

The image shows a page of musical notation for piano. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a middle clef (C-clef), and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Above the top staff, there are markings: 'energico (lo stesso tempo)', 'loco', and 'ff'. Above the middle staff, there are markings: 'ff', 'loco', and 'mf subito'. Above the bottom staff, there is a marking: 'molto espressivo'. There are also numerical markings '6' and '7' above the middle staff. At the bottom left, there is a 'Ped.' marking with a line and arrow. The page number '414' is visible on the left margin.

profundamente.³ Autores como Jesús Martín-Barbero, apoyándose a su vez en la crítica de Walter Benjamin, dirán que la interpretación de Adorno y Horkheimer sobre la racionalidad occidental como una que inevitablemente desemboca en el totalitarismo político y la cultura de masas, no es otra cosa que un gesto aristócrata insensible a la manera en cómo las masas se apropian de las posibilidades tecnológicas.⁴ Santiago Castro-Gómez reconocerá en un primer momento el legado de esta crítica que cimbró a su vez los supuestos de una razón latinoamericana basada en identidades homogéneas, dando un paso más:

[...] lo que nos muestran Barbero, García Canclini y Brunner es que las identidades personales y colectivas se han venido conformando a partir de mutuas influencias culturales, de contactos violentos y de metamorfosis continuas que se han mostrado resistentes a toda “síntesis cultural”. Lo que no implica que el problema de la identidad haya dejado de ser relevante, sino que es necesario enfocarlo a partir de una *episteme posilustrada* que nos permita dar cuenta de los múltiples tipos de racionalización desplegados por la modernidad. Aquellos modelos que insisten en presentar la modernidad como el despliegue triunfal de una racionalidad única – liberadora o cosificante –, no pueden explicar satisfactoriamente la experiencia multitemporal y radicalmente heterogénea vivida por las sociedades latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX.⁵

Castro-Gómez pone el énfasis en la episteme, siguiendo a Foucault, pero también en el efecto que este tiene en la obra de Edward Said –específicamente en *Orientalismo*–,⁶ continuada

³ “En el caso de América Latina, como decíamos, el motor de la modernidad –el mercado internacional– provoca y luego refuerza un interesante movimiento de heterogenización de la cultura, poniendo en juego, estimulando y reproduciendo una pluralidad de *lógicas* que actúan todas ellas simultáneamente, entrecruzándose”. BRUNNER, José Joaquín, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago de Chile, Flacso, 1988, p. 219.

⁴ Cfr. MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), Ciudad de México, Gustavo Gilli, 1991, pp. 48-63.

⁵ CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvill, 1996, p. 65.

⁶ SAID, Edward W., *Orientalismo* (1978), trad. Luisa Fuentes, Barcelona, Debate, 2002.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first measure is marked 'colando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'mp > pp'. The score includes dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *pp*, and articulation like 'loco' and 'più p'. There are also performance instructions like 'Ped.' and '3'. The measures are numbered 6, 7, and 5 from left to right.

por Gayatri Chakravorty Spivak⁷ y Homi K. Bhabha,⁸ quienes son ubicados por los latinoamericanos como la corriente propiamente poscolonial.⁹ Cada uno y de diferentes maneras dirigen su atención a la forma en cómo el discurso colonial produce al colonizado cual objeto emanado de violencia epistémica. Ello generó una reflexión que a mediados de los años 90 dio pie a los trabajos del llamado Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (GLES), conformado en su mayoría por intelectuales exiliados que recogieron los principales tópicos del debate posmoderno, contrastándolos con las condiciones de fin de siglo en América Latina.¹⁰ Desde entonces destacó la figura del semiólogo argentino Walter Mignolo, quien retomó de la teoría poscolonial la forma en cómo enfoca la crítica al colonialismo ya no solo desde el ámbito económico y político, sino también epistemológico.¹¹

⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (1988), trad. José Amícola, en *Orbis Tertius*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, año III, núm. 6, págs. 1-44, 1998; LANDRY, Donna / MACLEAN, Gerald, eds., *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York / London, Routledge, 1996.

⁸ BHABHA, Homi K., *El lugar de la cultura* (1994), trad. César Aira, Buenos Aires, Manantial, 2002.

⁹ Esta vertiente se distancia de los *Subaltern Studies* indios no solo por ser mucho más amplia que la crítica historiográfica con la que nacen los Estudios subalternos, sino también por la posición que autoras como Spivak toman ante el propio concepto de subalternidad. Cfr. GUHA, Ranajit (2009), “Introducción a la perspectiva de los *Subaltern Studies*” [publicada originalmente en GUHA, coord., *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. ix-xxii], en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, núm. 12, trad. Norberto Zúñiga Mendoza y Sergio Zúñiga Mendoza, Ciudad de México, marzo-agosto de 2009, pp. 13-14; CHAKRABARTY, Dipesh, 2009, “¿Qué historia hacer para los sectores subalternos? Entrevista con Dipesh Chakrabarty”, [publicada originalmente en *Histoire Globale. Un autre regard sur le monde*, Paris, Sciences Humaines, 2008, pp. 225-230], en *Contrahistorias*, ídem, trad. Carlos Antonio Aguirre Rojas, p. 22; SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “¿Puede hablar...”, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ Para ese entonces se consideraba a la teoría poscolonial como una de las caras cuyo anverso era la teoría posmoderna, a la que Mignolo ubicaba como un discurso contramoderno que se articulaba desde las colonias de establecimiento (*settler colonies*), como Canadá o Estados Unidos. El pensamiento poscolonial era aquel enunciado desde viejas colonias (*deep settler colonies*) que habían sufrido la brutalidad del dominio europeo. CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Crítica de la... op. cit.*, p. 152. Si bien la herencia posmoderna del pensamiento poscolonial es compartida por más de un autor, también lo es su posterior distanciamiento. Cfr. DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “De lo posmoderno a lo poscolonial y más allá”, en *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipadora*, La Paz, Clacso / Cides-Umsa / Plural, 2008, pp. 41-44.

¹¹ Cfr. MIGNOLO, Walter, *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledge and Border Thinking*, Princeton / Chichester, Princeton University Press, 2000; MIGNOLO, Walter, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Michigan, University of Michigan Press, 2003; MIGNOLO, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona, Gedisa, 2007.

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.)

Por esos mismos años, Aníbal Quijano, sobresaliente sociólogo peruano de cepa marxista que había contribuido al debate y construcción de la teoría de la dependencia,¹² colaboraba con la State University of New York (SUNY) trabajando con Immanuel Wallerstein, insigne inventor del análisis de sistema-mundo, aporte que encausó buena parte del debate.¹³ Quijano participaba en el seminario Coloniality Working Group, a cargo del puertorriqueño Kelvin Santiago, abordando temas que coincidirían con posteriores talleres (en 1998) organizados uno en Venezuela, coordinado por Edgardo Lander, y otro en la misma SUNY, bjo la dirección de Ramón Grosfoguel y Agustín Lao-Montes. Todos estos trabajos llegaron a puerto con un primer encuentro realizado en la Universidad Central de Venezuela que, apoyado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), hizo posible la publicación en el año 2000 de un libro cuya tinta aglutinó las plumas de Enrique Dussel, Arturo Escobar, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Alejandro Moreno, Edgardo Lander, Francisco López Sagrera y Fernando Coronil,¹⁴ y abrió el campo a una serie de publicaciones de lo que más tarde fue conocido como el *giro decolonial*, variante propiamente latinoamericana del pensamiento poscolonial que se distingue de este al sumar al énfasis semiológico y cultural el análisis político-económico del sistema-mundo capitalista.¹⁵ Esta perspectiva será la que maneja el hoy llamado grupo Modernidad / Colonialidad, que ubica a la cultura:

¹² Para abundar sobre esta elaboración que puso en entredicho el paradigma de desarrollo promovido por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), sugerimos revisar PRESTON, P.W., *Una introducción a la teoría del desarrollo* (1996), trad. Nuria Parés, Ciudad de México, Siglo XXI, 1999, pp. 233-236; GUTIÉRREZ GARZA, Esthela / GONZÁLEZ GAUDIANO, Édgar, *De las teorías del desarrollo al desarrollo sustentable. Construcción de un enfoque multidisciplinario*, Ciudad de México, UANL / Siglo XXI, 2010, pp. 47-61, y la opinión del propio Quijano décadas más tarde, en QUIJANO, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago CASTRO-GÓMEZ y Ramón GROSFOGUEL eds., Bogotá, Siglo del Hombre / Universidad Central / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar, 2007, pp. 95-96.

¹³ Para una revisión panorámica de la potencia de esta analítica, ver WALLERSTEIN, Immanuel, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción* (2004), trad. Carlos Daniel Schroeder, Ciudad de México, Siglo XXI, 2005.

¹⁴ LANDER, Edgardo, ed., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso / UNESCO / Faces-UCV, 2000.

¹⁵ Característica es también la forma de presentar trabajos en colectivo, e. g. MIGNOLO, Walter, comp., *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Duke University Press / Del Signo, 2001; GROSFOGUEL, Ramón / CERVANTES RODRÍGUEZ, Margarita, eds., *The Modern / Colonial / Capitalist World-System in the Twentieth Century. Global Process, Antisystemic Movements, and the Geopolitics of Knowledge*, Westport / London, Praeger, 2002; CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón, eds., *El giro decolonial... op. cit.*; MORAÑA,



[...] siempre *entrelazada* a (y no *derivada* de) los procesos de la economía política. Al igual que los estudios culturales y poscoloniales, reconocemos la estrecha implicación entre capitalismo y cultura. El lenguaje, como bien han mostrado Arturo Escobar (2000) y Walter Mignolo (1995), “sobredetermina”, no sólo la economía sino la realidad social en su conjunto. Sin embargo, los estudios culturales y poscoloniales han pasado por alto que no es posible entender el capitalismo global sin tener en cuenta el modo como los *discursos raciales* organizan a la población del mundo en una división global del trabajo que tiene directas implicaciones económicas: las “razas superiores” ocupan las posiciones mejor remuneradas, mientras que las “inferiores” ejercen los trabajos más coercitivos y menos remunerados.¹⁶

Las epistemes toman también un estatuto económico. El colectivo Modernidad / Colonialidad fue develando la relevancia de la categoría decolonial a partir de dos encuentros, en 2003 en Chapel Hill y en 2005 en Berkeley, en los que se abordaron por un lado los aportes y lugar de la teoría crítica en las revueltas globales de principio de siglo, y por otro la agencia de los *damnés de la tierra*.¹⁷ El argumento lo presenta Mignolo a manera de silogismo:

[...] si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en *proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad*. La modernidad es una hidra de tres cabezas, aunque sólo muestra una: la retórica de salvación y progreso.¹⁸

Ubica como momento de desprendimiento y apertura dos obras fundadas en diálogo conflictivo con Europa, es decir, pensamiento fronterizo, escrita una desde el virreinato hispáni-

Mabel / DUSSEL, Enrique/ JAUREGUI, Carlos A., eds., *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, London / Durham, Duke University Press, 2008, 630 pp.

¹⁶ CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón, “Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial...*, op. cit., p. 16.

¹⁷ MIGNOLO, Walter, “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”, en *El giro decolonial...*, op. cit., pp. 25-26.

¹⁸ Ídem, p. 26.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. It also features tempo markings: *allargando*, *a tempo*, and *molto rit.*. Performance instructions include *delicato* and *cresc.*. The score is written in a key with one flat (B-flat) and includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left. The music is characterized by flowing lines and some triplet figures.

co a fines del siglo XVI y principios del XVII, y otra en las colonias inglesas durante el siglo XVIII. La primera obra corresponde a Waman Poma de Ayala, quien envió desde el Perú en 1616 su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* al rey Felipe III y, la segunda, al esclavo liberto Ottobah Cugoano, quien publicó en Londres, en 1787, *Thoughts and Sentiments of the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species, Humbly Submitted to the Inhabitants of Great Britain, by Ottobah Cugoano, a Native of Africa*.¹⁹ El pensamiento decolonial reconoce numerosas fuentes, destaca por su contundencia la obra y vida de Frantz Fanon,²⁰ cuya praxis hace ver que la posición decolonial lo es solo en tanto acto,²¹ el pensamiento filosófico afro-caribeño de Aimé Césaire,²² la política libertaria africana de Amílcar Cabral,²³ pero también la filosofía de la liberación de Enrique Dussel,²⁴ insuflada por los movimientos anticoloniales del siglo XX así como por la fuerza que ejerció en América Latina la Teología de la Liberación.²⁵ Ello colocó un nuevo punto de anclaje a la ambivalencia ejercida hacia las fuentes críticas europeas, esta vez con relación al marxismo, manantial del pensamiento

¹⁹ Ídem, p. 28 y ss.

²⁰ MIGNOLO, Walter, "Introducción", en *Capitalismo y geopolítica...*, op. cit., p. 11; MIGNOLO, "El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Ribera Cusicanqui", en MATO, Daniel, coord., *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Clacso / Ceap / Faces-UCV, 2002, p. 201 <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>> [Consulta: 06/04/09].

²¹ Cfr. FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas* (1952), trad. Ana Useros Martín, Madrid, Akal, 2009; *Los condenados de la Tierra* (1961), trad. Julieta Campos, Ciudad de México, FCE, 2001; *Por la revolución africana. Escritos políticos* (1964), trad. Demetrio Aguilera Malta, Ciudad de México, FCE, 1965; *Sociología de una revolución* (1966), trad. Víctor Flores Olea, Ciudad de México, Era, 1976.

²² Cfr. GROSGOUEL, Ramón, "Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas", en *El giro decolonial...*, op. cit., 2007, pp. 71-72.

²³ Cfr. CABRAL, Amílcar, *Cultura y liberación nacional* (1974), t. 1, trad. Berta Zapata, México, INAH-ENAH (Colección Cuicuilco), 1981.

²⁴ Cfr. DUSSEL, Enrique, *Filosofía de la liberación*, Ciudad de México, Edicol, 1977; "La razón del Otro. La 'interpelación' como acto-de-habla", en DUSSEL, *Debate en torno a la ética del discurso de Apel. Diálogo filosófico Norte-Sur desde América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI / UAM-Iztapalapa, 1994, pp. 55-89.

²⁵ MIGNOLO, Walter, "Introducción", en *Capitalismo y geopolítica...*, op. cit., 2001, pp. 27-34. Ha de tenerse presente que la Teología de la Liberación si bien retomó valores propios de la modernidad, como la defensa de la libertad, la justicia y los derechos humanos, también abrevó y arropó múltiples formas

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a "Ped." instruction at the bottom left.

crítico europeo del cual se nutren pero también se apartan o, más justamente, resignifican. Arturo Escobar, por ejemplo, reconoce la invaluable herencia de Marx en la invención de una antropología del valor de uso sobre las abstracciones del valor de cambio, la conceptualización de la plusvalía frente a la noción de excedente total, el énfasis del carácter social del conocimiento y la relevancia de las clases sociales como motor de la historia, así como el carácter histórico del modo de producción capitalista que desvirtuó su pretendida naturalidad, revelando a la fetichización de las mercancías como una transformación privilegiada por dicho paradigma. No obstante, Escobar también destaca la limitación a la que Marx se vio inmerso en tanto partícipe de un código de significación que hizo de la crítica de la economía política el reverso del modelo social y epistémico que ejerce la hegemonía del mercado:

La filosofía de Marx fue producto de la edad moderna y de la cosmología occidental, marcadas por nociones atávicas de progreso, racionalismo, y por metas de objetividad e incluso universalidad. Colocó el centro del mundo en Occidente, y el de la historia en la modernidad, como periodo crucial de transición entre el final de la prehistoria y la inauguración de la historia verdadera.²⁶

Este lugar de enunciación hizo que Marx mostrara una serie de ambigüedades frente al fenómeno colonial, pues si bien en ocasiones dilucidó en ello un proceso que desplegaría el desarrollo capitalista en “países bárbaros o semibárbaros” y, por ende, las contradicciones propias a ese modo de producción,²⁷ también encontró allí una fuente inmisericorde de indignación: “La profunda hipocresía y la barbarie propias de la civilización burguesa se presentan desnudas ante nuestros ojos cuando, en lugar de observar esa civilización en su casa, donde adopta formas honorables, la contemplamos en las colonias, donde se nos ofrece sin ningún

tradicionales expresas en la realidad latinoamericana, proponiendo una modernidad utópica. Ver Lowy, Michael, *El cristianismo de los pobres. Marcismo y teología de la liberación* (1988), trad. Julio Muñoz Rubio, Ciudad de México, CNCPYAR, 1994 [1988], pp. 93-108.

²⁶ ESCOBAR, ARTURO, *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo* (1996), trad. Diana Ochoa, Bogotá, Norma, 1998, p. 123.

²⁷ E. g. MARX, KARL / ENGELS, FRIEDRICH, *Manifiesto del Partido Comunista* (1848), Beijing, Ediciones de Lenguas Extranjeras, 1965, pp. 36-39.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staves, and the bass part is in the lower staves. The score includes various dynamic markings such as *p*, *più p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *sotto voce*, *il basso legato*, and *lunga*. The tempo is marked as *Grave, oscuro* with a metronome marking of approximately 69 beats per minute. The score is marked as *(allargando)* and *rall. e perdendosi*. The piano part has a *pp* marking at the beginning and a *lunga* marking at the end. The bass part has a *ppp* marking at the beginning and a *lunga* marking at the end. The score is marked with a *7* and a *8* in the bass part. The piano part has a *5* and a *8* in the upper part. The score is marked with a *(Ped)* and a *** at the bottom.

embozo”.²⁸ Esta diplopia será tomada en una de sus vértices por pensadores decoloniales que rescatarán de Marx no sólo su viraje ético sin precedentes en la historia de Occidente, sino que también extraerán del marxismo tardío²⁹ heredado de Frankfurt, las enseñanzas que conlleva desmontar el proceso de mistificación. Franz Hinkelammert despliega las variantes del mito de Prometeo en los griegos, el Renacimiento y el joven Marx, para encontrar una transformación que deja en la última versión a un héroe mítico que ya no solo roba y dona el fuego a los humanos, sino que denuncia a dioses falsos celestes y terrenales, es decir, que incluye el desprecio al mercado y al Estado, exigiendo echar por tierra todas las relaciones en que el hombre sea despreciado, humillado y abandonado.³⁰ Afianzado en el legado marxiano, pero también en la teología de la liberación, este autor radicado en Costa Rica, condensa la apuesta de su pensamiento desde la ética del sujeto:

La crítica del pensamiento crítico la constituye un determinado punto de vista, bajo el cual esta crítica se lleva a cabo. Este punto de vista es el de la emancipación humana. En este sentido, es el punto de vista de la humanización de las relaciones humanas mismas y de la relación con la naturaleza entera. Emancipación es humanización, humanización desemboca en emancipación.³¹

El imperativo categórico de emancipación de toda relación de humillación y vejación hace del marxismo mismo un ente profundamente espinoso, pues si bien todo imperativo suele convertirse en la forma de relación lacerante y humillante, el del marxismo implosiona incluso contra sí mismo. La apuesta emancipatoria acompaña inherentemente a la decolonialidad. En esta línea es imprescindible mencionar el lugar que se otorga a los movimientos sociales latinoamericanos como creadores e interlocutores de otras formas de pensar el mundo, catalizador de modos multívocos de saber hacer en cuyas vertientes hoy se reconocen francas

²⁸ MARX, Karl, “Futuros resultados de la dominación británica en la India”, en *Acerca del colonialismo* (1853), trad. Editorial Progreso (Moscú), Buenos Aires, Terramar, 2009, p. 52.

²⁹ Como llama Jameson al pensamiento de Adorno. Ver JAMESON, Fredric, *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (1990), trad. María Julia de Ruschi, Buenos Aires, FCE, 2010, 380 pp.

³⁰ HINKELAMMERT, Franz, *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad*, Ciudad de México, Driada, 2008, pp. 14–17.

³¹ Ídem, p. 230. Esta humanización no deja de tener problemas desde la misma posición decolonial pues –sostienen autores como Grosfoguel–, Marx produjo universales abstractos que sitúan a su sujeto dentro de los márgenes europeos, “lo que no le permite pensar fuera de los límites eurocéntricos del pensamiento occidental”. GROSFOGUEL, “Descolonizando los universalismos occidentales...”, *op. cit.*, p. 69.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of ♩ = ca 88. The score is in 4/4 time. It features a complex rhythmic structure with various note values, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). There are also markings for 'deciso' and 'loco'. The score includes a section marked 'il basso sotto voce' and another marked '(pp)'. The score is divided into measures, with some measures marked with '7' and '8'. The word 'Piano' is written on the left side of the score.

herencias marxistas arropadas y reorganizadas por modos de vida consuetudinarios, manifiestos en espacios como el Foro Social Mundial,³² que en conjunto conforman esa estética y política que Armando Bartra ha dado en llamar “grotesco americano”.³³ Las enseñanzas del movimiento social no son inocuas y el Pensamiento decolonial no es la excepción, nadie sale indemne, exige abrazar su causa: “aprender con el Sur requiere de una desfamiliarización en relación con el Sur imperial, es decir, en relación a todo lo que en el Sur es resultado de la relación capitalista colonial”.³⁴ No hay forma de sostenerse aisladamente, las vanguardias se han reservado para idearios nacionalistas. La decolonialidad requiere procesos que asuman la complejidad del sistema al que enfrentan:

Debemos entender que el capitalismo no es sólo un sistema económico (paradigma de la economía-política) y tampoco es sólo un sistema cultural (paradigma de los estudios culturales/ poscoloniales en su vertiente ‘anglo’), sino que es una *red global de poder*, integrada por procesos económicos, políticos y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema.³⁵

La colonialidad que conforma el poder capitalista se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica que opera de forma material y subjetiva permanente,³⁶ *cotidianamente*. La búsqueda de nuevos conceptos, un nuevo lenguaje, se sienta en la prioridad de salir de los márgenes de colonialidad que impone la episteme que acompaña a la hegemonía capitalista. Históricamente, la construcción de América ha impuesto tensiones en la producción de conocimiento al requerir de una reoriginalización de la experiencia tumultuosa y masiva, pero también, no hay que obviarlo, heterogénea.³⁷ El conocimiento moderno, siguiendo a Boaventura de Sousa Santos, tiene una cualidad que le distingue: es abismal, conforma dos lados opuestos que, paradójicamente, hace que uno de ellos sea imposible de percibir pues

³² Cfr. DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *The Rise of the Global Left: the World Social Forum and Beyond*, London / New York, Zed Books, 2006; “El Mediterráneo en llamas”, *La Jornada*, Ciudad de México, 5 de abril de 2013.

³³ BARTRA, Armando, “Mito, aquelarre, carnaval. El grotesco americano”, comunicado presentado en la Universidad Nacional de Córdoba al recibir el doctorado honoris causa, Córdoba, 23 de junio, ms, 2011, pp. 1-2.

³⁴ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “De lo posmoderno a...”, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón, “Giro decolonial, teoría crítica...”, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación...”, *op. cit.*, pp. 93 y ss.

³⁷ QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder. Cultura y conocimiento en América Latina”, en *Capitalismo y geopolítica...*, *op. cit.*, pp. 118-119.

The image shows a musical score for piano and bass. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rall.' and 'ff', with a dynamic marking of 'mf'. The second measure is marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and 'pp', with a dynamic marking of 'loco'. The third measure is marked 'loco' and 'mp', with a dynamic marking of 'mp'. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggios, while the bass part provides a steady accompaniment. The score includes performance instructions such as 'rall.', 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio', and 'loco'. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggios, while the bass part provides a steady accompaniment.

“se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro”.³⁸ En ese paradigma se concentra la tensión entre dos principios socioculturales: los de regulación social y los de emancipación, los cuales a su vez se bifurcan y diferencian producto de la relación colonial. De Sousa Santos distingue en el pensamiento de regulación una trayectoria que va de la ignorancia como caos al saber como orden, mientras que en el lado emancipatorio ubica a la ignorancia como colonialismo y al saber como solidaridad. Según este autor, el despliegue de la modernidad capitalista recodificó y sintetizó el orden del saber regulador con la ignorancia emancipatoria, es decir, con el colonialismo.³⁹ Así, la dominación no sólo queda justificada: es immanente al pensamiento abismal, al moderno, incluso en aquél con aspiraciones libertarias, pues está sujeto a ese *locus* de enunciación.

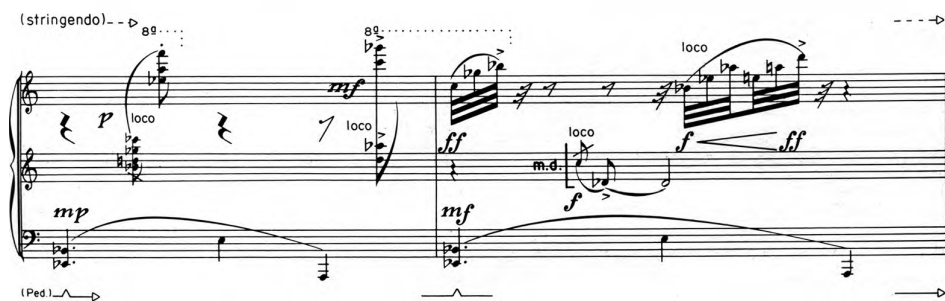
Esta es la razón de que muchos adscritos a la decolonialidad buscan de forma permanente otras fuentes de pensamiento que no estén del todo subsumidas a la modernidad capitalista o que al menos mantengan una relativa exterioridad,⁴⁰ para constituir con ello la afirmación de una racionalidad liberadora que asume el final de la modernidad desde la potencialidad alterativa, enraizada en el rostro oculto y negado por la modernidad, desde lo que Enrique Dussel llama transmodernidad,⁴¹ “esa radical novedad que significa la

³⁸ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de los saberes”, en LAPIA, Luis, coord., *Pluralismo epistemológico*, La Paz, Muela del Diablo / Comuna / IRD / Clasco / Cides-UMSA, 2009, pp. 31-32.

³⁹ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “De lo posmoderno a...”, *op. cit.*, pp. 50-51. La diferencia entre colonialidad y colonialismo reside en que: “Este último se refiere a una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder. El *colonialismo* es, obviamente más antiguo, en tanto que la *colonialidad* ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo, de modo tan enraizado y prolongado”. QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación...”, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰ E. g. ESCOBAR V. Arturo, “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: globalización o posdesarrollo”, en VIOLA, Andreu, comp., *Antropología del desarrollo. Teorías y estudios etnográficos en América Latina*, trad. Albert Álvarez, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 196-207; MIGNOLO, Walter, “El potencial epistemológico...”, *op. cit.*, pp. 203 y ss.; GROSFUGUEL, Ramón, “Descolonizando los universalismos...”, *op. cit.*, pp. 71-77; WALSH, Catherine, “(Post)Coloniality in Ecuador: The Indigenous Movement’s Practices and Politics of (Re)Signification and Decolonization”, en *Coloniality at Large...*, *op. cit.*, pp. 510-514.

⁴¹ DUSSEL, Enrique, *Posmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, Puebla, Ibero Puebla / Iteso, 2002, pp. 39-40.



irrupción, como desde la Nada, Exterioridad alterativa de lo siempre Distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo”.⁴² Ello impone trascender las formas de negación de la alteridad que Grosfoguel sintetiza en cuatro figuras históricas cuyo recorrido va “del ‘cristianízate o te mato’ del siglo XVI, al ‘civilízate o te mato’ de los siglos XVIII y XIX, al ‘desarróllate o te mato’ del siglo XX y, más recientemente al ‘democratízate o te mato’ de principios del siglo XXI”.⁴³ La búsqueda de conceptos alternativos en culturas otras requiere de dispositivos que sostengan a su interlocutor. Boaventura de Sousa Santos propone diálogos bajo estricta “hermenéutica diatópica”, para producir encuentros “que pueden conducir a universalismos regionales o sectoriales contruidos desde abajo, o sea, para esferas públicas globales contrahegemónicas que también llamo cosmopolitanismo subalterno o insurgente”.⁴⁴

La crítica a los Estudios poscoloniales proviene de quienes les sitúan como una de las tantas caras de la pospolítica posmoderna que renuncia a las posiciones antagónicas en la sociedad, negociando las identidades y promoviendo un multiculturalismo tolerante a los particularismos bajo un sistema de dominación capitalista que refuerza fundamentalismos:

La total naturaleza incluyente de la concreta universalidad pospolítica que cuenta para todos en el nivel de la inclusión simbólica, esta visión multiculturalista y práctica de la unidad en la diferencia (todos iguales, todos diferentes), deja abierta, como único modo de marcar la diferencia, el gesto proto-sublimador de elevar al Otro contingente (de la raza, del sexo o de la religión, por ejemplo) dentro de la absoluta otredad de la Cosa Imposible, la última amenaza a nuestra identidad –esa Cosa que debe ser aniquilada si vamos a sobrevivir–. Allí reside lo propio de la paradoja hegeliana: la llegada final a la verdadera universalidad concreta –la abolición de antagonismos, el universo maduro de coexistencia negociada de los diferentes

⁴² DUSSEL, Enrique, *Filosofía de la cultura y de la liberación*, Ciudad de México, UACM, 2006, p. 48. Esta terminología si bien continúa sosteniendo como referente a la modernidad, deja en la superficie, a flor de piel, el problema de si la búsqueda de otras racionalidades habría de prescindir de los aportes que dejó la modernidad eurocéntrica al bagaje del “patrimonio cultural y político mundial”, que puede ser indispensable para la emancipación social. Cf. DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “De lo posmoderno a...”, *op. cit.*, p. 66.

⁴³ GROSFOGUEL, Ramón, “Descolonizando los universalismos...”, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “De lo posmoderno a...”, *op. cit.*, p. 67.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a *f* dynamic. The second system includes *loco* markings and a *mf* dynamic. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with various dynamics and performance instructions. The bottom of the page includes a *(Ped)* marking and a right-pointing arrow.

grupos— coincide con su radicalmente opuesto, con estallidos de violencia absolutamente contingentes.⁴⁵

Žižek sigue a Rancière al distinguir el gesto propiamente político como herencia de la *demos* griega que, al disputar una parte en el todo estructurado, irrumpió en el orden preestablecido, creando la política a través de la tensión que ejerce “la parte de la sociedad sin lugar bien definido (o que se resiste a ese lugar subordinado) con el universal”.⁴⁶ Si se hace eco de esta idea se puede constatar que si bien la crítica golpea contundentemente las apuestas multiculturales posmodernas, al mismo tiempo resalta la disputa política que los estudios decoloniales encaran, arrojados a la búsqueda y promoción de nuevos universales que no sólo confrontan a la globalización, como sugiere Žižek,⁴⁷ sino que aspiran a la construcción de universales otros que superen el universalismo epistémico de Occidente, moviendo “la geografía de la razón hacia una geopolítica y una ego-política del conocimiento ‘otras’”.⁴⁸ Ello hace una diferencia y a su vez ejerce la crítica a la crítica de Žižek, pues muestra que el espacio de enunciación epistemológico del que éste se vale es eurocéntrico, es decir, “es *derechamente una política identitaria que no se reconoce como tal* porque está enunciada desde una asumida hegemonía de la izquierda europea”.⁴⁹ La disputa por universales otros está en curso.

Por su parte, las confrontaciones de las luchas populares latinoamericanas tienen la relevancia de que, al estar fundadas en experiencia múltiples, posibilitan la emergencia de lo inédito que supera matrices de análisis ceñidas a provincialismos epistémicos, y pone en juego diferencias cuya raigambre cultural da piso a contradicciones inimaginables desde la modernidad capitalista. Arturo Escobar lo plantea en los siguientes términos:

[...] los conflictos culturales son generalmente el reflejo de diferencias ontológicas subyacentes, esto es, diferentes modos de entender el mundo, y en última instancia, diferentes mundos.

⁴⁵ ŽIŽEK, Slavoj, “Un alegato izquierdista contra el eurocentrismo” (1998), en *Capitalismo y geopolítica...*, op. cit., 2001, p. 188.

⁴⁶ Ídem, p. 174.

⁴⁷ Ídem, pp. 199–200.

⁴⁸ GROSFOGUEL, Ramón, “Descolonizando los universalismos...”, op. cit., p. 71.

⁴⁹ MIGNOLO, Walter, “Introducción”, en *Capitalismo y geopolítica...*, op. cit., p. 45.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

88 89 89 colando

loco sf sf fff mf

5 loco sf sf fff mp

mf

(Ped.)

Estas diferencias se hacen patentemente más claras en el caso de, digamos, los pueblos indígenas y las minorías étnicas.⁵⁰

Así, las resistencias y rebeliones campesino indígenas no son solo las de modos de ver el mundo, de imaginarlo, simbolizarlo o valorarlo, sino defensas e irrupciones de mundos que en franco despliegue construyen comunidades imposibles a la mirada del capital, colectivos que superan a los sujetos humanos y que, sin metáfora, presentan otra(s) realidad(es). En muchas de las prácticas indígenas se puede constatar la imputación a un mundo estructurado bajo la dualidad de una *res cogitans* y una *res extensa*, ofreciendo continuidades que hacen de la topografía topologías.⁵¹ Una posible respuesta ante tal heterogeneidad se formuló bajo el rubro de “sociología de las ausencias”, en la que Boaventura de Sousa Santos busca sustituir monoculturas por *ecologías*: por la *ecología del saber* (que identifica otros saberes y otros criterios de rigor que operan en las prácticas sociales); por la *ecología de las temporalidades* (que sitúa al tiempo lineal como una de muchas concepciones del tiempo); por la *ecología de los reconocimientos* (en la que aparece una nueva articulación entre el principio de igualdad y el de diferencia mediante reciprocidad); por la *ecología transescalar* (que recupera aspiraciones universales ocultas y de escalas locales / globales alternativas a la globalización hegemónica) y; por la *ecología de las productividades* (que recupera las formas alternativas de producción). Todas aspiran a revelar la multiplicidad y diversidad de las prácticas sociales, a mostrarlas creíbles frente a la credibilidad hegemónica.⁵² Mas a la luz de las prácticas indígenas amerindias proponemos, además de esta sociología irrecusable, una ontología de las ausencias, aquella que se funda, con todo rigor, en la constatación y puesta en marcha de mundos inaprehensibles al rasero de Occidente. La emergencia de pensamiento heterárquico es urgente y, con ello, de una nueva antropología en sentido radicalmente amplio,

426

⁵⁰ ESCOBAR, Arturo, *Territories of Difference. Place, movements, life, redes*, Durham / London, Duke University Press, 2008, p. 14. [traducción del inglés].

⁵¹ Cfr. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mauricio / MEDELLÍN URQUIAGA, Sofía I., “Los ropajes del agua: aproximación a los cuerpos de agua entre los nahuas de la Huasteca”, en UNESCO, *Agua y diversidad cultural en México* (Israel SANDRE / Daniel MURILLO, eds.), Montevideo, PHI-LAC, 2008, pp. 112-113.

⁵² DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Una epistemología del sur: la reinvencción del conocimiento y la emancipación social*, Ciudad de México, Clacso / Siglo XXI, 2009, pp. 113-126.

Musical score for piano, featuring performance instructions and dynamics. The score is divided into two systems. The first system includes the instruction "(calando)" and "Meno mosso (♩ = cg 88)", with a tempo change to "poco rall.". The second system includes "nervoso", "lungo", and "loco". Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The piece concludes with a fermata and a final dynamic of *mp*.

aquella que opera con colectivos humanos y no-humanos y que muestra las condiciones de autodeterminación ontológica de dichos conjuntos, una “teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento”, como dice el brasileño Eduardo Viveiros de Castro, en la que:

[...] la descripción de las condiciones de autodeterminación ontológica de los colectivos estudiados prevalece absolutamente sobre la reducción del pensamiento humano (y no humano) a un dispositivo de reconocimiento: clasificación, predicción, juicio, representación... La antropología como “ontología comparativa” (Holbraad, 2003): tal es el verdadero punto de vista de la immanencia.⁵³

Inmanencia cultural sostenida desde lo que da consistencia singular. Decolonialidad en continua totalización, totalidad decolonial inacabada. Las implicaciones de esta forma de concebir la diferencia cultural ponen en vilo el alcance (y límite) de propuestas interculturales que, si bien han tenido que hacer brechas a posiciones céntricas que proponen encuentros sin considerar las asimetrías coloniales, no saldan las distancias ontológicas. La construcción de teorías intersticiales requiere radicalizarse:

Para los que estamos involucrados en esta práctica, el objetivo no es establecer un ‘modelo rígido’ (Palermo), plantear un nuevo paradigma de las ciencias sociales (Reynoso citado en Castro-Gómez) o readoptar la práctica de los *cultural studies* iniciada en Inglaterra, sino construir puentes de convergencia entre proyectos intelectuales, entre comunidades interpretativas

⁵³ DE CASTRO, Eduardo VIVEIROS, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural* (2009), trad. Stella Mastrangelo, Buenos Aires / Madrid, Katz, 2010, p. 14. A este autor no se le sitúa propiamente en el debate decolonial, pero como se constata, hoy lo suscribe bajo una variante que le ha posibilitado mantener un intenso diálogo con antropólogos europeos: “La carga del hombre: ser el animal universal, aquel por el cual existe un universo. Los no-humanos, como sabemos (¿pero cómo lo sabemos?), son ‘pobres de mundo’; hasta la alondra... En cuanto a los humanos no occidentales, se nos empuja discretamente a sospechar que en materia de mundo, de todos modos están reducidos a la porción congrua. Nosotros, sólo nosotros, los europeos, somos los humanos completos, o si se prefiere, grandiosamente incompletos, los millonarios en mundos, los acumuladores de mundos, los ‘configuradores de mundos’. La metafísica occidental es verdaderamente la *fons et origo* de todos los colonialismos”. Ídem, p. 20.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance style is 'con espressione' and 'loco'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score features several triplets and slurs, indicating complex rhythmic patterns and phrasing. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left.

y entre las disciplinas que estudian lo social-cultural, y también entre estas y los saberes locales (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000).⁵⁴

Enfatizar la transliteración que requiere la alteridad ontológica para impedir su ocusión y negación. Dicha posición a su vez ilumina numerosos elementos puestos en juego en arenas conflictivas, como son las disputas territoriales e incluso constitucionales en América Latina. Así, aparecen Asambleas Constituyentes inspiradas en posiciones decoloniales que ofrecen alternativas de raigambre indígena a, por ejemplo, conceptos como el de desarrollo.⁵⁵ La crítica a este discurso como imposición de un modelo hegemónico solidario a la acumulación de capital y al consecuente deterioro ambiental, ha cobrado nueva fuerza al ser influido por concepciones indianas tales como *Sumak Kawsay*, incluida en constituciones como la de Ecuador. *Sumak* en aymara significa plenitud, lo sublime, excelente, magnífico, hermoso o superior. *Kawsay* es la vida, es “ser estando”. Concepto dinámico que puede darse a ver como “la vida en plenitud. La vida en excelencia material y espiritual. La magnificencia y lo sublime se expresa en la armonía, en el equilibrio interno y externo de una comunidad. Aquí la perspectiva estratégica de la comunidad en armonía es alcanzar lo superior”.⁵⁶ En otras palabras, hay un cambio que trueca los estadios progresivos de desarrollo por presentes armoniosos.

Las diversas concepciones indianas se han traducido de forma general por “Buen Vivir”,⁵⁷ sobre ella se enlazan apuestas de construcción de desarrollo(s) otro(s), el reconocimiento de los derechos de la naturaleza es un giro que renuncia al antropocentrismo moderno y

⁵⁴ WALSH, Catherine, “¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América andina”, en WALSH, ed., *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Quito, UASB / Abya Yala, 2003, p. 14.

⁵⁵ Cfr. MORALES AYMA, EVO, “Prólogo”, en FARAH H., Ivonne y VASAPOLLO, Luciano, coords, *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?*, Cides-UMSA / Università di Roma Sapienza / Oxfam, 2011, pp. 9-10; PUENTE, Rafael, “Vivir bien’ y descolonización”, en *Vivir bien...*, op. cit., 2011, pp. 345-346.

⁵⁶ MACAS, Luis, “*Sumak Kawsay*: la vida en plenitud”, en *Sumak Kawsay: recuperar el sentido de la vida*, América Latina en Movimiento, año XXXIV, segunda época, núm. 452, Alai, Quito, febrero de 2010, p. 14.

⁵⁷ Cfr. GUDYNAS, Eduardo, “Buen vivir: germinando alternativas al desarrollo”, en *Buen vivir: germinando alternativas al desarrollo*, América Latina en Movimiento, año XXXV, segunda época, núm. 462, febrero de 2011, Alai, Quito, págs. 1-20.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes dynamic markings like "poco rall.", "p", and "pp". There are also performance instructions like "(Ped.)" and "80:". The piece ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

en la genealogía del pensamiento europeo. Otras lecturas estarían orientadas por y a través de la diferencia epistémica colonial en la genealogía pluriversal del pensamiento decolonial [...] Claro está, también puede ocurrir otra cosa: que la Escuela de Frankfurt (o corrientes de pensamiento equivalente) sea empleada por la *intelligetzia* local en las ex-colonias como un signo de distinción (eurocentrada) sobre otros sectores intelectuales presuntamente atrasados con respecto a las últimas ideas-mercancía provenientes de las fábricas epistemológicas de Europa o Estados Unidos.⁶²

El Pensamiento decolonial es crítico, mas no en el sentido en que Frankfurt lo concebía, fincado en la episteme moderna solidaria a Kant, retomada bajo el marxismo de Adorno y Horkheimer. La decolonialidad se inscribe en otras genealogías de disenso con Europa. La experiencia prefigurativa de la construcción de mundos imposibles se mantiene en la rebelión decolonial que aspira a dar al fin muerte al colonialismo y a eliminar cualquier expresión de colonialidad, una perpetuamente en vilo, infundada por la multiplicidad de lo(s) existente(s). Si la Teoría crítica inauguró la puesta en cuestión del pensamiento ilustrado, la decolonialidad abre el campo discursivo para una episteme posilustrada llevada en hombros de gigantes que incluso afirman otras ontologías junto al naturalismo de Occidente.

⁶² MIGNOLO, Walter, "El pensamiento decolonial: desprendimiento...", *op. cit.*, p. 25.

Andante tranquillo ♩ = ca. 100

delicato 89... pp mf

(Ped.)



MÁXIMA

ANTICOLONIALIDAD Y DECOLONIALIDAD EN MÉXICO: LA TEORÍA CRÍTICA COMO REFERENTE DIALÓGICO ¹

Mauricio González González

Vamos a vencer, no porque sea nuestro destino o porque así esté escrito en nuestras respectivas biblias rebeldes o revolucionarias, sino porque estamos trabajando y luchando para eso. Para ello es necesario un poco de respeto al otro que en otro lado resiste en su ser otro, un mucho de humildad para recordar que se puede aprender todavía mucho de ese ser otro, y sabiduría para no copiar sino producir una teoría y una práctica que no incluya la soberbia en sus principios, sino que reconozca sus horizontes y las herramientas que sirven para esos horizontes.

Subcomandante Insurgente Marcos,
Ejército Zapatista de Liberación Nacional²

433

En un país donde la alteridad constituyó no sólo la raíz de los movimientos más subversivos del fin de milenio, sino también el fundamento histórico de explotación, dominación,

¹ Este escrito está dedicado letra a letra a la memoria de los “padres rojos” José Barón y Samuel Hernández, presbíteros que dejaron en 2013 una Huasteca en manos *maseualmej. Ma Totiotsij mitspalcui, flaskamati miak*.

² SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, “El mundo: siete pensamientos en mayo de 2003”, en *Siete imágenes del mundo. Comunicados del EZLN*, La Boca-Barracas, Tierra del Sur, 2005, p. 129.

pobreza y reivindicación nacionalista, el pensamiento crítico templado al fuego de las diferencias no ha de extrañarse. La experiencia de extranjería a la que se somete quien atraviesa las narrativas históricas oficiales, las prescripciones desarrollistas e incluso la crítica progresista del centro, son caldo de cultivo para que, más allá de una simple reacción, se ejerza un pensamiento otro que ciña tanto aspiraciones libertarias de movimientos sociales, como construcciones políticas y filosóficas que afirman en su condición no eurocéntrica su pertinencia. Las grafías de ello son múltiples, legibles en parcelas de territorios recuperados por manos *campesindias*, como les llama Armando Bartra,³ pero también por pensadores que no se complacen en predicar ante conversos.

La recepción de las enseñanzas de la Escuela de Frankfurt ha sido múltiple, no se sale indemne, mas para el caso que nos ocupa, ha servido principalmente de afirmación negada por razón decolonial.⁴ Ello ha iniciado al ubicar el supuesto, tanto en Adorno y Horkheimer como en Habermas, de que la modernidad no es un fenómeno exclusivamente europeo, lo cual a decir de Enrique Dussel, filósofo argentino residente en México por ya casi cuatro décadas, si bien no es del todo errado –pues es un fenómeno que incluye a Europa–, es uno constituido bajo la relación dialéctica con la alteridad no-europea que le da contenido.⁵

Es pues un momento paradigmático en la construcción del Pensamiento decolonial en México la interlocución que a finales de los años 80 iniciaron Karl-Otto Apel y Enrique Dussel, la cual permitió no sólo revisar de forma por demás crítica los postulados de la ética del discurso y la filosofía de la liberación, sino ensayar como nunca antes la potencia del pen-

³ BARTRA, Armando, “*Campesindios. Aproximaciones a los campesinos de un continente colonizado*”, *Memoria. Revista de política y cultura*, núm. 248, Ciudad de México, noviembre de 2010, pp. 4-13.

⁴ Entendemos por pensamiento decolonial a la variante latinoamericana poscolonial que se distingue de ella al incluir dentro de los análisis semiológicos y discursivos, los propios del sistema-mundo capitalista. Ver CASTRO-GÓMEZ y GROSFOGUEL, Ramón, eds., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago / Bogotá, Siglo del Hombre / Universidad Central / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar, Biblioteca Universitaria, Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Encuentros.

⁵ Cfr. DUSSEL, Enrique, “Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)”, en MIGNOLO, Walter, comp., *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Del Signo / Duke University, 2001, pp. 57, 69.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco

lontano

mp

p

pp

mp

p

(p)

3

3

3

3

(Ped.)

samiento periférico en un pretendido diálogo Norte-Sur.⁶ Apel, en un encuentro celebrado en Freiburg en 1989, inició un intercambio con Dussel que a la postre configuró una sugerente crítica a la ética de la liberación.⁷ Reconocía en esta última que la pobreza del mundo en el capitalismo periférico (el *factum*) debía ser considerada evidencia de exigencia ética (*Evidenz der ethischen Forderung*), sin embargo, había que considerar que ésta siempre está mediada por una interpretación científico-empírico social (*empirisch sozialwissenschaftliche Interpretation*), lo que la vuelve ambigua, haciendo lo propio con la praxis de liberación asociada a ella, potenciando el dogmatismo. Así, la ética del discurso mostraba ventajas en cuanto a su fundamentación trascendental intersubjetivamente válida. No obstante, Dussel sostiene que si algo obvia dicha ética es el momento previo a esa fundamentación trascendental:

antes de poder “aplicar” los principios éticos en el nivel empírico-histórico [...], el sujeto reflexivo debe *ya presuponer siempre a priori –a priori* con respecto al proceso de trascendentalización, y *a posteriori* de la *facticidad* misma del estar ya en un mundo donde se argumenta (o se trabaja, se ama, etc.)– que el Otro ha sido “reconocido (*anerkent*)”⁸ como persona. Es decir, si alguien se encuentra frente a una piedra, una mesa, un caballo o ante el esclavo de Aristóteles, no tiene por qué argumentar, ni producir un producto para intercambiarlo con “el Otro”, porque no “hay” ningún Otro; hay sólo “cosas” (con las que no se argumenta: o se las conoce o se las usa desde el poder [*Macht*]).⁹

⁶ Este debate tiene registro en APEL, Karl-Otto, DUSSEL, Enrique y FORNET B., Raúl, *Fundamentación de la ética y filosofía de la liberación*, México, UAM-I / Siglo XXI (Filosofía), 1992; DUSSEL, Enrique, comp., *Debate en torno a la ética del discurso de Apel. Diálogo filosófico Norte-Sur desde América Latina*, UAM-I / Siglo XXI (Filosofía), 1994; APEL, Karl-Otto y DUSSEL, Enrique, *Ética del discurso y ética de la liberación*, Madrid, Trotta (Colección Estructuras y Procesos, Serie Filosofía), 2005.

⁷ Cfr. APEL, Karl-Otto, “La ética del discurso como ética de la responsabilidad: una transformación pos-metafísica de la ética de Kant”, en *Fundamentos de la ética...*, op. cit., 1992, pp. 11-44; “La pragmática trascendental y los problemas éticos Norte-Sur”, en *Debate en torno...*, op. cit., 1994, pp. 37-54; [1992], “La ‘ética del discurso’ ante el desafío de la ‘ética de la liberación’. (Un intento de respuesta a Enrique Dussel) (I)”, en *Ética del discurso y...*, op. cit., 2005, pp. 183-215.

⁸ Término de Axel Honneth, miembro de la tercera generación de la Escuela de Frankfurt, que para Dussel le es insuficiente. *Anerkennung* sólo corresponde al reconocimiento de un nosotros o el de la comunidad de comunicación, obviando así el problema del re-conocimiento del Otro. DUSSEL, Enrique, [2004], “La ética de la liberación ante la ética del discurso”, en *Ética de discurso y...*, op. cit., 2005, p. 293.

⁹ Ídem.

The image shows a musical score for piano, divided into two sections. The first section is marked "calando" and "Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)". It features a melody in the right hand with triplets and a bass line with sustained chords. The second section is marked "stringendo" and "cresc. poco a poco". It features a more active melody in the right hand and a bass line with sustained chords. The score includes performance instructions like "Ped." and "cresc. poco a poco".

como comunidad) puede pretender abarcar (“comprender” [verstehen]) al Otro “dentro” de la “comprensión del ser”, dentro de su mundo. En el caso del Otro, la inefabilidad del individuo se multiplica por la inefabilidad de la libertad o incondicionalidad del otro mundo como historia ajena. Es un límite absoluto al *logos*, a la “comprensión”, al “ser” (como horizonte ontológico del mundo, de mi o nuestro mundo). El Otro está más allá (trascendentalidad) del ser —es la tesis de Lévinas y de la filosofía de la liberación—. En ese sentido, más allá de la ontología, como trans-ontológica, se encuentra la ética (o la “meta-física” para Lévinas) como experiencia racional del Otro como otro (re-conocimiento). Puede desplegar el horizonte de mi mundo y abarcar fragmentariamente aspectos pragmáticos del Otro; el Otro puede revelarse y hacerse comunicable, y por un mutuo aprendizaje podemos crear un ámbito común inteligible (Gadamer). Pero el otro como sujeto, como centro de “su” mundo, como historia propia, nunca podrá ser abarcado completamente por el *logos*.¹³

Y es que si bien no niega la posibilidad de diálogo, de la comunicación racional simétrica, no obvia la imposibilidad de superar la exterioridad y las asimetrías construidas diacrónicamente. Dussel reconoce a Horkheimer como el que más se acercó a este punto, al mostrar cómo el idealismo, en *Materialismus und Metaphysik*, racionaliza el sentimiento de rebeldía, de compasión, de amor, de solidaridad y de toda esperanza de otro orden sin dar cuenta suficientemente de dichos sentimientos. La propuesta de la ética de la liberación comparte esta crítica, pero a la vez se distancia de ella al tener un sujeto histórico al que se articula (el bloque social de los oprimidos y excluidos, “el pueblo”) y al poder racionalizar la esperanza desde una razón ética-originaria y un proyecto de liberación:

La ética del discurso retrotrajo esa problemática a la mera razón discursiva comunitaria *simétrica-sincrónica*, sin descubrir el horizonte de la alteridad más allá de la dialéctica negativa. La comunicación simétrica-sincrónica es *horizontal*, tautológica —es la posición de Aristóteles, por ejemplo, a la que yo llamo “griega”, y la de la ética del discurso—; la comunicación o la justicia como término de un proceso que parte de la asimetría-diacrónica se establece como una relación *vertical* —es la posición bantú-egipcia, mesopotámica, semita—: desde abajo hacia arriba.¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 302-303.

¹⁴ *Ibid.*, p. 304.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are written above and below the staves, including "energico (lo stesso tempo)", "loco", "ff", "mp", "mf subito", and "molto espressivo". There are also dynamic markings like "89" and "90" with dotted lines. The score is marked with a "Ped." (pedal) symbol at the bottom left.

Pero si la Teoría crítica sirve de base para afirmar una filosofía de la liberación que apuesta a la superación del etnocentrismo al sostener la inconmensurabilidad del Otro, la posición decolonial latinoamericana no concede que ello suceda en términos epistémicos. Santiago Castro-Gómez, por ejemplo, sin reservas ante el papel que ha representado Dussel para dar a ver el pensamiento de América Latina¹⁵ y cuestionar las condiciones de posibilidad de una filosofía latinoamericana, así como reconociendo el trabajo ofrecido para desmontar los fundamentos mismos de la alienación colonial, tampoco escatima para mostrar cuando yerra:

De la mano de Heidegger se da cuenta de que es necesario ir “más allá” del pensamiento ontológico y colonialista de la modernidad, pero lamentablemente elige un camino —a través de Ricoeur y Lévinas e inspirado por una visión cristiana de corte populista— que muy pronto le desviará de su objetivo. La “filosofía de la liberación” propuesta por Dussel se describe a sí misma utilizando los mismos signos de identidad definidos por aquella modernidad que pretende superar.¹⁶

A decir de Castro-Gómez, la filosofía de la liberación busca, tal como hizo Ricoeur, descubrir el núcleo ético-mítico en torno al cual se organiza la vida cotidiana en América Latina, el *ethos* de la cultura popular latinoamericana, e intenta encontrar en ello una racionalidad completamente distinta y exterior a la moderna europea, por ello:

Dussel creyó siempre en la ilusión de que su “nueva filosofía” tenía un referente socio-cultural ubicado *por fuera* de la totalidad colonialista. Una ilusión que, como lo vimos en el caso de Rodolfo Kusch, resulta típica de los mecanismos autopoiéticos de observación definidos por la *episteme* moderna. Se requiere observar lo “propio” mediante su construcción como unidad trascendental, dejando por fuera de la observación las empiricidades y las heterologías de aquello que se observa.¹⁷

¹⁵ Vid. DUSSEL, Enrique, MENDETA, Eduardo y BOHÓRQUEZ, Carmen (ed.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” [1300-2000]. Historia, corrientes, temas y filósofos*, México, Siglo XXI (Filosofía), 2011, 1111 pp.

¹⁶ CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvill (Biblioteca Universitaria Puvill, Historia y Cultura de Hispanoamérica, 3), 1996, p. 165.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 166.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "colando" and includes dynamics like "p" and "7". The second system is marked "come un eco" and includes dynamics like "pp", "mf", and "mp". The third system is marked "in lontananza" and includes dynamics like "ppp", "loco", "mp > pp", and "più p". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Al hacer esto, Dussel se constituye como un observador que puede ver *desde fuera* a través de una conciencia transparente y crítica, en un lector que habla desde una posición trascendental, portador de una especie de logos universal oculto para aquellos que participan de la cultura en cuestión, cegados por la vida cotidiana. Sin embargo, no se puede olvidar que es con Enrique Dussel con quien puede distinguirse el fenómeno de la modernidad como una experiencia mundial. A partir de que Europa adquirió su carácter de “centro” con la colonización amerindia, se puede hablar del comienzo de la modernidad como sistema.¹⁸ El Pensamiento decolonial no obvia el campo discursivo abierto por él, pues si bien abreva generosamente del despliegue de la teoría poscolonial creada en los países de la “segunda etapa de occidentalización” (francesa e inglesa), no cede a renunciar a la herencia que el pensamiento anticolonial latinoamericano legó.

En México existió durante todo el siglo XX un movimiento frontal contra el colonialismo en sus diferentes variantes que brindó tierra fértil a las ideas de talante decolonial. La historia de este país no puede siquiera anunciarse sin contemplar la violencia que la conquista española impuso a los pueblos mesoamericanos y a los de Aridoamérica. Sensible a ello, en 1959 Miguel León-Portilla publicó una compilación de textos y pinturas precolombinas que presentaban algunas miradas mesoamericanas sobre los conquistadores, sobre el proceso de Conquista y el ocaso del otrora glorioso imperio mexica. La *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* permitió ver la otra cara de la dominación, de la que sólo se tenían noticias europeas.¹⁹ Este escrito daba consistencia a lo que, por su parte y de manera inversa, Edmundo O’Gorman había estado proponiendo en esa década bajo la figura de “la idea de América Latina”, que presentaba de forma por demás sistemática la gesta ontológica que se emprendió para la construcción del ente llamado Nuevo Mundo: “no se trata de lo que se sabe documentalmente que aconteció, sino de una idea acerca de lo que se sabe que aconteció. Dicho de otro modo, que cuando se nos asegura que Colón descubrió América no se trata de un hecho, sino meramente de la interpretación de un hecho”.²⁰

¹⁸ DUSSEL, Enrique, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, *Paideia*, Divulgación del pensamiento crítico, Año 2, Vol. 2, N° 8, Nueva época, México, UAEM / Instituto Intercultural Interdisciplinario / Universidad de Guanajuato / JUS: 12-19, 2005.

¹⁹ LEÓN-PORTILLA, Miguel, [1959], *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 81), 2010, p. 22.

²⁰ O’GORMAN, Edmundo, [1958], *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Universitaria de Bolsillo), 2006, 256 pp.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5

ancora più p

pp mf pp mf p

8 8 8 8 8 8 8

(Ped.)

Tal como mostró E. P. Thompson que ocurrió en la Inglaterra del siglo XVIII con una especie de lucha de clases ahí donde no se podía hablar propiamente de clases,²¹ no existía un campo discursivo que agrupara la genealogía del pensamiento poscolonial y decolonial en América Latina con el anticolonialismo. Walter Mignolo ha sido uno de los principales lectores de esa corriente en Latinoamérica que no se ha reservado en lo referente a México, pues además de resaltar las figuras de O’Gorman y Dussel, también ha reivindicado el papel que Leopoldo Zea tuvo para la construcción de un pensamiento no eurocéntrico. En “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías poscoloniales”, destaca cómo Zea, al publicar el libro *América en la historia* (1958), inicia el pensamiento crítico de la occidentalización, aunque aún desde un *locus enunciativus* europeo que, a decir del semiólogo argentino, logrará superar tres décadas más tarde con *Discurso desde la marginación y la barbarie*, ubicando a Rusia y a América Latina como culturas subalternas a Occidente, donde la canibalización del discurso del centro-europeo lo relocaliza.²² Asimismo, Zea acompaña a Mignolo también en la reflexión que hace este, ya desde el giro decolonial, a donde lo convoca para hablar de las jerarquías que se imponen entre las lenguas a partir de la relación colonial:

Las lenguas y su organización jerárquica siempre formaron parte del proyecto civilizador y de la idea de progreso. En rigor de verdad, las lenguas fueron un instrumento clave en el proceso de evangelización y lo son hoy para el desarrollo y la tecnología. Los hablantes de quechua y aimara que vivían en América del Sur, por ejemplo, sufrieron un doble borramiento en la jerarquía del conocimiento concebida por la Ilustración. Así, la lengua siempre fue una barrera para los intelectuales “latinoamericanos” que se enfrentaban con el dilema de querer ser modernos y darse cuenta al mismo tiempo de que estaban relegados a los márgenes de la modernidad, como observa el filósofo de la historia mexicano Leopoldo Zea en su clásico ensayo *América en la historia*.²³

Leopoldo Zea es el mexicano que iniciará bajo la historia de las ideas “el proyecto que llamamos asuntivo, en cuanto tratar de asumir la propia realidad, las propias e ineludibles experiencias y la propia historia”.²⁴ Ese esfuerzo requirió poner en cuestión al colonialismo

²¹ THOMPSON, Edward Palmer, *Tradicón, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad industrial*, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1984, pp. 13-60.

²² MIGNOLO, Walter, “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías post-coloniales”, *Revista Iberoamericana*, N° 170-171: 27-28, 1995.

²³ MIGNOLO, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona, Gedisa (Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento), 2007, p. 94.

²⁴ ZEA, Leopoldo, [1986], “Introducción”, en *América Latina en sus ideas*, Leopoldo ZEA (coord.), México, UNESCO / Siglo XXI (Serie “América Latina en su cultura”), 1993, p. 18.



experimentado por siglos en nuestro país y que, a pesar de la relativa emancipación política y militar de Europa, aún se percibe de innumerables y dolorosas formas. Así, Pablo González Casanova en 1965, a cuatro años de la aparición de *Los condenados de la tierra* de Fanon, explicará a través de un *continuum* la presencia en el país de una colonización internacional y un colonialismo interno,²⁵ distinción que cuatro décadas más tarde conoceremos bajo las rubricas de colonialismo político y social,²⁶ y que los decoloniales destacarán en tanto que la segunda a la fecha se presenta como tarea por venir, una “*decolonialidad que complemente la descolonización* llevada a cabo en los siglos XIX y XX”.²⁷

En esos mismos años el antropólogo mexicano Rodolfo Stavenhagen tomaba la palabra para denunciar al indigenismo que intentaba, a través de lo que llamaba un proceso de aculturación o cambio cultural dirigido, integrar a las poblaciones indígenas del país en el proceso modernizador posrevolucionario, desconociendo que dichos pueblos ya estaban integrados de forma desigual –desde la sociedad colonial hasta la nacional– a un sistema económico de explotación y explotación capitalista.²⁸ Las consecuencias epistemológicas de esta crítica lo llevaron a cuestionar la naturaleza de las investigaciones y su difusión, enfatizando la imposibilidad de las ciencias aplicadas de obviar su lugar de operación:

[...] el papel del científico social aplicado en el desarrollo nacional no puede ser neutral; no puede mantenerse leal a los principios éticos de su ciencia y al mismo tiempo negarse a

²⁵ Cfr. GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, [1965], *La democracia en México*, segunda edición corregida, México, Era, 1967, pp. 89–126; [1969], *Sociología de la explotación*, sexta edición, México, Siglo XXI (Teoría y política), 1974, pp. 223–250. Don Pablo hoy reflexiona sobre la recepción de esos términos que, bajo cierta lectura de izquierda dogmática, le impugnaban distorsionar la “verdadera” confrontación social, es decir, la lucha de clases. 50 años después podemos ver su pertinencia: no se puede pensar dicho antagonismo sin considerar esas determinantes. Autores decoloniales como Aníbal Quijano resaltan el aporte de Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen para ubicar el poder racista/etnicista del colonialismo, mas signan su límite/alcance en tanto que la propuesta de colonialismo interno sólo tiene sentido bajo la perspectiva eurocéntrica del Estado-nación. Cfr. QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial...*, op. cit., p. 93.

²⁶ DE SOUSA SANTOS, Boaventura, “De lo posmoderno a lo poscolonial y más allá”, en *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipadora*, La Paz, CLACSO / CIDES-UMSA / Plural, 2008, p. 52.

²⁷ CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón, “Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial...*, op. cit., 2007, p. 17.

²⁸ Cfr. STAVENHAGEN, Rodolfo, “Clases, colonialismo y aculturación: un ensayo sobre relaciones interétnicas en Mesoamérica”, *América Latina*, Vol. 6, N° 4, 1963.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score includes various performance markings and dynamics. At the top, there are tempo and articulation instructions: "se... allargando" (with a dotted line), "a tempo", "molto rit." (with a dotted line), and "rit." (with a dotted line). The first staff begins with "delicato" and "pp" (pianissimo). The second staff has "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The score features several measures with triplets (marked "3") and dynamic changes to "mf" (mezzo-forte) and "f" (forte). The piece concludes with a "rit." (ritardando) marking. A "Ped." (pedal) marking is present at the bottom left.

tomar partido en los grandes problemas ideológicos y políticos de los procesos societarios en que está involucrado como practicante. Y, como lo muestra el caso del indigenismo, no es esta una cuestión de ciencia contra política, sino de una clase de ciencia-en-la-política frente a otra.²⁹

Así, no dudaba en recomendar pasar del administrador, manipulador externo o “visitante participante transitorio” (donde ubicaba a varios antropólogos aplicados) a organizadores políticos, agitadores sociales o “‘pescado[s] en el agua’ (para utilizar una relevante metáfora china”.³⁰ Este tipo de investigación no sólo contempla a los actores locales involucrados directamente, su enunciación se sitúa explícitamente del lado de los sectores subalternos.³¹ Ello tuvo eco en la llamada *investigación militante*, cuyos antecedentes son legibles en la sociología del colombiano Orlando Fals Borda³² y, para el caso mexicano, en algunas intervenciones antropológicas. Un documento fechado en 1969 titulado “Acerca de la antropología militante” muestra, además de una respuesta frontal a los críticos de la antropología comprometida, una toma de posición ético-política:

Su tarea debe ser la de revelar la oposición entre los intereses particulares de una minoría cuantitativa que se ha instituido en grupo de dominio, y los intereses del resto de la sociedad nacional. Y cuando este resto está constituido por sociedades y culturas que no comparten

²⁹ STAVENHAGEN, Rodolfo, [1971], “Cómo descolonizar las ciencias sociales”, en *La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollo*, María Cristina Salazar (ed.), Madrid y Caracas, Popular / Laboratorio Educativo (Colección PROA), 2006, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, pp. 46-47.

³¹ Aquí se escuchan francas coincidencias con Dussel, quien sostiene que: “El Otro, excluido de la ‘comunidad’ de comunicación y de los productores, es el pobre. La ‘interpelación’ es el ‘acto-de-habla’ *originario* por el que irrumpe en la comunidad *real* de comunicación y de productores (en nombre de la *ideal*), y pide cuentas, exige, desde un derecho trascendental por ser persona, ‘ser-parte’ de dicha comunidad”. DUSSEL, Enrique, “La razón del otro. La ‘interpelación’ como acto-de-habla”, en *Debate en torno a...*, *op. cit.*, 1994, pp. 88-89.

³² FALS BORDA, Orlando, *Modelo de la investigación militante*, 1972, p. 34, [documento electrónico] disponible en: www.comunitat.com/la/modelosdeplaneacion/lapm/lasld-570.html [Consulta: 15 de mayo de 2013]; [1980], “La ciencia y el pueblo: nuevas reflexiones”, en *La investigación-acción...*, *op. cit.*, 2006, pp. 59-76.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "a tempo" and "pp". The second system is marked "(pp)". The third system is marked "p dolce" and "allargando". The score includes piano and bass staves with various musical notations such as triplets, dynamics, and performance instructions. There are also some markings like "88" and "89" above the staves, possibly indicating measure numbers or rehearsal marks. The score ends with a double bar line and a fermata.

las mismas premisas históricas, la tarea antropológica no puede limitarse exclusivamente a la denuncia ex cátedra, sino que debe abordar también el campo de la acción (Grupo de los Viernes, “Acerca de la Antropología militante”. Documento mimeografiado, p. 2).³³

Pero la anticolonialidad mexicana no se conformó con la intervención concreta, reclutó entre sus filas a potentes pensadores como Iván Illich, quien a partir de diversas experiencias de enseñanza pudo encontrar en la colonización de las formas vernáculas uno de los movimientos contraproducidos más radicales del sistema de dominación:

Occidente ha exportado una dicotomía entre “ellos” y “nosotros”, únicamente propia de la sociedad industrial. Esta actitud particular hacia sí y hacia los demás constituye la victoria de una misión universalista inaugurada por Europa. Redefinir el desarrollo sólo reforzaría el dominio de Occidente sobre el “modelo económico” por medio de la colonización profesional de los sectores informal, doméstico y extranjero.³⁴

Su crítica al desarrollo tendrá profundos efectos en el llamado posdesarrollo de Gustavo Esteva, quien celebra lo falible de la política desarrollista testificando la aparición de nuevos comunes y el fracaso “de las estrategias de los desarrollistas para transformar a los hombres y mujeres tradicionales en hombres económicos”,³⁵ así como la posición decolonial de Arturo Escobar, que recupera la reflexión de Illich y sus seguidores en torno al extranjero y su relación con el desarrollo asistencial, pues no puede olvidarse que el extranjero de Occidente se conformó históricamente como alguien que necesita ayuda, el bárbaro, el pagano, el infiel, el salvaje, el nativo y el subdesarrollado sus figuras desde la antigüedad.³⁶

- ³³ En LÓPEZ Y RIVAS, Gilberto, “Acerca de la antropología militante”, comunicado presentado en el coloquio “La Otra Antropología”, México, UAM-I, 21 de septiembre, 2005, p. 2.
- ³⁴ ILLICH, Iván, [1980], *El trabajo fantasma*, traducción de Javier Sicilia, en *Obras reunidas II*, revisión de Valentina BORREMANS y JAVIER SICILIA, México, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2008, p. 58. Esta idea ya estaba contenida en una conferencia presentada en 1978.
- ³⁵ ESTEVA, Gustavo, [1992], “Desarrollo”, en *Antropología del desarrollo. Teorías y estudios etnográficos en América Latina*, Andreu Viola (comp.), Barcelona, Paidós (Studio, 137), 2000, p. 97.
- ³⁶ ESCOBAR, Arturo, [1996], *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*, traducción de Diana Ochoa, Santafé de Bogotá, Norma, 1998, p. 26.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) ----- rall. e perdendosi ----- lunga

(Ped.) →

il bosso legato es

En los años 80, Guillermo Bonfil Batalla hará resonar el pensamiento anticolonial a través de su *México profundo. Una civilización negada*, para denunciar, entre muchas cosas, cómo los sectores dirigentes de la sociedad mostraban una dependencia a los centros de decisión política, produciendo una variedad criolla de expansión occidental, “siempre mal copiada y atrasada en relación con los países avanzados que le sirven de modelo, y siempre más grosera y menos capaz de entender la modernidad como algo diferente de estar a la moda”.³⁷ Su llamado a la “descolonización mental, intelectual”³⁸ es digno de reconocerse como uno de tantos que antecedió no sólo a la conformación del pensamiento propiamente decolonial en México, sino a varios movimientos sociales que ven en la etnicidad su principal fuente subversiva.³⁹

Uno de los pensadores más sobresalientes en este recorrido es sin duda Bolívar Echeverría, filósofo ecuatoriano radicado en México que se constituyó en uno de los más acuciosos estudiosos de Marx y la Escuela de Frankfurt. Arrojado a entender la modernidad, supera una posición complaciente de la historia de las ideas al ubicar su concreción de la mano de la consolidación del sistema económico capitalista:

[...] por modernidad debe entenderse no sólo la esencia del pensamiento moderno de reubicación del ser humano en la naturaleza y de recomposición radical de sí mismo, sino esa misma esencia, pero bajo el modo en que ella debió realizarse en la historia concreta, es decir, tal como fue materializada, encarnada o dotada de cuerpo por las fuerzas económicas y sociales que la reconocieron y la impulsaron cuando ella apenas se esbozaba como posibilidad. En cuanto proyecto histórico real, la modernidad se adjetivó permanentemente capitalista porque fue precisamente la búsqueda de la ganancia capitalista en el mercado —la ganancia del que compra barato y vende caro— la que llevó a que los capitalistas percibieran en la incipiente “revolución neotécnica” de la modernidad un medio o instrumento para incrementar la productividad y alcanzar con ello una ganancia extraordinaria.⁴⁰

³⁷ BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, CIESAS / SEP (Colección Foro 2000), 1987, p. 234.

³⁸ BONFIL BATALLA, Guillermo, “Civilización y proyecto nacional”, en *Pensar nuestra cultura. Ensayos*, México, Alianza, 1991, p. 100.

³⁹ Como “hijo de su tiempo”, uno pródigo, Bonfil Batalla fue sensible a las demandas hechas en el primer Congreso Indígena Fray Bartolomé de las Casas, celebrado en Chiapas en 1974, donde representantes de pueblos tseltales, tzotziles, choles y tojolabales dieron a conocer las condiciones de vejación y explotación en las que se encontraban, sustrato de los actuales insuñidos de ese territorio.

⁴⁰ ECHEVERRÍA, Bolívar, [2008], “La modernidad y la antimodernidad de los mexicanos”, en *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010, p. 235.

89.
 deciso > > loco

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

(pp)

ff 7 f 7 7 P 7 ff mf 7 7

m.s.

88.

8 8

Ped →

Despliega el complejo modernidad anti-modernidad dualista de México (que verifica en Octavio Paz, Carlos Monsiváis o Roger Bartra), cuadruplicándolo: cuatro Méxicos enfrentados muchas veces entre sí, uno afín a la modernidad y tres anti-modernos, entre los que destaca el “México profundo”, dentro del que ubica no sólo a los pueblos indios, como Bonfil, sino también a los sectores de raigambre francamente católica, el “México barroco”, cuyo orden ético despliega una estrategia dirigida a sustituir la entrega a la moral capitalista mediante una teatralización capaz de invertir imaginariamente el sentido sacrificial de la actividad productiva, que sabotea sistemáticamente a la modernidad establecida, burlándose de ella.⁴¹ El cuarto es el “México contestatario o de la antimodernidad capitalista”, que no impugna a la modernidad en sí misma, como el de aspiración comunista, sino al modo en que se lleva a cabo bajo la égida económica de la acumulación de capital, y le ofrece resistencia y rebelión de forma difusa o franca. Méxicos que conviven, se entremezclan y excluyen de tanto en tanto.⁴²

Así pues, un sujeto en donde las contradicciones de los muchos Méxicos se constatan, mas no por ello le reducen a inspiración prístina o amalgama digna de conducir en tanto productor e interlocutor de las formas de pensar el mundo más allá de Occidente, son los movimientos sociales, en cuyas vertientes el pensamiento crítico marxista se entrefiera, a la manera de la milpa, con epistemologías y ontologías mesoamericanas. La unión de horizontes utópicos radicales, como el zapatismo y el socialismo que se ejerce en la Huasteca,⁴³ por mencionar sólo uno, en otros tiempos y latitudes habría sido siquiera impensable. Un ejemplo de ello lo ofrece Nestor Makhno, anarquista revolucionario ucraniano que, en un breve escrito fechado en 1925, confrontaba las aspiraciones bolcheviques de su tiempo desde el campesinado ruso:

Es inconcebible que el burgués Lenin sea el guía del proletariado mundial. Esta afirmación nos parece injustificable, sin fundamento, para nosotros, los campesinos revolucionarios, que

⁴¹ Es a este México al que ubica bajo el *ethos* barroco, “combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, respecto al ser y al mismo tiempo conato nadificante, el comportamiento barroco encierra una reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo, pero una reafirmación que, paradójicamente, al cumplirse, se descubre fundante de ese fundamento, es decir, fundada y sin embargo confirmada en su propia inconsistencia”. ECHEVERRÍA, Bolívar, [1998], *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, p. 46.

⁴² ECHEVERRÍA, Bolívar, [2008], “La modernidad y la...”, *op. cit.*, 2010, pp. 240–242.

⁴³ Cfr. FRENTE DEMOCRÁTICO ORIENTAL DE MÉXICO “EMILIANO ZAPATA”, *FDOMEZ. 30 años de lucha por la tierra y la defensa*, segunda edición, México, FNLS / FDOMEZ, 2008, 246 pp.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work given the '1891' markings. The score is written for both hands on a grand staff. The left hand features a complex, rhythmic pattern with a 7/8 time signature. The right hand has a more melodic line with some trills and slurs. Performance instructions include 'rall.' (ritardando), 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' (returning to tempo and then accelerating to a very fast tempo with vigor), and 'loco' (ad libitum). Dynamic markings range from *sf* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). There are also markings for 'lontano' (distant) and 'loco' (ad libitum) in the right hand. The score ends with a 'Ped.' (pedal) instruction and a double bar line.

hemos vivido todas las etapas de la revolución rusa y hemos tenido la experiencia del “leninismo”. Colocar a Lenin en un pedestal en esta calidad es una burla que sólo demuestra la debilidad de la mente de aquellos que tratan de atribuir a este hombre la dirección del proletariado, cuando en realidad él ni siquiera se encontraba en el país durante la gran revolución rusa. El asesinato de esta última se hizo gracias a la ingenuidad infantil de la población, y sobre todo por culpa de las bayonetas de los mercenarios que, en su ceguera, se vendieron al partido leninista.⁴⁴

El anarquismo campesino ruso de principios de siglo se mostraba reacio al marxismo-leninismo. Mas al calor del *maseual* huasteco se hace posible, acuerpa. La conjunción zapatismo y socialismo es sólo una expresión más de posibilidades imposibles que ajustan el *ethos* barroco al del México profundo y al contestatario, guardando sensibles aires de familia con lo que René Zavaleta, referente boliviano de varios pensadores mexicanos, conceptualizó como *formación social abigarrada*:

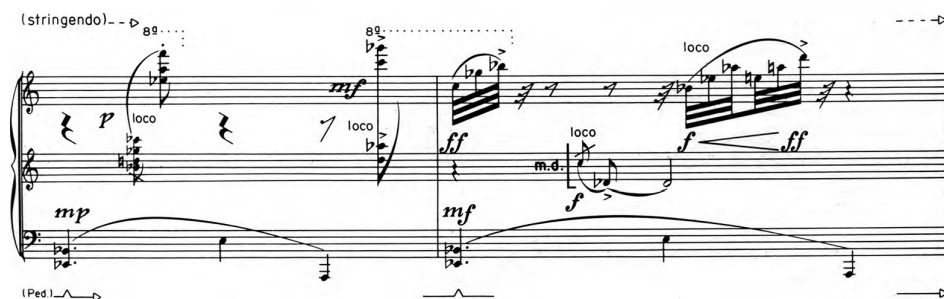
[...] en ella se han superpuesto las épocas económicas (las del uso taxonómico común) sin combinarse demasiado, como si el feudalismo perteneciera a una cultura y el capitalismo a otra, y ocurrieran sin embargo en el mismo escenario; o como si hubiera un país en el feudalismo y otro en el capitalismo, superpuestos y no combinados.⁴⁵

Dialéctica fallida que hace de la feliz e imaginaria síntesis del sincretismo antropológico, ilusión lábil desvanecida. Armando Bartra, insuflado por indómitas apuestas de campesinos en todo el país, da un paso más, al hacer de ello no sólo una consistencia fría que explica condensaciones aparentemente irreconciliables, subrayando la fuerza y alegría de esas políticas imposibles.⁴⁶ Estética y política propia de lo carnavalesco que, junto con Bajtín –quien

⁴⁴ MAKHNO, Nestor, “Lenin y el leninismo ¿Guías del proletariado mundial?”, *L'en dehors*, traducción de Jordi Rey, 31 de agosto (escrito en Suecia en mayo de 1925), [documento electrónico], disponible en www.nestormakhno.info [Consulta: 20 de mayo de 2013].

⁴⁵ ZAVALA, René, [1983], “Las masas en noviembre”, en *La autodeterminación de las masas*, Bogotá, El Siglo del Hombre / CLACSO, 2009, p. 214.

⁴⁶ Cfr. BARTRA, Armando, GONZÁLEZ, Mauricio y HERNÁNDEZ, Gabriel, “Utopías carnavalescas. Políticas de lo imposible”, *Veredas*, Revista del pensamiento sociológico, Año 13, Número especial, segundo semestre, México, CONACYT / División de Ciencias Sociales y Humanidades, Doctorado en Ciencias Sociales, Posgrado en Desarrollo Rural, UAM-X: 31-59, 2012.



acuño el concepto de estética de lo grotesco— establece la morfología del movimiento social fraterno a la *potentia* plebeya:

[...] el efecto desacralizador y profanatorio de lo grotesco como inversión del orden “natural”, como violencia simbólica, como provocación burlesca capaz de revertir el fatalismo y neutralizar el miedo. Quizá lo barroco es un *ethos*, pero lo grotesco más que un *habitus* es un *páthos*, más que un orden una praxis, más que una adaptación abigarrada a la modernidad un rompimiento con ella. Más que un orden lo grotesco es un desorden.⁴⁷

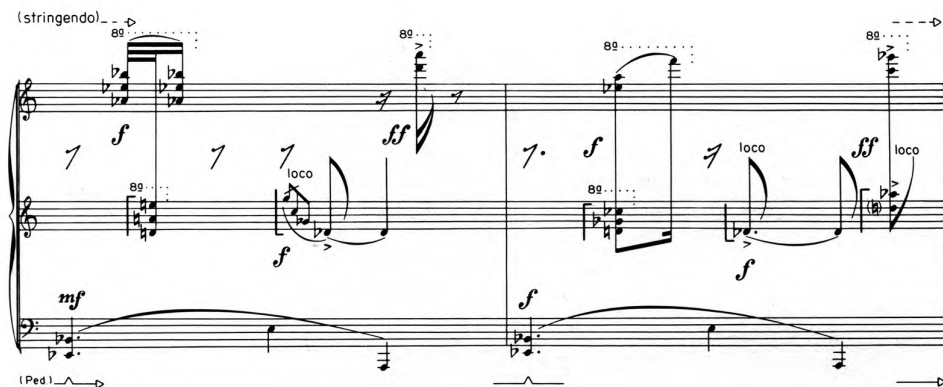
Grotesco americano que se troca amerindio frente a las subversiones otras del sureste del país, a las que solo puede rendirse homenaje ante el efecto mundial que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tiene al situarse como punto de inicio del actual ciclo de protestas en el planeta, que abarca desde el altermundismo hasta los Foros Sociales Mundiales y las diversas protestas populares de 2011, que incluyen a indignados de varios puntos de Europa y América y, en sitio destacado, la furia de la hoy nombrada Primavera Árabe. Es el neozapatismo la insurgencia reconocida como el primer movimiento clara y orgánicamente *antisistémico*,⁴⁸ pues no solo se debate como anticapitalista, incluye un nuevo proyecto civilizatorio de cuño indiano nutrido por diversas luchas de quienes “abajo y a la izquierda” construyen “mundos donde quepan muchos mundos”. El gran giro que hace del zapatismo contemporáneo un paradigma subversivo es el haberse transformado de vanguardia en retaguardia:

De un movimiento que se planteaba servirse de las masas, de los proletarios, de los obreros, de los campesinos, de los estudiantes, para llegar al poder y dirigirlos a la felicidad suprema, nos estábamos convirtiendo, paulatinamente, en un ejército que tenía que servir a las comunidades.⁴⁹

⁻⁷ BARTRA, Armando, “Mito, aquelarre, carnaval. El grotesco americano”, comunicado presentado en la Universidad Nacional de Córdoba al recibir el Doctorado Honoris Causa, 23 de junio, Córdoba, ms, 2011, pp.1-2;

⁻⁸ Cfr. AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, “Raíces, orígenes e inicios del neozapatismo mexicano”, *Contra-historias*, La otra mirada de Clío, N° 20, marzo-agosto, México, *Contra-historias*: 7-8, 2013.

⁻⁹ SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, [2008], “Palabras a la Caravana Nacional e Internacional de Observación y Solidaridad con las comunidades zapatistas”, *Contra-historias*, La otra mirada de Clío, N°



distanciamiento crítico que impregna al zapatismo no sólo es contundente en términos autonómicos, su territorialidad permea la enunciación cargada de paradojas y figuras retóricas propias del oxímoron, que constituyen la coherencia de otra racionalidad profundamente dinámica:

Los modos y “ni modos” del EZLN han desconcertado a cercanos y lejanos al llamado neo-zapatismo. Y cuando alguien aventura una definición o una certeza, ¡Zaz!, las y los zapatistas salimos con alguna de nuestras ocurrencias. Ya ven cómo hacemos rompecabezas con los calendarios y las geografías. Y luego resulta que las historias y mapas no se entienden si se acomodan mirando hacia arriba, y sólo quedan cabales si se mira hacia abajo y si se pone uno de cabeza.⁵²

Ramón Grosfoguel, connotado sociólogo adscrito a la decolonialidad, ve en el ejercicio dialógico de los zapatistas una alternativa al universalismo abstracto eurocentrado, y ofrece con ello una alteridad epistémica imposible para la filosofía política de Occidente, basada en universales concretos que aparecen a la manera de *resultado*, nunca como *a priori* o punto de partida, lo que exige la inclusión de demandas diversas:

Los zapatistas, lejos de hablarle al pueblo con un programa pre-hecho y enlatado, como hacen todos los partidos de derecha e izquierda, parten de la noción de los indígenas *tojolabales* del ‘andar preguntando’. ‘Andar preguntando’ plantea una manera ‘Otra’ de hacer política, muy distinta del ‘andar predicando’ de la cosmología judeo-cristiana occidental, reproducida por los marxistas, conservadores y liberales por igual. El ‘andar preguntando’ está ligado al concepto *tojolabal* de democracia, entendida como ‘mandar obedeciendo’ [...] lo cual es muy distinto de la democracia occidental, en donde ‘el que manda no obedece y el que obedece no manda’.⁵³

⁵² SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS. [2006], “Palabras en la Casa Museo del Doctor Margil A.C. (17 de noviembre de 2006)”, *Contrahistorias*, La otra mirada de Clío, N° 20, marzo-agosto, México, Contrahistorias: 44, 2013.

⁵³ GROSFOGUEL, Ramón, “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatista”, en *El giro decolonial...*, op. cit., 2007, p. 75.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, there are markings for "(colando)", "Meno mosso", and "poco rall.". A tempo marking "(♩ = ca 88)" is also present. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include "nervoso", "lunga", and "loco". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and fermatas. The piece concludes with a final measure marked with a fermata and a double bar line.

este itinerario. Floriberto Díaz, intelectual mixe, explicaba que “la comunidad no es un simple agregado de individuos a partir de un aislamiento egocéntrico, [...] una comunidad aritmética. [...] La comunidad indígena es geométrica en oposición al concepto occidental”.⁵⁷ Y si hablar de comunalidad es una innovación, hoy día se ejerce como razón autónoma en el pensamiento y la acción de diferentes pueblos, decolonialidad en acto.⁵⁸

En suma, el Pensamiento decolonial en México, más que un programa de investigación académico en el que generaciones (y erarios) de futuros investigadores se formarán, es una apuesta política que acompaña a insurrectos de variada cepa. Mas ello no impide mirar al horizonte y constatar sus efectos en esferas del saber, del brazo de reflexiones frescas que, como en el caso de José Guadalupe Gandarilla, hacen pensar al poder y lo político “ya no en exclusiva al modo de un proyecto que se enarbolaba desde el ‘sujeto racional moderno’, sino como uno que se esgrima desde la corporalidad sufriente del oprimido y desde el Sur global como su lugar de enunciación”.⁵⁹ Ello también es patente en investigaciones como las de Mariana Mora quien, entre caracoles, asumió la forma dialógica de la política zapatista como vía regia de investigación decolonial.⁶⁰

Por último, queremos destacar que es también en México en donde un colectivo de la *École lacanienne de psychanalyse* dio, por primera vez en la historia del psicoanálisis, un paso decolonial por medio de un seminario y un coloquio cuyo nombre permitió equívocos y debates generosos: “Sur y sus sujetos deseantes”. Helena Maldonado Goti, Patricia Garrido y Manuel Hernández, junto a filósofos, artistas, curadores, antropólogos y psicoanalistas de México, Uruguay, Argentina, Brasil y Francia, abrieron un espacio que promete frutos al

⁵⁷ DÍAZ GÓMEZ, Floriberto, “Comunidad y comunalidad”, en *La comunalidad. Modo de vida en los pueblos indios*, Tomo I, Juan José RENDÓN MONZÓN, México, CONACULTA (Cultura Indígena), p. 94.

⁵⁸ Cfr. GUERRERO, Arturo y MASSIEU, Yolanda, “Maíz transgénico, milpa y comunalidad: una mirada desde la Sierra Juárez de Oaxaca”, *Veredas*, Revista del pensamiento sociológico, Año 13, Número especial, segundo semestre, México, CONACYT / División de Ciencias Sociales y Humanidades, Doctorado en Ciencias Sociales, Posgrado en Desarrollo Rural, UAM-X: 244.

⁵⁹ GANDARILLA SALGADO, José Guadalupe, *Asedios a la totalidad...*, op. cit., 2012, p. 5.

⁶⁰ Cfr. MORA BAYO, Mariana, “Producción de conocimientos en el terreno de la autonomía. La investigación como tema de debate político”, pp. 79-110, en *Luchas “muy otras”. Zapatismo y autonomía en las comunidades indígenas de Chiapas*, BARONNET, Bruno, MORA BAYO, Mariana y STAHLER-SHOLK, Richard (coord.), México, UNACH / CIESAS / UAM-X (Colección Teoría y Análisis), 2011, 577 pp.

The image shows a musical score for piano and bass. It consists of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is the bass clef with a pedal marking '(Ped.)'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also performance instructions like 'poco rall.' (poco ritardando) and 'Ba...' (Basso continuo). The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic figures and others being more sustained.

distinguir las condiciones de producción que enmarcan, condicionan y se intentan superar en la praxis psicoanalítica.⁶¹

Si la Teoría crítica cimbró los supuestos de la modernidad en Occidente, la decolonial, que no obvia este legado y el de sus pensadores anticoloniales, aspira a consolidar una descolonización que en México no es sólo epistémica, o si lo es sólo en un sentido profundamente amplio, pues los saberes imposibles jugados en las alternativas libertarias de diversos sectores del país están en curso, encarnados. El apremio de hacerles ver y participar en su construcción no es otro más que uno de vida.

⁶¹ Parte de los escritos del coloquio serán publicados en la página e-diciones de la *École lacanienne de psychanalyse*.

Meno mosso (♩ = ca. 84) loco Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ———— 88 ————

pp *pp* molto rubato legato e cantabile *ppp* lunga

pp *p* *mp* *pp* lunga

(Ped) →

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three distinct sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 84)' and features a melody with triplets and a bass line with eighth notes. The second section is marked 'loco' and 'Più mosso (♩ = ca. 100)', with a 'molto rubato legato e cantabile' instruction. The third section is marked 'molto rit.' and '88', with a 'lunga' instruction. Dynamic markings include *pp*, *ppp*, *p*, and *mp*. There are also performance markings like 'lunga' and '3' (triplets). A pedal marking '(Ped) →' is at the bottom left.

LONGA

Observaciones sobre los colores de L. Wittgenstein: III – 279. *¿Se le puede describir a un ciego qué es eso de ver? –Ciertamente; un ciego aprende mucho acerca de la diferencia entre él mismo y quien ve. Y, sin embargo, se quiere responder no a esta pregunta. –Pero ¿no está ella planteada de un modo equívoco? Se le puede describir tanto a quien no juega fútbol como a quien sí lo juega ‘qué es jugar fútbol’, a este último quizá de modo que pueda comprobar la corrección de la descripción. ¿Se le puede describir a quien ve qué es el ver? ¡En todo caso se le puede explicar lo que es la ceguera! I.e., se le puede describir la conducta característica del ciego y se le puede a él mismo vendar los ojos. Por otra parte, no se puede hacer que un ciego vea momentáneamente; pero se le puede describir la conducta de quien ve.*



Observaciones sobre los colores de L. Wittgenstein: III - 279.
¿Se le puede describir a un ciego qué es eso de ver? —Ciertamente, un ciego aprende mucho acerca de la diferencia entre el mismo y quien ve. Y, sin embargo, se quiere responder no a esta pregunta. —Pero uno está allí planteado de un modo equivocado. Se le puede describir tanto a quien no juega fútbol como a quien sí lo juega, ¿verdad es jugar fútbol? o este último quizá de modo que pueda comprobar la corrección de la descripción. ¿Se le puede describir a quien ve qué es el ver? En todo caso se le puede explicar lo que es la respuesta. Es, se le puede describir la conducta característica del ciego y se le puede a él mismo vender los ojos. Por otra parte, no se puede hacer que un ciego vea momentáneamente, pero se le puede describir la conducta de quien ve.

CUADRADA

TEORÍA CRÍTICA Y ZAPATISMO

Sergio Tischler

1

Hablar del zapatismo y la Teoría crítica puede ser un asunto espinoso y controversial, toda vez que el zapatismo es un movimiento revolucionario cuya teoría no es algo abstracto, desligado de la práctica política inmediata, y la Teoría crítica no tiene como referente de su reflexión a un sujeto revolucionario empírico del cual se asuma como parte. Más bien, se podría decir que su referente es la crisis de la política revolucionaria derivada de una forma específica de acción, vinculada a una determinada manera de conceptualizar la revolución y el sujeto revolucionario.

Si en el zapatismo la reflexión es parte de la acción revolucionaria de las comunidades indígenas en tierras chiapanecas, en el caso de la Teoría crítica la reflexión está animada por la crisis de la revolución europea, el ascenso del fascismo y el proceso de perversión estalinista del poder en la Unión Soviética. Si en el zapatismo se expresa la vitalidad de la comunidad revolucionaria indígena, en la Teoría crítica se reflexiona sobre el sujeto colectivo pero desde la perspectiva de su fracaso en una determinada situación histórica. De allí su tono pesimista, aunque de ninguna manera nihilista. Porque ese pesimismo está acompañado de la obsesión —que se puede observar en autores como Benjamin y Adorno— por salvar el concepto de su degradación en las prácticas de poder y restituir su carácter crítico, revolucionario.

Y, sin embargo, hay algo que permite hablar de una sintonía entre el pensamiento y la práctica zapatista y el pensamiento crítico, por lo menos en relación a los autores ya mencionados.

No nos referimos a algo externo y casual, como podría ser el énfasis —superficialmente entendido— en la imagen para nombrar el antagonismo de las relaciones sociales, sino a

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

una constelación objetiva; es decir, una constelación que se forma o surge como parte de la lucha de clases sin que necesariamente exista la intención consciente para ello. Esto no se puede entender de manera lineal ni mecánica, sino como una posibilidad surgida del choque y encuentro de tiempos; por un lado, del rompimiento temporal al que da lugar la emergencia de un nuevo sujeto revolucionario, como es el caso del zapatismo y, por otro, la puesta en el aquí y ahora –por esa puerta de entrada que es el zapatismo– de la crisis del sujeto clásico–ortodoxo de la revolución, algunos de cuyos aspectos y trazos centrales fueron retenidos en forma teórica tiempo atrás, y en una coyuntura histórica diferente por la teoría crítica.

Aquí, es importante subrayar la palabra *posibilidad*. Porque lo planteado de ninguna manera tiene la intención de decir que los zapatistas comparten estas reflexiones. Y menos aún, insinuar la idea de que lo que hacen los zapatistas es algo que ya estaba marcado en el “calendario” –lenguaje zapatista– abstracto de la Teoría crítica. Nada más absurdo. Ellos son claros al referirse a las experiencias más significativas que toman como parte de su historia: las luchas de Villa y Zapata, las guerrillas mexicanas de los años 70 (aprendieron de ellas lo que no se debe hacer) y algunos aspectos de las guerrillas centroamericanas.¹ La relación es más bien la de una puerta de entrada. Por esto, entendemos que el zapatismo, al quebrar los parámetros de verticalidad, homogeneidad y universalidad del canon clásico del sujeto revolucionario, replanteó la revolución como un tema abierto. La revolución viene de atrás, pero es algo nuevo. Al ser algo nuevo, la relación con el pasado cambia.

En la “geografía” –también lenguaje zapatista– del pasado, los muertos que habían sido enmudecidos comienzan a hablar con dignidad, porque el lenguaje que los había negado es fracturado y desbordado por el lenguaje de lo nuevo. Ese desbordamiento trae a la luz del día experiencias que habían permanecido congeladas en una historia de dominación y hegemonía (la polifonía no es solamente un asunto sincrónico). Como parte de esto, por la puerta de entrada del zapatismo, aspectos centrales del legado “abstracto” de pensadores como Benjamin y Adorno puede ser movilizado como parte de una nueva constelación revolucionaria.

En lo que sigue, señalaremos algunos puntos que pueden considerarse como una aproximación a esa posibilidad.

¹ Ver SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, entrevista de PETRICH, Blanche / HENRÍQUEZ, Elio, *La Jornada*, Ciudad de México, 4-7 de febrero de 1994.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, featuring a melodic line with various ornaments and dynamics. It starts with a *pp* dynamic, followed by *p cantabile*, *mp*, and *mf*. The middle staff is the left hand, providing harmonic support with sustained chords and triplets. The bottom staff is the bass line, also featuring triplets. The score includes performance instructions such as "loco" and "roll" with dashed lines, and dynamic markings like *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also markings for triplets and a pedal instruction at the bottom left.

Uno de los efectos más significativos del zapatismo ha sido desplegar y hacer resonar en una escala nacional e internacional el tema de la revolución, no solo como asunto válido y posible en la actualidad sino como el más importante del presente.

Con la caída del Muro de Berlín y de la ex-Unión Soviética, también la idea de revolución se fue al despenadero. El capitalismo rápidamente ganó terreno en la geografía del otrora socialismo real hasta transformarse en la forma hegemónica, tanto en el nivel económico como en el cultural y el político. China, por su lado, se destacaba ya como la potencia emergente más poderosa en el marco de la globalización capitalista. Los partidos comunistas entraron en una profunda crisis ideológica y, en buena parte de los casos, se integraron al sistema asumiendo el discurso liberal. Algo parecido ocurrió con las organizaciones guerrilleras que, en la Centroamérica de los 80, habían logrado considerables éxitos militares y políticos, especialmente en el caso del sandinismo en Nicaragua y del Frente Farabundo Martí en El Salvador.

En esa geografía, lo que en los 80 parecía una realidad, tanto en términos fácticos como potenciales, era en los 90 un asunto del pasado. Generaciones enteras que crecieron con el horizonte de la revolución, de pronto se encontraron con que este se había transformado en una ruina. Había resistencias al vendaval neoliberal, pero hablar de revolución en presente parecía cuando menos un absurdo total, o el delirio de grupos atrapados en envejecidos paradigmas. Se podía pensar que el sistema generaría sus propios anticuerpos como resultado de las contradicciones que era incapaz de resolver, y otras cosas más en esa misma dirección. Sin embargo, el aquí ahora de la revolución aparentemente había sido mortalmente golpeado. Por supuesto, esto no pinta un cuadro integral; solamente intenta contar una sensación general y una percepción dominante en un clima definido por el fortalecimiento de hegemonía liberal y el pesimismo, cuando no el abismo, de gran parte de la izquierda.

Teniendo en consideración este clima, era difícil imaginar un levantamiento contra el orden de las cosas como el que protagonizaron los zapatistas el primero de enero de 1994. En todo caso, el “orden de las cosas” decía que las llamadas “condiciones objetivas” no eran las mejores para una acción revolucionaria de tal envergadura, acción que puso en juego el destino de la organización entera. En una entrevista a Marcos, hecha por Blanche Petrich y Elio Henríquez semanas después de la espectacular toma de San Cristobal de las Casas por los zapatistas y su ordenado retiro a la Selva Lacandona, le preguntaron al subcomandante su

Musical score for piano, featuring dynamic markings (mp, p, pp, f), tempo markings (Meno mosso, A tempo), and performance instructions (loco, lontanissimo). The score is written for piano and includes a pedal instruction (Ped.) at the bottom left.

opinión sobre lo dicho por el arzobispo Samuel Ruiz, quien consideraba que los insurgentes se habían equivocado de camino pues dentro de la institucionalidad había todavía puertas abiertas. Su respuesta fue:

Sí, sabemos que él opina que había posibilidades dentro de la democratización de la sociedad, participación política, había otras formas de organización económica, que superaran los límites de la reforma del artículo 27. Pero los compañeros tienen mucha experiencia en eso, pues se probaron realmente todos los caminos. Ellos son finalmente los que deciden esto, dicen ya basta. Lo dijeron primero y nadie oyó. Entonces a mí me dicen: “Ya, no vamos a esperar más, te vienes con nosotros o te quedas, nosotros pensamos que ya”. Y yo les digo: “Pero no, es que miren, que la correlación de fuerzas internacionales, que la situación nacional, que la reforma política, que el Tratado de Libre Comercio, que la opinión política, no va a haber consenso”.

Y ellos dijeron: “No, como quiera la muerte es nuestra y ahora vamos a decidir cómo la tomamos. Entonces, tú búscate a ver cómo, que salga bien, si se puede, y si no pues ni modo, pero escoge” y me dieron a escoger. “Te vas con nosotros o te quedas”, y yo escogí.

En esa entrevista, así como en la que días antes los citados periodistas le hicieron a los miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena (CCRI-CG), la dirigencia política del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN),² se pueden apreciar varias cosas que dan cuenta de lo novedoso del alzamiento indígena. Pero aquí señalaremos una: el proceso que llevó a un acuerdo colectivo de que era necesario el levantamiento armado y el inicio de una guerra revolucionaria dirigida por indígenas. No fueron nada más las condiciones de miseria y de opresión que han imperado desde siglos en esas tierras; tampoco la desesperación por ser escuchados y la necesidad de decir a todo cuello: ¡Basta! Fue más que eso. La decisión, tomada en una amplia consulta de las comunidades zapatistas y meditada con paciencia, de ninguna manera fue la resolución de una vanguardia o de un núcleo guerrillero que, después de analizar la situación nacional e internacional, consideró pertinente el inicio de acciones militares, teniendo por brújula un modelo según el cual la población campesina se iría incorporando a la guerra y engrosando la guerrilla inicial. Por

² Ver CCRI-CG, entrevista de PETRICH, Blanche y HENRÍQUEZ, Elio, *La Jornada*, Ciudad de México, 3 y 4 de febrero de 1994.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. ----- Ped. ----->

el contrario, la decisión, como se ha planteado, fue un acto de autodeterminación comunitaria y autonomía política de los indígenas del EZLN.

Con esa característica, se expresaba algo nuevo en relación a la forma guerrillera de lucha. En este caso, era la comunidad indígena zapatista el sujeto revolucionario que apareció en la forma político-militar de EZLN el primero de enero de 1994. La toma de San Cristóbal dio notoriedad al levantamiento zapatista, y evidenció la genialidad de Marcos como estrategia político-militar. Pero en la medida que pasaron los días y se fue conociendo con mayor detenimiento y detalle la compleja trama comunitaria del movimiento, el centro de la atención se fue desplazando al corazón del sujeto revolucionario mismo. Se iba haciendo más claro que el zapatismo traía consigo una forma política que, en aspectos centrales, desafiaba los parámetros tradicionales de la praxis revolucionaria.

3

Un aspecto central de la praxis revolucionaria zapatista es el rechazo a las ideas de vanguardia y de hegemonía. Desde los primeros días del levantamiento, se hizo claro que el EZLN no era una guerrilla clásica, en el sentido de considerarse una vanguardia que dirige y marca una línea de acción en una relación vertical de mando a una población (fundamentalmente campesina) que es su base de apoyo. De igual manera, los zapatistas rechazaron la idea de ser una organización con pretensiones hegemónicas respecto a otros movimientos, y a que se considerara su experiencia como un modelo a seguir. En la entrevista antes citada, a una pregunta expresa de los periodistas sobre la posibilidad de llegar a puntos de coincidencia con otros movimientos populares, Marcos respondió que eso tendría que ser “un espacio más amplio, en una bandera más grande” y no dentro del EZLN. Y esto no por una cuestión meramente táctica, sino por el hecho de que el EZLN tenía características particulares que no eran replicables en otros lugares y experiencias de lucha. Si el poder y las vanguardias se regodean en espejos que les repiten la imagen que quieren ver y que quieren que se vea, una revolución no se puede concebir de ese modo; una revolución es el cristal que sirve para romper los espejos, para pasar del otro lado. Como dice Marcos:³

³ Ver SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, “La historia de los espejos”, 1995. <http://palabra.czln.org.mx/comunicados/1995/1995_06_09.htm>.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

The image shows a musical score for piano and orchestra. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the orchestra part. The tempo is marked 'Allegro risoluto, con fuoco' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like 'violento', 'nervoso', and 'loco'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The orchestra part provides a rhythmic accompaniment with various instruments.

Tallado por el lado inverso, un espejo deja de ser espejo y se convierte en cristal. Y los espejos son para ver de este lado y los cristales son para ver lo que hay del otro lado.

Los espejos son para tallarlos.

Los cristales son para romperlos... y cruzar al otro lado...

Entre otras cosas, esto implica romper el espejo del lenguaje como lenguaje hegemónico del poder o de las vanguardias. Muchas veces se ha destacado la destreza literaria de Marcos, pero lo escrito por él no es nada más el fruto de su imaginación y habilidad; expresa el esfuerzo por traducir una voz comunitaria y revolucionaria, la voz de los zapatistas. Esa voz es el cristal que rompe los espejos para cruzar del otro lado. Por la boca de personajes como el Viejo Antonio y Don Durito de la Selva Lacandona, habla una concepción del mundo cuyo corazón es el dolor, la lucha por la emancipación y la dignidad humanas. La abstracción conceptual desligada de ese corazón puede dar cuenta analítica de procesos digamos “objetivos”, pero nunca podrá entender la revolución de los de abajo. La abstracción ligada a ese corazón es un tipo de conocimiento que, siguiendo el razonamiento de Ernest Bloch⁴ pertinente al respecto, no se detiene en dar cuenta de lo devenido sino que apunta a “traspasar” lo existente; un conocimiento que es objetividad del sueño diurno de la esperanza. Según Marcos, el cuarto espejo es el que dice: “Soy lo que soy, un poco, lo que puedo ser. El espejo me muestra lo que soy, el cristal lo que puedo ser”. Es el espejo “Que manda, a través del mar de oriente, un saludo a los hombres y mujeres que, en Europa, descubrieron que comparten con nosotros el mismo padecimiento: la enfermedad de la esperanza”. Es el espejo que puede imaginar *otra* revolución, una revolución no ortodoxa “que haga posible la revolución”, a partir de tres “señalamientos”: 1) una concepción incluyente y colectiva, es decir, “antivanguardista” de la revolución; 2) el objetivo no es la conquista del poder sino “construir la antesala del mundo nuevo, un espacio donde, con igualdad de derechos y obligaciones, las distintas fuerzas políticas se ‘disputen’ el apoyo de la mayoría de la sociedad” (“sólo señalamos que una revolución ‘impuesta’, sin el aval de las mayorías, termina por volverse contra sí misma”); 3) el “espacio resultante, las nuevas relaciones políticas, deberán cumplir con tres condiciones: la democracia, la libertad y la justicia”.⁵

⁴ BLOCH, Ernest, *El principio esperanza*, vol. 1, Madrid, Trotta, 2004.

⁵ SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, “La historia...”, *loc. cit.*

En resumen, el zapatismo propone una revolución que cuestiona las categorías de vanguardia y hegemonía (de la vanguardia); esto es, una revolución que desafía los parámetros del canon clásico en que ésta había sido pensada, el cual, como se sabe, definía al partido o la organización revolucionaria en términos de vanguardia del proceso revolucionario y la toma del poder como objetivo central de la lucha. La idea es que la revolución no se hace desde arriba; necesariamente es un proceso desde abajo (de “abajo a la izquierda”, como dicen) hecho por los de abajo en sus distintas expresiones, modos y variedades de lucha. Esta revolución “no ortodoxa” o la “revolución para que se haga posible la revolución”, presenta líneas centrales de una crítica a los conceptos de heteronomía y de homogeneidad que están en la base de la armazón del sujeto revolucionario en el canon clásico. El sujeto anticapitalista del zapatismo (la política de “abajo a la izquierda”), por el contrario, es entendido en términos de construcción de un campo donde lo común de la lucha no se consigue a costa de suprimir o subordinar lo particular de las luchas. De allí, entre otras cosas, la centralidad de la autonomía como categoría política. Porque sin esa categoría no cabría la posibilidad de pensar en un sujeto anticapitalista de características polimórficas como el que sugieren, así como en la comunidad indígena de la que son parte como forma revolucionaria particular (los *Caracoles* son su expresión más visible). En ese sentido, lo común, como categoría del “abajo a la izquierda”, es percibido como praxis horizontal que produce su propio tiempo, y va surgiendo del “preguntando caminamos” en un continuo ponerse de acuerdo para enfrentar al capital.

Sin embargo, creemos que para los zapatistas la crítica a la vanguardia y a la hegemonía no es un sinónimo de rechazo a la idea de la necesidad de la existencia de organización revolucionaria, como se podría derivar de ciertas interpretaciones. De lo que se habla, suponemos, es de la necesidad de dejar de pensar en la organización revolucionaria como una categoría universal con atributos absolutos, como un fetiche al cual es necesario subordinar todo el proceso de lucha. Esto aparece de forma clara en la relación de los zapatistas con su propio ejército insurgente. Más que entenderlo como algo grandioso en sí mismo, algo, por lo tanto, a lo que habría que aspirar como modelo de una realización revolucionaria, los zapatistas lo ven como una suerte de necesidad temporal, impuesta por las circunstancias concretas de la lucha. Eso es un antídoto poderoso contra el fetichismo político o militar-revolucionario, ya que obstruye el movimiento conceptual de pensar una organización revolucionaria como categoría de un tiempo universal y abstracto. La tentación de lo absoluto

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a 7/8 time signature and features various dynamics and articulations. The first system is marked "colando" and includes dynamics *p* and *mf*. The second system is marked "come un eco" and includes dynamics *pp* and *mp*. The third system is marked "in lontananza" and includes dynamics *ppp*, *pp*, and *mp > pp*. The score also includes a "loco" marking and a "più p" marking. The bottom of the score includes a pedal marking "(Ped.)" and a right-pointing arrow.

siempre se aparece en el drama revolucionario. A contrapelo del fetichismo organizativo, las comunidades zapatistas no se ven realizadas en eso que podría pensarse como el tiempo en sí de una estructura militar que adquiere autonomía respecto a las mismas comunidades y que reclama subordinación. Paradójicamente, el EZLN está hecho para negarse. Como lo diría Marcos en la Convención Nacional Democrática en el Aguascalientes del EZLN, en agosto de 1994: “Significa, como todo aquí, una paradoja: armas que aspiran a ser inútiles”. Y esa condición, es parte de una concepción no vanguardista y no hegemónica de la revolución.

¿Lénderá que ver esta manera de entender la política con la comunidad potenciada como forma comunitaria-revolucionaria? Desde nuestra perspectiva, la respuesta es afirmativa. La forma comunitario-revolucionaria rechaza la idea de la política y del gobierno como campo autónomo de acción basado en la separación entre economía y política, entre Estado y sociedad civil. Dicha separación es constitutiva de la relación capitalista, y expresa un tipo histórico de dominación de carácter objetivo e impersonal donde el dinero cumple un papel central. Marx lo explicó a partir del análisis de la mercancía y del doble carácter del trabajo en la sociedad capitalista. Pero no es nuestra intención abundar en ese tema, de suyo complejo, sino subrayar el carácter de clase de la separación; la separación como forma de dominación del capital en la que los partidos políticos cumplen un papel central.

Veamos. Los partidos políticos son instituciones especializadas en operar y legitimar la dominación en el marco de la ley o del llamado Estado de derecho. Para ello necesitan tener un nivel de consenso en los ciudadanos, el cual se expresa mediante el voto en elecciones periódicas. En ese sentido, no solo son representaciones de la ciudadanía sino que le dan forma a esta. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de la ciudadanía? Indudablemente de ciudadanos, de personas homogeneizadas como iguales ante la ley. No hablamos entonces de campesinos, de obreros, de burgueses, de ricos, de pobres, de mujeres, ricas y pobres, y un largo etcétera, sino de una homogeneidad donde las diferencias de clase y género han desaparecido. Es decir, estamos ante una categoría que es resultado de una abstracción. La igualdad jurídica no sólo hace abstracción de las diferencias de clase, género, y demás, sino fundamentalmente del antagonismo social que las constituye. Dicha abstracción es imposible en una sociedad donde las relaciones de dominación son directas, personales. Para que esta sociedad se produzca es necesario que la dominación y la explotación estén basadas en la igualdad jurídica, como sucede en el capitalismo. La categoría de plusvalía (explotación y dominación objetiva mediada por el dinero) se complementa con la categoría de ciudadanía (igualdad jurídica). Todo es posible en esta sociedad —se dice— mientras esté apegado a la ley, cuyo cuerpo es la propiedad privada y cuya sangre es el trabajo como categoría de explotación del capital. De tal suerte, la abstracción-homogeneización que se encuentra en la figura de la ciudadanía es central en la dominación del capital. Sin este proceso de abstracción, del

464

[calando]----- Lontano, estatico (♩ ca. 80)

ancora più *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

5 7 5 7 5 7 5

8 8 8 8 8 8 8

(Ped.)

cual son parte el Estado y los partidos políticos, sería muy difícil ejercer la dominación en una sociedad donde la comunidad concreta humana existe en la forma de su negación en la comunidad abstracta del dinero (Marx, 1971: 160-161).

¿Qué pasa cuando la sociedad comienza a rechazar esa forma de la política? Pues ocurre lo que se comenzó a dar con la Otra campaña en el 2006 y con la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) en ese mismo año. En términos generales, se puede decir que tanto la Otra campaña zapatista como la experiencia de la APPO fueron experiencias de otra política donde se desafió la separación a la que hemos aludido;⁶ por lo tanto, a la *forma Estado*.⁷ La Otra campaña fue la puesta en marcha de los principios políticos de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona, unos principios que aterrizaron en la coyuntura electoral de esas fechas aquello que Marcos planteó, como lo vimos anteriormente, en términos de la necesidad de hacer “una revolución que haga posible la revolución”.

Esa revolución era enfrentar la dominación del capital a partir de la extensión horizontal de la forma comunitaria y colectiva de la política, es decir, mediante la construcción de un sujeto colectivo de múltiples expresiones –organizadas y no muy organizadas– de las luchas cuyo nombre es *abajo y a la izquierda* y su método *preguntando caminamos*. La Otra campaña, tanto como práctica política y proceso de construcción de un sujeto anticapitalista horizontal y polimórfico, se puede ver también como una crítica immanente al sistema de dominación en su conjunto. Puso en tensión todas las contradicciones de la política como monopolio de instituciones estatales y exhibió los límites de la democracia liberal.

Si nos detenemos a analizar el proceso electoral de 2006, no es difícil encontrar que lo nuevo del mismo (o mejor: lo auténticamente nuevo en el sentido de la negación de lo viejo) no fue el gran desarrollo de la campaña de López Obrador, candidato de la izquierda institucional, sino el choque entre la *forma estatal* representada por todos los partidos que estaban en la contienda y el *abajo y a la izquierda* de la Otra campaña. Esta desafiaba, poniendo al límite los principios de la democracia liberal, la *forma Estado* misma; al intentar la creación de un campo de autodeterminación política desde abajo estaba enfrentado de manera abierta el sistema de dominación de la democracia burguesa basado en la representación y en los

⁶ Al respecto, ver GÓMEZ CARPINTEIRO, Francisco Javier, *Historias que hay que contar*, ICsYH-BUAP / Juan Pablos, Ciudad de México, 2012, pp. 102-111 y 120-126.

⁷ Para el Estado como forma de las relaciones sociales capitalistas y como forma política del capital, ver HOLLOWAY, John, *Marxismo, Estado y capital*, Buenos Aires, Tierra del Fuego, 1994. HOLLOWAY, *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*, Buenos Aires, BUAP / Herramienta, 2002. BONEFELD, Werner, “El Estado y el capital: sobre la crítica de lo político”, en BONNET, Alberto / HOLLOWAY, John / TISCHLER, Sergio, comps., *Marxismo abierto. Una visión europea y latinoamericana*, vol. 1, Buenos Aires, BUAP / Herramienta, 2005.



partidos políticos; es decir, estaba rechazando el arriba y el abajo constitutivo de esa trama, cuya existencia es un proceso material e ideológico de enajenación de la autodeterminación popular en el principio de soberanía popular. En dicho principio, lo popular existe en la forma de representación o a través del Estado; en otras palabras, existe como fetiche o en la forma de su negación.

Si la política como parte de la *forma Estado* presupone la subalternidad de las clases populares, la política de la Otra campaña, por el contrario, tenía como objetivo subvertir la dominación y la subalternidad, romper el arriba y el debajo de la política. El zapatismo nos estaba enseñando que no se puede quebrar la subalternidad desde la representación y el Estado, sino que ese es un proceso más complejo que tiene que ver la política del *abajo y a la izquierda* y el *preguntando caminamos*.

4

Se podría abundar más en la conceptualización zapatista, en su rechazo no sólo de una noción de política por encima de las comunidades y de lo colectivo, sino también a un tipo de pensamiento revolucionario de características universalizantes, que tiene por punto de partida la separación entre teoría y práctica, y cuyo resultado es una concepción hegemónica de la política sustentada en la hegemonía del concepto. En esa forma conceptual, la existencia de la particularidad es en términos de subordinación y de subalternidad respecto a una pretendida universalidad, o de un arriba y un abajo. Por eso para el zapatismo es importante tener en cuenta que existe un conocimiento *desde* y un conocimiento *sobre*. En el texto “El mundo: siete pensamientos en mayo de 2003”, Marcos plantea que un movimiento “debe producir su propia reflexión teórica” y que la reflexión teórica de los zapatistas es “de carácter aproximado y limitado en el tiempo, en el espacio, en los conceptos y en la estructura de esos conceptos. Por eso rechazamos las pretensiones de universalidad y eternidad en lo que decimos y hacemos.” Es decir, las “respuestas a las preguntas sobre el zapatismo no están en nuestras reflexiones y análisis teóricos, sino en nuestra práctica. Y, en nuestro caso, la práctica tiene una fuerte carga moral, ética.” Por el contrario, las

vanguardias sienten el deber de dirigir algo o a alguien (y en este sentido guardan muchas similitudes con los teóricos de academia). Las vanguardias se proponen conducir y trabajan

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for 'delicato', 'pp', and 'cresc.'. The second system features 'allargando', 'a tempo', and 'mf'. The third system includes 'molto rit.', 'a tempo', 'rit.', and 'p'. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

para ello. Algunas hasta están dispuestas a pagar los costos de los errores y desviaciones de su quehacer político. La academia no.⁸

En el texto de Marcos “Ni centro ni periferia”⁹ se pueden encontrar más argumentos sobre el tema, particularmente una crítica a la forma conceptual dominante en la ciencia como conocimiento *sobre*. Pero, como lo comenzamos a decir líneas atrás, es necesario que intentemos un enlace con el tema de la Teoría crítica, por lo menos en líneas generales.

De entrada, es importante decir que lo que nos interesa destacar es algo parecido a lo que, siguiendo a Adorno,¹⁰ se puede nombrar como una “constelación”.¹¹ Aquí lo importante, por lo tanto, no es llegar a una síntesis o a una identificación de ideas mediante un concepto más universal que las reúna y las meta en una definición, sino mantener la diferencia entre estas de tal manera que su relación componga un campo dinámico y de transformación activa.¹²

Como hemos tratado de establecer, parte fundamental del pensamiento zapatista está dirigido a hacer estallar las formas fetichizadas de la política, y, en ese sentido, existe en él una crítica a la idea de política y del sujeto revolucionario como parte de la *forma Estado*. Pues bien, consideramos que una línea de reflexión teórico-filosófica emparentada con esos temas se encuentra en la crítica de Walter Benjamin a las ideas de revolución y sujeto montadas en la noción (acrítica) de progreso, así como en el rechazo de Theodor Adorno a

⁸ SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, “El mundo: siete pensamientos en mayo de 2003”. <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2003/2003_05_b.htm>.

⁹ SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, “Ni centro ni periferia”, 2007. <http://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/marcos_301207.pdf>.

¹⁰ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975.

¹¹ Para Adorno (*op. cit.*, pp. 165–166) “los conceptos se presentan en constelación, en vez de avanzar en un proceso escalonado de concepto en concepto superior, más universal. La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio. [...] El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como una cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave un solo número, sino gracias a una combinación de números”.

¹² Al respecto, ver BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

y despejaba los obstáculos al movimiento objetivo de este, entendido como desarrollo de las fuerzas productivas y del trabajo. Al respecto, la tesis XI de Benjamin plantea:¹⁴

El conformismo, que desde el principio se encontró a gusto en la socialdemocracia, no afecta sólo a sus tácticas políticas, sino también a sus ideas económicas. Esta es una de las razones de su colapso ulterior. No hay otra cosa que haya corrompido más a la clase trabajadora alemana que la idea de que *ella* nada con la corriente. El desarrollo técnico era para ella el declive de la corriente con la que creía estar nadando. De allí no había más que un paso a la ilusión de que el trabajo en las fábricas, que sería propio de la marcha del progreso técnico, constituye de por sí una acción política. Bajo una figura secularizada, la antigua moral protestante del trabajo celebraba su resurrección entre los obreros alemanes. [...] Esta concepción del marxismo vulgar sobre lo que es el trabajo no se detiene demasiado en la cuestión acerca del efecto que el producto del trabajo ejerce sobre los trabajadores cuando éstos no pueden disponer de él. Sólo está dispuesta a percibir los progresos del dominio sobre la naturaleza, no los retrocesos de la sociedad. Muestra ya los rasgos tecnocráticos con los que nos toparemos más tarde con el fascismo.

No es difícil establecer que la crítica se extiende a la idea productivista del socialismo que terminó por legitimar una forma despótica de regulación estatal del trabajo en la ex Unión Soviética. Pero volviendo al tema del sujeto, la crítica de Benjamin permite ver la lucha de clases en una perspectiva nueva, digamos en clave antiprogresista, así como pensar que el sujeto revolucionario no es parte del *continuum* histórico sino de su rompimiento. Destaca que la idea de “un progreso humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío”.¹⁵ Pero el lugar de la historia no ese tiempo, asociado al progreso, sino su antítesis: “el que está lleno de ‘tiempo ahora’”.¹⁶ El “tiempo ahora”, antítesis y negación del tiempo homogéneo y del *continuum* histórico, está tejido por la lucha de las clases revolucionarias. En ese sentido, son estas el “sujeto del conocimiento histórico”.¹⁷ Lo que a su vez nos dice que el conocimiento histórico no es neutral; su lugar es el antagonismo entre temporalidades, las cuales a su turno son lucha, lucha de clases. La temporalidad abstracta, hay que decirlo, no es simplemente una manera de

¹⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, Tesis XI, pp. 30-32.

¹⁵ Ídem, pp. 34-35.

¹⁶ Ídem, p. 35.

¹⁷ Ídem, p. 33.

The image shows a musical score for piano. It begins with the tempo marking "Andante misterioso" and a metronome marking of 88. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The left hand starts with a low register, marked "il basso sotto voce" and "pp". The right hand has a more complex melodic line with various dynamics including *sf*, *f*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions like "deciso" and "loco" above the staff. The score includes fingerings (e.g., 7, 8) and articulation marks. The piece concludes with a final chord in the right hand.

representar el tiempo sino una forma temporal real, la forma temporal del capital, de la cual Marx dio cuenta al analizar el doble carácter del trabajo en la mercancía (la relación entre trabajo concreto y trabajo abstracto). Como forma del capital, la temporalidad abstracta es una relación de dominación, y la lucha contra esta implica un rompimiento que es otro tipo de temporalidad, la que Benjamin nombra como el “tiempo ahora”. Ese “tiempo del ahora” implica la apertura a una universalidad que no es abstracta y violenta, como la totalidad de la forma capitalista (un tema particularmente desarrollado por Adorno, como se verá más adelante), sino de otra índole: la historia está resumida como redención de la humanidad o tiempo mesiánico, el cual, según Benjamin,¹⁸ es el tiempo que Marx secularizó en la idea de la sociedad sin clases.

Esto es de suma importancia para la crítica del concepto de revolución montado en la idea de progreso. Con las nociones de “tiempo ahora” y “tiempo mesiánico”, Benjamin se propone hacer estallar teóricamente el concepto lineal del tiempo histórico y establecer un vínculo dialéctico entre presente, pasado y futuro, cuya centralidad es de carácter político. La lucha revolucionaria en el presente es la puerta de entrada al pasado no redimido y la redención de ese pasado es la entrada al futuro. En el “tiempo ahora” se encuentran incrustadas “astillas del tiempo mesiánico”.¹⁹ Dicho de otra manera, la lucha en el hoy lleva en sus entrañas el tiempo de la redención o emancipación humana. Pero hay que subrayar que la lucha entendida como “tiempo ahora” es interpretada en términos mesiánicos, es decir, en términos de ruptura con el *continuum* histórico. Con esta teorización, Benjamin apostó a restituírle al concepto de lucha de clases la densidad revolucionaria que había perdido.

En ese mismo tenor, se puede percibir en Benjamin una lectura de la socialdemocracia como modelo de fetichismo político. En todo caso, subrayar este aspecto es importante porque es una puerta de entrada para interpretar aspectos fundamentales del fetichismo político en las organizaciones revolucionarias. Podríamos decir que el fetichismo político consiste en suplantarse al sujeto histórico por una institución o partido político. Esto es resultado de una escisión entre el tiempo de la organización y el tiempo de las clases que dice representar. Y esa escisión se salva a partir de una síntesis que implica la subordinación del “tiempo ahora” al “tiempo abstracto”. Queda claro que, en la interpretación benjaminiana, la socialdemocracia no solamente pensaba a partir de los parámetros del tiempo homogéneo y vacío, sino que era parte de la misma temporalidad, es decir, la reproducía. Con diferencias de fondo, esto se puede trasladar al concepto de vanguardia revolucionaria, depositario también de la idea de

¹⁸ Ídem, p. 38.

¹⁹ Ídem, p. 41.

189) *rall.* ----- *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* ----->

ff *mf* *pp* *loco* *pp* *loco* *mp*

7/8 8

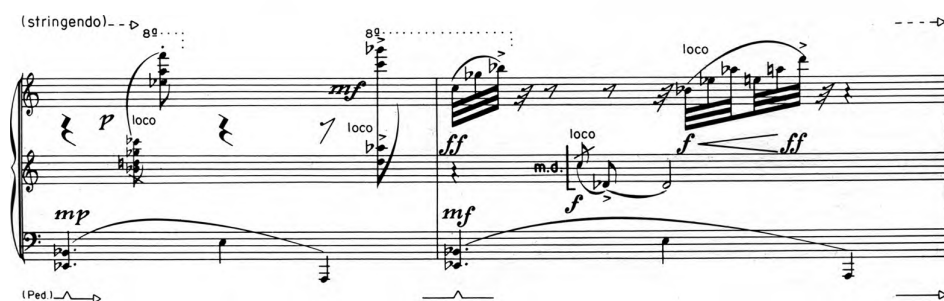
1 Ped. >

progreso. Lo importante es señalar las coincidencias que se pueden percibir, por ejemplo, en la imagen cristalizada de un tiempo vertical constituido por el tiempo del arriba que dirige y el abajo de las clases oprimidas como tiempo subalterno. Como se sabe, la experiencia de la Revolución rusa derivó en una forma de poder en la cual el tiempo del partido-Estado estaba radicalmente escindido de la sociedad, y el tiempo de esta debía subordinarse a aquel, prolongando la dominación. Esa cristalización de poder temporal entre un arriba y un abajo no podía ir por el camino de una autodeterminación colectiva. De hecho, fue su negación.

Eliminar la temporalidad de la dominación era el tema central en la concepción de Walter Benjamín de la lucha de clases y la revolución. El sujeto revolucionario no podía pensarse entonces a través de categorías que eran parte de un *continuum* histórico y de abstracciones que rendían tributo a la homogeneidad. De hecho, la crítica a la temporalidad abstracta y homogénea se puede prolongar a la crítica de la abstracción como forma de homogenización y de dominio, con lo cual estamos ante el asunto de la categoría de totalidad y de las formas de la dominación del capital. Por esa razón, en sus términos, la revolución no está abocada a producir un salto hacia adelante en la línea del progreso: por el contrario, su cometido es quebrar esa línea oponiendo a la homogeneidad las categorías de “tiempo ahora” y “tiempo mesiánico”, como se ha visto. A su vez, eso guarda relación con el concepto de *constelación*. En la idea de constelación Benjamin trata de resolver la relación entre lo universal y lo particular de una manera en que la unidad ya no es algo que se encuentra en relación de subordinación (a lo universal), es decir, no se presenta en términos de hegemonía y síntesis sino en forma de mónada. Escribe Benjamin:²⁰

Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto histórico único y solamente allí donde éste se presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y aprovecha para hacer saltar una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que *en* la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, *en* ésta toda la época y *en* la época el curso entero de la historia.

²⁰ Ídem, Tesis XVII, p. 38.



El comentario que podemos hacer al respecto, es que la idea de mónada supone que la negación de la negación, concepto clave de la dialéctica, no es una realización en el tiempo universal y homogéneo sino precisamente la superación de éste. No se trata de realizar la historia; el asunto es entonces, tal como está planteado en la tesis citada, la supresión de la historia universal como *continuum*, ya que ha sido y sigue siendo la historia de los dominadores.²¹ Sin embargo, eso no solo es válido para pensar a “contrapelo” la historia. Desde nuestro punto de vista, sugiere además la negación de un actor homogéneo como sujeto histórico de la transformación revolucionaria. Puesto que el sujeto que niega es él mismo la encarnación de una temporalidad mesiánica, y esta temporalidad no es homogénea ni hegemónica sino que tiene que darse la forma de mónada, se puede decir que el sujeto histórico es un conjunto de luchas contra la dominación del capital que constituyen una *constelación*. Es un asunto polémico, y no estaría mal argumentar más al respecto, pero en este texto no podemos extendernos.

Sin embargo, es necesario que nos refiramos al tema de la relación antagónica entre sistema-totalidad y emancipación planteado por Theodor Adorno. No solamente porque guarda relación con los planteamientos de Benjamin, sino porque en él Adorno desarrolla una crítica radical a la idea de sistema y al pensamiento dominante que es el pensamiento que se identifica con aquel. Como es conocido, el pensamiento de Adorno es muy complejo y difícil de asimilar; de ninguna manera pretendemos exponerlo en este breve ensayo, pero podemos intentar un acercamiento que guarda relación con el tema general que estamos exponiendo. Este acercamiento se podría resumir en los términos siguientes: el “sistema” es negación de la libertad humana, y es imposible pensar una sociedad emancipada de la dominación con categorías que se identifican con él o que son su expresión teórica e ideológica. Las categorías de identidad, síntesis y totalidad se identifican con el sistema, y las podemos encontrar en el pensamiento dominante en las sociedades capitalistas, así como en los planteamientos del marxismo ortodoxo. Una teoría crítica es la que piensa contra el sistema y produce categorías de no identidad, las cuales son categorías de negación de las formas dominantes. El centro de la crítica reside en la negación y no en la afirmación. Pensar en términos de no identidad, significa pensar desde y a partir de lo negado en las formas sociales y en el pensamiento, es decir, pensar *contra* lo que *es*, o desde lo que está negado en

21: Ídem, Tesis VI.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a *f* dynamic. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a *loco* marking. The second system continues with a *ff* dynamic and another *loco* marking. The bass line is marked *mf* and features a long, flowing melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

la afirmación de lo existente. El pensamiento crítico está hecho para abrir las categorías de forma immanente, y no para producir síntesis o nuevas formas de totalidad, ya que la síntesis y la totalidad implican un principio de identidad que es también un principio de dominación. De tal suerte que el principio dialéctico de la negación de la negación no hay que entenderlo en términos afirmativos sino como herramienta conceptual para hacer estallar las formas y el sistema, para ir más allá de la totalidad. En ese sentido, un aspecto fundamental de la lucha teórica es pensar la emancipación desde la particularidad y no desde la totalidad que la niega y oprime.²² En *Dialéctica negativa* podemos encontrar una profunda argumentación al respecto. Pero veamos a continuación lo que dice Adorno, en algunas citas seleccionadas.

Desde el ángulo de la relación con el mundo burocratizado, el sistema “es la objetividad negativa, no el sujeto positivo”.²³ Visto desde la historia del pensamiento, el sistema obedece a necesidades de racionalización burguesa.²⁴ La necesidad, entonces, de establecer un orden de dominación de nuevo tipo (burgués) se resolvió en términos de sistemas conceptuales al servicio de la identidad o de un resultado positivo, incluyendo la dialéctica.²⁵ Es decir, que dichos sistemas (y en general la idea de sistema) han obedecido al principio de adecuación, el cual fue siempre “sumisión bajo objetivos de dominación”.²⁶ Y en esta función la síntesis representa un papel central. En toda síntesis –dice– “opera la voluntad de identidad”.²⁷ Ésta (la identidad) es la “forma originaria de ideología”, y su “sabor consiste en su adecuación a la realidad que oprime”.²⁸ Si bien Adorno ve una constante del principio de identidad desde la filosofía griega,²⁹ es en el capitalismo donde dicho principio se vuelve universal.

²² Una reflexión en torno a lo planteado en forma de resumen se encuentra en TISCHLER, Sergio, “Adorno. La cárcel conceptual del sujeto, el fetichismo político y la lucha de clases”, en *Negatividad y revolución. Theodoro W. Adorno y la política*, op. cit.

²³ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, p. 28.

²⁴ Ídem, p. 29.

²⁵ Ídem, pp. 7-8.

²⁶ Ídem, p. 151.

²⁷ Ídem, p. 151.

²⁸ Ídem, p. 151.

²⁹ “Ya en la dialéctica platónica, el instrumento lógico está al servicio de un resultado positivo; la figura de una negación de la negación fue siglos después un nombre pregnante para lo mismo”. Ídem, p. 7.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. The score is written for three staves: the right hand (treble clef), the left hand (bass clef), and a pedal line. The tempo and dynamics markings are prominent: *(stringendo)* at the beginning, followed by *Violento, con brio* (with a tempo marking of ♩ = ca. 100). The score includes various dynamic markings such as *loco*, *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like *colando* and *Ped.* (pedal). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a key signature of one flat (B-flat). The score is numbered with measures 88, 89, and 90.

El principio de identidad representa un papel central en un tipo de dominación basado en el principio de equivalencia. Al respecto, dice:

El principio de convertibilidad, la reducción del trabajo humano al abstracto concepto universal del tiempo medio de trabajo, tiene su hondo parentesco con el principio de identificación. Su modelo social es el canje, y éste no existiría sin aquel; el cambio hace conmesurables, idénticos, a seres y acciones aislados que no lo son. La extensión del principio reporta el mundo entero a lo idéntico, a la totalidad.³⁰

Queda claro que en su interpretación la identidad y la síntesis no son categorías neutrales; por el contrario, son parte activa de una relación de dominio. El concepto al servicio de la identidad implica que éste está también al servicio de la dominación, donde la particularidad se encuentra negada. Nosotros podemos agregar que, como toda relación de dominio es lucha, identidad y síntesis son parte entonces de una lucha en la cual cumplen un papel de primer orden. Pero el asunto se vuelve más interesante si lo traducimos a conceptos y categorías más concretas, como lo son el partido, el Estado, la clase, y otras más.³¹ No se necesita mucha imaginación para poder darnos cuenta que dichas categorías han sido concebidas en términos positivos, en términos entonces de identidad. Desde la perspectiva de Adorno, eso implicaría que esas categorías están al servicio de un sistema y que guardan un contenido que es dominación. ¿Cómo sería entonces si las pensamos en términos de no identidad? Es complejo, puesto que estamos constituidos por los sistemas y por la identidad, pero no solo imaginar sino también argumentar teóricamente al respecto.

Veamos. Si tomamos la categoría clase, por ejemplo, podemos pensar que dicha categoría implica no solo la afirmación de su existencia en la lucha dentro de la forma salarial del trabajo. También implica la negación de algo, su negación como individuos libres mediante el trabajo enajenado o el trabajo como categoría del capital. De tal suerte que una lucha no identitaria sería una lucha no por afirmar la clase sino por negarla. De igual forma se podría

³⁰ Ídem, p. 150.

³¹ Para una aproximación al partido y Estado como categorías de totalidad, ver TISCHLER, Sergio, "Adorno. La cárcel conceptual del sujeto, el fetichismo político y la lucha de clases", en *Negatividad y revolución. Theodoro W. Adorno y la política*, op. cit.

(calando) ----- Meno mosso (♩ = cg 88) poco rall. ----->

88. *p* *pp* *p* *f* *p* *mp*

nervoso *lungo* *loco* *loco*

89. 159. 7/8

(Ped.)

argumentar respecto al Estado, a la organización revolucionaria, etcétera. Por otro lado, si incorporamos el tema del tiempo mesiánico, lo que resulta es que en dicha temporalidad tenemos la negación de las categorías de dominio que han hecho de la humanidad una cárcel. En ese sentido, la lucha entendida a partir de categorías de no identidad se engarza con el tema de la revolución como corte mesiánico, solamente que con la ventaja de contar con categorías que pueden ser parte de proyectos cuya temporalidad puede adaptarse a las circunstancias de la lucha, e ir más allá del “relámpago” planteado por Benjamin. No lo sabemos, pero quizás se pueda pensar en términos de la prolongación de dicho relámpago. En todo caso, creemos que el tema de la no identidad permite profundizar y potenciar el tema de la constelación antes expuesto, aun a despecho de que el concepto de Adorno al respecto no se corresponda exactamente con el elaborado por Benjamin.

5

La crítica a una determinada manera de pensar el cambio social necesariamente se expresa en un nuevo lenguaje, en conceptos y categorías que permiten o intentan dar un nuevo contenido a las palabras mediante las cuales pensamos ese cambio. Las notas que hemos expuesto en este trabajo han tenido como objetivo mostrar un conjunto de palabras, nociones y conceptos, elaborados en distintos escenarios, pero que creemos forman lenguajes de una constelación que está marcada por la crisis del sujeto clásico de la revolución y la emergencia de una nueva manera de pensar la lucha de clases. Hemos tratado de integrar en esa constelación ciertos aspectos del lenguaje del zapatismo, el cual nombra de una manera radicalmente diferente al sujeto rebelde anticapitalista, al tiempo de incorporar ideas centrales de Benjamin respecto a la idea de historia y de la lucha de clases, así como ciertos pasajes de Adorno donde cuestiona la idea de totalidad como centro para pensar la sociedad emancipada e intenta redimir la particularidad para ese objetivo. En lo expuesto, sin embargo, no se ha pretendido dar una argumentación para un “resultado positivo”, parafraseando a Adorno; es decir, que pretenda dejar zanjado el tema. Por el contrario, nos parece que estos son temas de un proceso vivo y, por lo mismo, que están abiertos a la discusión. Si logramos colocar lo aquí planteado como tema de interés, que puede ser tenido en cuenta como parte de ese proceso vivo, nos sentiremos satisfechos.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

Ahora bien, hay una reflexión con la que quisiéramos cerrar el ensayo. Las consignas de los zapatistas de *abajo a la izquierda* y *preguntando caminamos*, tal como ha sido planteado por ellos, son expresiones de una idea de sujeto rebelde anticapitalista que rechaza las nociones de vanguardia y hegemonía para pensar el cambio revolucionario, las cuales están armadas a partir de categorías verticales y homogéneas. Contrario a esto, y a partir de la experiencia revolucionaria de las comunidades indígenas chiapanecas, el zapatismo ha introducido la idea de un sujeto anticapitalista de carácter polimórfico y plural constituido por múltiples luchas y sujetos, y donde el diálogo colectivo es un método central en la formación de acuerdos horizontales. Lo cual, a su vez, es una manera de entender la democracia que cuestiona la idea de que esta es atributo de la *forma Estado*, y puede ser posible solamente en los marcos de un Estado de derecho que reproduce el fetichismo de la ley y de los partidos políticos que operan dentro de ese marco. Por su lado, las tesis sobre la historia a “contrapelo” de Walter Benjamin proporcionan una imagen de sujeto revolucionario que, por mediación teórica, entra en sintonía con las imágenes zapatistas de la revolución. Las ideas de “tiempo ahora” y de “tiempo mesiánico”, se podría decir, son de alguna manera un tiempo vivido por las comunidades zapatistas.³² Asimismo, la noción de *constelación*, que cuestiona un sujeto homogéneo calcado en la idea abstracta de tiempo, no es ajena a lo practicado por los zapatistas en la Otra campaña. De igual manera, la crítica al sujeto como una totalidad y a la revolución como la producción de una nueva síntesis de poder y dominación que encontramos en Adorno, así como su esfuerzo por pensar desde la particularidad, puede ser considerada en esa madeja musical de hilos y tonalidades que conforman, junto a otras, una constelación emergente de la lucha de clases con su propia conceptualidad.

Quizás el rasgo común de esa constelación emergente es que su lenguaje expresa una lucha de carácter *destotalizante*,³³ traduce el esfuerzo de descosificar las palabras, y retoma lo humano negado en las abstracciones y conceptos tributarios del sistema, la síntesis y la totalidad, como el punto de partida del cambio revolucionario.

³² Al respecto, ver TISCHLER, Sergio, “La memoria ve hacia adelante. A propósito de Walter Benjamín y las nuevas rebeldías sociales”, en *Constelaciones, revista de Teoría Crítica*, vol. 2, CCHS-CSIC, Madrid, 2010.

³³ Una aproximación al tema se encuentra en TISCHLER, Sergio, “Revolution and Detotalization. An approach to John Holloway’s *Crack Capitalism*”, *Journal of Classical Sociology*, vol. 12, issue 2, Los Angeles / London / New Delhi / Singapore / Washington DC, May 2012.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features several dynamic markings: *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include "poco rall." (poco rallentando) and "88." (likely indicating a tempo or rehearsal mark). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and ties. The lower bass staff has a "(Ped.)" marking at the beginning. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

TEORÍA CRÍTICA Y CIENCIA POLÍTICA¹

Reynaldo Yunuen Ortega Ortiz

I. ¿Qué es la Teoría crítica y qué elementos brinda para el análisis de la realidad política?

En “Discursive Designs: Critical Theory and Political Institutions”, John S. Dryzek presenta elementos fundamentales para comenzar a desentrañar la relación entre la Teoría crítica y el análisis de la política; para ello, Dryzek compara el proyecto político del Racionalismo crítico, desarrollado por Karl Popper, con un esbozo de programa de organización política de la Teoría crítica, a partir de la obra de Jürgen Habermas y otros autores herederos de la Escuela de Frankfurt.

El programa del Racionalismo crítico de Popper es bien conocido; incluye “la justificación del gradualismo en términos de reformas sociales, la experimentación social, y un sistema político caracterizado por el pluralismo liberal”.² Sin duda, Popper ha inspirado a numerosos politólogos, entre los que se encuentran Charles Lindblom, Robert Dahl, Gabriel Almond, Samuel Huntington y, en general, buena parte de la escuela “behaviorista”, que dominó la ciencia política estadounidense durante las décadas de los 50, 60 y 70.

En *La sociedad abierta y sus enemigos*, Popper nos presenta todo un programa de defensa del liberalismo basado en un ideal de comunidad científica abierta, que “avanza” gradualmente

¹ Agradezco los valiosos comentarios y correcciones de Martha Elena Venier y de Ambra Polidori a este texto, obviamente, todos los posibles errores son responsabilidad del autor.
² DRYZEK, John S., “Discursive Designs: Critical Theory and Political Institutions”, *American Journal of Political Science*, vol. 31, no. 3, East Lansing, Michigan State University, August 1987, p. 656.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. — — — — —

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p mp ppp

lunga

lunga

lunga

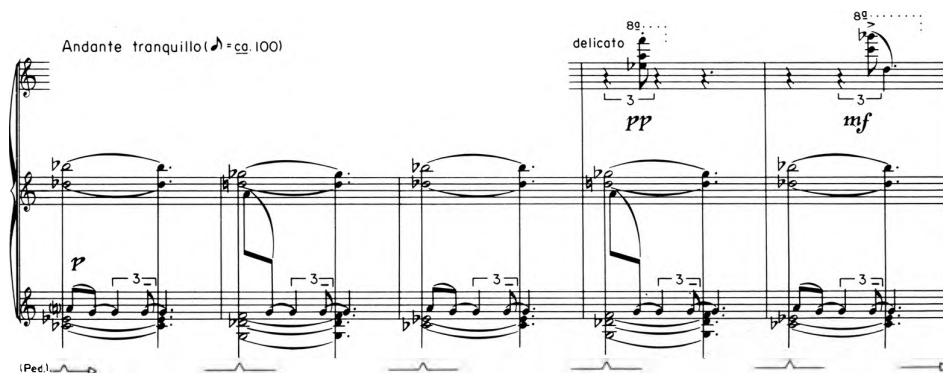
(Ped.) →

con políticas sociales. A partir de su concepción del análisis científico y la importancia del proceso de refutación, Popper afirma que las políticas públicas deben ser programas de cambio gradual, para corregir los errores cometidos en su práctica. Según Dryzek, las instituciones inspiradas en el modelo de “sociedad experimental” de Popper implican que un grupo de expertos debe tener a su cargo el gobierno, pero esta élite gobernante debe estar sujeta al control de los gobernados y ejercer la autoridad sólo en su beneficio. En ese gobierno deberá haber amplio acceso a la información y el conocimiento sobre las políticas públicas. Para contrastar la organización política del racionalismo crítico con el programa de la Teoría crítica, Dryzek utiliza el siguiente cuadro con seis elementos:

DOS PROGRAMAS PARA LA ORGANIZACIÓN POLÍTICA³

Elementos	Papel	Racionalismo crítico	Teoría crítica
Ideal contrafáctico	Estándar crítico para todas las prácticas sociales	Comunidad científica idealizada	Situación del discurso ideal
Traducción política	Estándar crítico para la praxis política	Sociedad abierta	Esfera pública auténtica
Práctica política modélica	Referente a prácticas reales	Ingeniería social gradualista	Experimentación y discurso holístico
Instituciones políticas modélicas	Constituidas por prácticas y acuerdos	Sociedad experimental	Diseños discursivos
Aproximaciones del mundo real	Apoya, pero no necesariamente está inspirada por	Poliarquía liberal	Movimientos sociales contemporáneos
Concepción de la racionalidad	Une y apoya los otros elementos	Crítica a la racionalidad instrumental	Racionalidad comunicativa

³ Ídem, p. 672.



En términos de racionalidad, la Teoría crítica no acepta la inevitabilidad de la racionalidad instrumental descrita por Max Weber y que significa la colonización del dinero y el poder en todos los ámbitos de la vida a partir del proceso de modernización. Así, como dice Habermas,

la acción comunicativa se refiere a la interacción entre al menos dos sujetos capaces de hablar y actuar, quienes establecen relaciones interpersonales... Los actores buscan lograr una comprensión acerca de la situación y sus planes de acción para coordinar sus acciones a partir de acuerdos.⁴

Como sabemos, uno de los objetivos centrales de la Teoría crítica es “liberar a los seres humanos de las circunstancias que los esclavizan”;⁵ para conseguirlo, la acción comunicativa propone que los actores reflexionen en situaciones de discurso ideales, es decir, en una situación libre de:

engaño, impostura, comportamiento estratégico y dominación mediante el ejercicio del poder. La racionalidad comunicativa es una característica del discurso intersubjetivo, no la maximización individual, y puede referirse a la generación de juicios y principios de acción, más que simplemente a la selección de medios y fines.⁶

Habermas sigue de cerca a Max Weber en su temor a la invasión de la racionalidad instrumental en todos los ámbitos del quehacer humano. Este proceso de “modernización” limita la libertad de los individuos al convertirlos en meros medios, que dejan de ser fines en sí mismos. Para limitar ese proceso de deshumanización, la Teoría crítica propone la formación y desarrollo de una esfera pública auténtica que va más allá de la sociedad abierta de Popper. Según Dryzek,

a diferencia de la racionalidad popperiana, la racionalidad comunicativa permite obtener consensos razonados sobre la base de juicios normativos, los cuales pueden motivar acciones. Así,

⁴ HABERMAS, Jürgen, *On Society and Politics*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 143.

⁵ HORKHEIMER, Max, *Critical Theory*, New York, Seabury Press, 1982, p. 246.

⁶ DRYZEK, John S., *idem*, p. 671.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The right hand starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a *loco* section. The left hand features a steady accompaniment with triplet markings. The score concludes with a *rall.* (rallentando) instruction. The page number 479 is visible in the top right corner.

los atolladeros por conflictos de valores podrían superarse. En el mundo real..., un consenso completo quizás sea inalcanzable, excepto cuando la socialización compartida permite el ejercicio de la *phronesis*.⁷

Como veremos al analizar los trabajos de Steven Lukes sobre las caras del poder, tomar en cuenta los intereses “reales” de los actores no es tarea fácil, pero sin considerarlos no podemos distinguir entre consensos “reales” y simple manipulación.

Según Horkheimer, para lograr la emancipación, un objetivo práctico de la Teoría crítica consiste en la de “transformar el capitalismo en un espacio público verdaderamente democrático”;⁸ pero, más que Horkheimer, Habermas ha avanzado en la discusión sobre las condiciones que permiten superar las condiciones de comunicación distorsionadas por la ideología. Siguiendo la tradición marxista de crítica al liberalismo, Habermas muestra cómo la ideología puede encapsular y reproducir las relaciones de poder y dominación en las sociedades de capitalismo avanzado. En ciencia política, el trabajo de autores como Morton Bachrach, Peter Baratz y Steven Lukes, demuestra el funcionamiento del control de las agendas y los valores dominantes en una sociedad, para mantener ventajas constantes de los grupos gobernantes frente a los subalternos. Como opina Dryzek, el ideal tecnocrático de la “sociedad abierta” de Popper conlleva prácticas políticas que involucran la manipulación y la racionalidad instrumental; a la inversa, la Teoría crítica procura, en todo momento, que los diseños discursivos faciliten la participación y, así, los actores involucrados se conviertan en sujetos capaces de controlar su destino. Para ejemplificar la distinción, Dryzek presenta las diferencias entre un programa de desarrollo de áreas urbanas deprimidas comparando la visión de la sociedad abierta y el enfoque de la Teoría crítica. En el modelo de “sociedad abierta” los tomadores de decisión (las élites) presentan los proyectos de reforma a partir de un esquema de solución desde arriba; pero en los diseños de racionalidad discursiva, serían los habitantes de las zonas urbanas deprimidas quienes determinarían cuáles son las políticas por seguir. Así, la racionalización comunicativa promueve el compromiso de los actores en los proyectos colectivos, crea legitimidad y con ello facilita la consecución de bienes colectivos de manera descentralizada y no coercitiva.⁹

⁷ DRYZEK, John S., ídem, pp. 674-75.

⁸ HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 250.

⁹ DRYZEK, John S., ídem, pp. 676-677.

The image shows a musical score for piano and violin. The score is written on two staves. The top staff is for the violin and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked as 'Meno mosso' with a quarter note equal to approximately 76 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for 'lontano' and 'loco' with a quarter note equal to approximately 88 beats per minute. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano part has a 'Ped.' marking at the bottom left. The violin part has a 'loco' marking at the top right.

Pero ¿dónde encontrar situaciones que se aproximen a “esferas públicas auténticas”? Aquí, los autores de la Teoría crítica se separan. Hay quienes, como Hannah Arendt, proponen recuperar la tradición de la *polis* ateniense, otros, como Marcuse, ven en movimientos sociales (pacifista, ecologista, feminista, derechos civiles) esfuerzos por conseguir “esferas públicas auténticas”. Habermas propone un ideal democrático basado en el uso público de la razón dentro de los límites de la complejidad y la diferenciación modernas. En su análisis sobre la transformación de la esfera pública, Habermas delineó la historia del surgimiento de nuevas formas de interacción pública desde la familia, pasando por las tertulias de la Ilustración hasta los debates parlamentarios entre iguales. Estos procesos están limitados por las dinámicas del mercado y el Estado administrador; en ese sentido, Habermas observa cómo las demandas del capitalismo restringen el ámbito y significado de la democracia. En su libro *La crisis de legitimidad*, Habermas sostiene que las crisis abren espacios para la lucha y la deliberación de los ciudadanos y su compromiso en movimientos sociales. Para superar la crisis de legitimidad, es necesario ir más allá de una democracia formal, entendida como gobierno de la mayoría, y formar democracias sustantivas cuyo énfasis es “la participación genuina de los ciudadanos en los asuntos públicos”.¹⁰ En buena medida, el trabajo de la Teoría crítica contemporánea consiste en encontrar la manera de aumentar el alcance y la efectividad de la deliberación pública avanzando en el proceso de democratización.

Considero que los trabajos, por ejemplo, de Samuel Huntington, Steven Lukes y Charles Tilly, nos permiten analizar, aunque sea de manera esquemática, el diálogo entre la Teoría crítica y la ciencia política. Sin duda, la lista de politólogos que han discutido los temas y problemáticas de la Teoría crítica es muy amplia, sin embargo, pienso que estos tres pensadores sintetizan debates torales como son: el proceso de “modernización política”, las visiones sobre el poder y los procesos de democratización y desdemocratización.

Huntington presenta una visión sobre el proceso de modernización política que refleja dos tipos de problemas: por una parte, la transformación de sociedades “tradicionales” en regímenes “modernos”; por otra, una visión de modernización desde arriba, con tintes autoritarios. En cierto sentido, el trabajo de Huntington sigue de cerca la visión popperiana de las instituciones políticas. En cambio, en su discusión sobre las caras del poder, Lukes avanzó en uno de los retos más importantes de la ciencia política al desentrañar las diversas facetas de las relaciones de poder que restringen la libertad. En tanto que Charles

¹⁰ HABERMAS, Jürgen, *Legitimation Crisis*, Boston, Beacon Press, 1975, p. 32.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

pp cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped.

Tilly analizó cómo, en medio de macro-procesos –formación de los estados nacionales y el capitalismo–, hubo conflictos y movilizaciones que dieron lugar a derechos y regímenes democráticos.

II. Modernización política desde arriba

El orden político en sociedades cambiantes, sin duda ha sido uno de los textos de ciencia política más aclamados por los politólogos. Según Huntington, los procesos de modernización económica y cambio social separan a los pueblos de sus identidades locales y, por lo tanto, la modernización provoca inestabilidad: Huntington llegó a sostener que antes de tener gobiernos democráticos era necesario tener gobiernos que centralizaran el poder para llevar adelante la institucionalización: “La estabilidad de cualquier comunidad política depende de la relación entre el nivel de participación política y el nivel de institucionalización...”¹¹ En buena medida, la inestabilidad de las sociedades cambiantes se debía a la falta de instituciones y, en esa circunstancia, una posible “solución” eran los regímenes pretorianos que mantenían controlada y limitada la participación política.

Así pues, la solución al problema de las complejas sociedades “inmodernas” estaba en la centralización del poder y en los militares una opción para formar “instituciones”.

En teoría, –dice Huntington sobre el pretorianismo– el liderazgo más eficaz en la construcción institucional debería venir de grupos que no estén directamente identificados con grupos étnicos o estratos económicos particulares. En cierta medida, los estudiantes, los líderes religiosos, y los soldados se ubicarían en esta categoría... Sin embargo, ni los estudiantes ni los grupos religiosos desempeñan un papel constructivo en el desarrollo de instituciones políticas... Los militares quizá posean mayor capacidad para crear orden en una sociedad pretoriana radical. Hay golpes militares, pero también hay gobiernos militares y partidos políticos que surgen del ejército...¹²

¹¹ HUNTINGTON, Samuel, *Political Order in Changing Societies*, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 79.

¹² *Op. cit.*, p. 239.

(stringendo) ————— Allegro risoluto, con fuoco (♩ = *cg.* 104)

violento nervoso loco loco

legato *sf* *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped.) →

Lo dramático del asunto es que, justo durante los años 60 y 70, los militares asumieron el papel protagónico con el pretexto de que era necesario mantener el orden en las débiles democracias del Cono Sur.

Pero la idea de la ingobernabilidad no sólo se mantenía para los países con instituciones democráticas débiles, sino que, en el decenio de 1970, ante la inestabilidad de las democracias de mayor duración en Europa y Estados Unidos, la comisión trilateral conservó el mismo argumento de que era necesario corregir las “disfuncionalidades de la democracia”. Se dijo entonces que la “expansión de la participación política había creado problemas de ‘sobrecarga’ en los gobiernos, que se expandió sin equilibrios las actividades gubernamentales, exacerbando las tendencias inflacionarias de la economía”.¹³

Por razones de espacio no puedo extender el análisis, pero considero que, en lo expuesto hasta aquí, queda clara la respuesta huntingtoniana a la complejidad, tanto en los países de bajos ingresos cuanto en las democracias de capitalismo avanzado. Esta respuesta choca directamente con la Teoría crítica, como dije antes. Para Habermas y los autores de la Teoría crítica, la respuesta a la complejidad de las sociedades no es menos democracia y más control, sino, a la inversa, la expansión de la esfera pública tratando de encontrar mecanismos que permitan articular una “democracia sustantiva”, un concepto de democracia alternativa a las prácticas liberales actuales, de modo que las instituciones faciliten concretar ideales de libertad e igualdad, limitados por circunstancias específicas.

Habermas propone una democracia radical que va más allá de la regla de la mayoría y destaca la participación de los ciudadanos en la formación de la voluntad política, pero también reemplaza el argumento de la totalidad de la primera Escuela de Frankfurt, con el ideal de la “intersubjetividad no lastimada” y de la “solidaridad universal a partir de la comunicación libre de dominación”. Así, las instituciones democráticas deben ser el espacio para la deliberación de los ciudadanos como iguales, para quienes la legitimidad de las decisiones se relacionan con la consecución de “consensos racionales”, basados en una norma que pueda ser aceptada por todos los afectados. Obviamente, esta es una condición contrafáctica, que difícilmente se presenta en la realidad, pero frente a ese ideal se deben contrastar las instituciones existentes. Las condiciones habermasianas del discurso son similares a las de la moral

¹³ CROZIER, Michael / HUNTINGTON, Samuel / WATANUKI, Joji, *The Crisis of Democracy. Report on the Governability of Democracies to the Trilateral Commission*, New York, NYU Press, 1975, p. 161.



práctica. Las normas serán justas en la medida en que sean válidas para todos los afectados y se acepten mediante la discusión racional. También el principio de universalidad es fundamental: “Sólo aquellas leyes que cumplan con esos criterios pueden considerarse como legítimas y legalmente constituidas”.¹⁴ Esta manera de concebir la democracia nos lleva al tema del poder y sus múltiples facetas.

III. Las caras del poder

En *Power: a Radical View*, Steven Lukes critica la visión unidimensional del poder desarrollada por Robert Dahl según la cual, “poder es la capacidad de A para que B haga algo que de otra forma no haría”; siguiendo a Bachrach y Baratz, Lukes opina que esa definición deja fuera del análisis en la toma de decisión “lo que no ocurre” o lo que Ira Katznelson llama “los silencios”, todos aquellos temas excluidos de la agenda política. Siguiendo a Schattschneider,

todas las formas de organización política tienen un sesgo a favor de explotar algunos tipos de conflicto y la supresión de otros, porque la organización es la movilización de los sesgos. Algunos temas se organizan para entrar en la política, otros se excluyen de la política.¹⁵

Así, según Bachrach y Baratz

el poder se ejerce no sólo cuando A participa en las decisiones que afectan a B, sino cuando A dedica sus energías a crear o reforzar valores sociales y políticos, y prácticas institucionales que limitan el ámbito del proceso político a temas que son comparativamente inocuos para A. En la medida en que A tiene éxito en hacer eso, B no puede traer al foro cualquier tema cuya solución pueda resultar en detrimento de las preferencias de A.¹⁶

¹⁴ HABERMAS, Jürgen, 1996, *Between Facts and Norms*, Cambridge, MIT Press, 1996. p. 110.

¹⁵ SCHATTSCHNEIDER, E. E., *The Semi-Sovereign People*, New York, 1960, p. 71. Citado por BACHRACH, Peter / BARATZ, Morton S., “Two Faces of Power”, *American Political Science Review*, vol. 56, no. 4, diciembre 1962, p. 949.

¹⁶ BACHRACH, Peter / BARATZ, Morton S., ídem, p. 948.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part features a melodic line with various dynamics and performance instructions. The left hand part provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines. The score includes the following performance instructions and dynamics:

- System 1:** *calando* (decelerando), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte).
- System 2:** *come un eco* (como un eco), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano).
- System 3:** *in lontananza* (en la lejanía), *loco* (loco), *pp* (pianissimo), *mp > pp* (mezzo-piano a pianissimo), *più p* (más piano).

The score also includes fingerings (e.g., 7, 8) and a pedal marking (Ped.) at the bottom left.

En síntesis, el poder, según esta visión, se ejerce a partir de los no-temas y las no-decisiones, es decir, a partir del control de la agenda; esta es la segunda cara del poder. Pero Lukes va más allá y presenta una tercera dimensión de poder –el poder como dominación–, la cual considera

a) la adopción de decisiones y el control del programa político (no necesariamente a través de decisiones), b) problemas y problemas potenciales, c) el conflicto observable (abierto o encubierto) y latente, d) intereses subjetivos y reales.¹⁷

Sin duda, detrás de Lukes está el concepto de hegemonía de Gramsci, en cuya opinión, el proceso de socialización es fundamental si queremos entender la capacidad del capitalismo de mantenerse y desarrollarse.

Ahora bien, en la nueva edición a su texto, Lukes redefine “poder” no sólo como “poder sobre”, sino también como “poder para”,¹⁸ es decir,

tener poder es tener capacidad para hacer cualquier cambio, admitirlo o resistirse a él... El poder es una potencialidad, no una realidad... Incurren en la “falacia del vehículo” aquellos a quienes tienta la idea de que significa poder todo lo que se pone en funcionamiento cuando el poder se activa. Esta idea ha llevado a sociólogos y analistas militares a equiparar por ejemplo el poder con los recursos del poder, tales como la riqueza y el estatus, o las fuerzas militares y las armas. Pero tener los medios del poder no es lo mismo que ser poderoso. Como descubrió Estados Unidos en Vietnam y en el Irak de la posguerra, tener superioridad militar no es lo mismo que tener poder. En resumen, observar el ejercicio del poder puede dar prueba de su posesión, y contar los recursos del poder puede ofrecer una clave sobre su distribución, pero el poder es una capacidad, y no el ejercicio ni el vehículo de tal capacidad.¹⁹

Para analizar situaciones de dominación, Lukes recurre al tema de los “intereses reales” y la “falsa conciencia”; como opinan sus críticos, ambos conceptos tienen una historia cargada de dogmatismo. A pesar de ello, Lukes considera que

la idea misma de la tercera dimensión del poder requiere un punto de vista exterior. El poder, en cuanto dominación..., invoca la idea de restricción ejercida sobre los intereses, y hablar de la tercera dimensión de ese poder es hablar de intereses atribuidos a los actores, pero no reconocidos por éstos.²⁰

¹⁷ LUKES, Steven, *El poder. Un enfoque radical*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 22.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 76.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 76-78.

²⁰ Ídem, p. 181.

(calando) ----- 4 Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 8 ancora più p

7 8 pp

5 8 mf

7 8 pp

5 8 mf

7 8 p

5 8

(Ped.) →

En la primera edición de su libro, Lukes decía que era posible reconocer una “base empírica” para

identificar los intereses reales, con esa base no depende de A, sino de B, ejercer la elección bajo condiciones de relativa autonomía y, en particular, con independencia del poder de A, por ejemplo, mediante la participación democrática.²¹

Para ejemplificar situaciones de dominación, Lukes cita el trabajo de Martha Nussbaum sobre la situación de las mujeres en India:

alguien, que bajo la ley no tiene ningún derecho de propiedad, no ha recibido educación formal alguna, no tiene derecho legal al divorcio, es muy probable que sea golpeada si intenta buscar un trabajo fuera de casa, dice respaldar tradiciones de modestia, pureza y abnegación, no está claro que debamos considerar que esta manifestación sea la última palabra sobre el asunto... Debemos, en resumen reflexionar antes de concluir que las mujeres sin opciones realmente están de acuerdo con la vida que llevan.²²

Justamente lo opuesto a una situación de dominación se espera que ocurra en un sistema de democracia deliberativa, donde las instituciones deben crear ámbitos de libertad que permiten la deliberación y la formación de la voluntad política. Según Joshua Cohen,

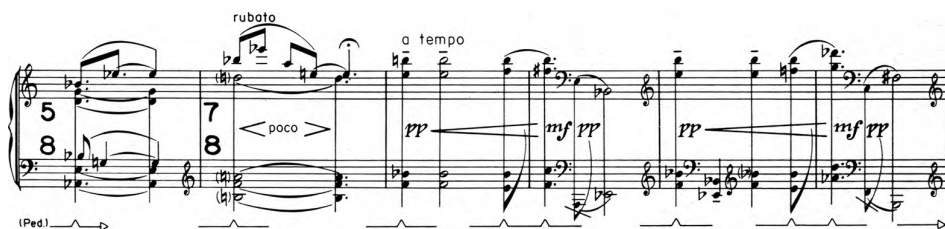
la noción de una democracia deliberativa está enraizada en el ideal intuitivo de una asociación democrática, en la que la justificación de los términos y condiciones de asociación tiene lugar mediante la argumentación y el razonamiento público entre ciudadanos. En tal orden, los ciudadanos comparten el compromiso de resolver los problemas de elección colectiva mediante el razonamiento público y tienen a sus instituciones básicas por legítimas en cuanto éstas establecen el marco para la deliberación pública libre.²³

A pesar de que las poliarquías existentes se alejan del ideal de democracia deliberativa, institucionalmente son los sistemas nacionales más cercanos a ese ideal. Por eso es importante

²¹ Ibídem.

²² NUSSBAUM, Martha, *Women and Human Development: The Capabilities Approach*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 43. Citado por LUKES, *op. cit.*, p. 182.

²³ COHEN, Joshua, “Deliberation and Democratic Legitimacy”, en HAMLIN, Alan / PETTIT, Philip, eds., *The Good Polity*, Oxford, Oxford University Press, pp. 17ss. Citado en HABERMAS, *Facticidad y validez*, Madrid, Trotta, 1998, p. 381.



preguntarnos, ¿cómo se formaron esos sistemas? Para responder esa cuestión, considero que el análisis histórico de Charles Tilly muestra algunas de las pistas más importantes para el futuro de la investigación sobre el tema.

IV. ¿De dónde vienen los derechos y cómo surgieron las democracias?

La explicación de Tilly del surgimiento de los regímenes democráticos es clara: los procesos de democratización implican:

- 1) La formación de redes de confianza interpersonales en la política pública; el aislamiento de las desigualdades categóricas de la política pública y la reducción de centros autónomos de poder coercitivo; estos procesos, de manera conjunta, dan lugar a la democratización, que no ocurriría si éstos faltaran.
- 2) La reversión de cualquiera o todos los procesos anteriores desdemocratiza a los regímenes.²⁴

A partir de un análisis histórico riguroso, Tilly opina que los regímenes democráticos nacionales surgieron de procesos mediante los cuales los estados adquirieron sus medios de gobierno, de las formas en las que se crearon los ejércitos, se recaudaron los impuestos, la forma en que los estados derrotaron a sus rivales internos y negociaron con actores políticos a quienes no podían derrotar. Por ejemplo, en Gran Bretaña,

el poder fiscal del parlamento inglés (por siglos órgano representativo de los lores) expandió su centralidad en la política británica conforme el reino se involucraba en guerras cada vez más onerosas durante el siglo XVIII. Conforme el Parlamento restó poder a la corona, los británicos sin representación aumentaron sus demandas tanto a miembros individuales del Parlamento como al Parlamento en su conjunto, las elecciones se convirtieron en los momentos cuando las preferencias populares se expresaban desde los grupos excluidos y los miembros disidentes del Parlamento buscaban apoyos no parlamentarios para favorecer sus programas.²⁵

²⁴ TILLY, Charles, *Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 188.

²⁵ *Op. cit.*, p. 192. Para un análisis amplio sobre estos procesos ver: TILLY, Charles, *Popular Contention in Great Britain, 1758-1834*, Cambridge, Harvard University Press, 1998. Para un análisis más general

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score includes various performance markings such as *delicato*, *pp*, *cresc.*, *mf*, *f*, *p*, *rit.*, *allargando*, *a tempo*, and *molto rit.*. There are also numerical markings like 8e, 8g, 6, 7, 8, and 3. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The bottom left corner has a small instruction "(Ped.)".

Para Tilly es claro que las instituciones democráticas no son simple resultado de una ingeniería constitucional o la graciosa concesión de las élites, sino consecuencia de diversas luchas y conflictos históricos generalmente no resueltos.²⁶ Así pues, los derechos de ciudadanía surgieron de la negociación entre las autoridades estatales y miembros organizados de la población a lo largo de siglos. Negociaciones, primero, sobre los medios necesarios para la guerra, luego sobre cuestiones que servían a sus intereses más allá de la guerra. Estas negociaciones ampliaron las obligaciones de los estados hacia sus ciudadanos.²⁷

Es claro que la forma en que se llevan a cabo estas “negociaciones” varía enormemente, desde reformas electorales a la “británica” hasta revoluciones sociales a la “francesa” o las guerras de independencia en América y las múltiples luchas por la democratización en diversos países. En esos procesos, los movimientos sociales han tenido un papel relevante. Según Tilly, se combinan tres tipos de demandas: programáticas, de identidad y de derechos. Los movimientos son campañas, no hechos aislados, y su escala ha variado desde movimientos locales, regionales, nacionales e internacionales. Las demandas programáticas involucran el apoyo o la oposición a acciones reales o propuestas del movimiento; las demandas de identidad establecen el “nosotros”, como una fuerza que debe ser reconocida en términos de su DUNC (dignidad, unidad, número y compromiso); por último, los derechos sostienen lazos y similitudes con otros actores: minorías o grupos políticos específicos.

El futuro de las “democracias” y de los movimientos sociales, dependerá de la capacidad que tengan sus actores para descubrir y rechazar los obstáculos en la construcción de esferas públicas que permitan ampliar las libertades y la igualdad, pero, para ello, “los demócratas no deben quedarse sentados esperando”,²⁸ sino actuar para que no prevalezcan los procesos de mantenimiento y formación de desigualdades categóricas, la independencia de los órganos coercitivos del Estado y el aislamiento de las redes de confianza interpersonal.

sobre esos procesos en Europa ver, TILLY, Charles, *Contention and Democracy in Europe, 1650-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

²⁶ En mi libro *Movilización y democracia: España y México*, Ciudad de México, Colmex, 2008, utilizo un análisis similar para estudiar los procesos de transición en México y España.

²⁷ TILLY, Charles, “Where do Rights come From?”, en SKOCPOL, Theda, *Democracy, Revolution and History*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1998, p. 55-72.

²⁸ TILLY, Charles, *Democracy*, *op. cit.*, p. 205.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal instruction "(Ped.)" at the bottom left.

ciencia política; b) la teoría política mantiene una fuerte afinidad con las humanidades y tiende a gravitar hacia ellas; c) la teoría política representa una cierta incapacidad de la ciencia política para disciplinar su campo de estudio. Debido al carácter in(ter)disciplinario de este emprendimiento, y a la gravitación que las humanidades tienen en él, los editores del *Handbook* deciden honrar la pluralidad de perspectivas que hoy existen en el interior de la teoría política. Dicha decisión es inteligente, entendemos, porque evita añadir un capítulo más a la literatura sobre la supuesta “balcanización” de la teoría política reciente.² Sin embargo, el paraguas protector de esta pluralidad genera, con todos sus méritos, otro tipo de problemas analíticos.

Estos problemas se hacen evidentes en dos capítulos del *Handbook* dedicados a discutir la obra de teóricos críticos. El capítulo de William Scheuerman evalúa el aporte del deliberacionismo de Jürgen Habermas a la teoría política contemporánea, pero lo hace bajo el presupuesto de que dicho aporte es una forma, entre muchas otras, de hacer (o de contribuir a la) teoría política.³ La consecuencia de este presupuesto es que Scheuerman no pueda plantearse la cuestión de la relación entre Teoría crítica y teoría política. Dicha cuestión tampoco se discute en el capítulo de Wendy Brown, en el que se aborda la noción de poder en Foucault. Allí se afirma que “a pesar de la fecundidad del pensamiento de Foucault para pensar la teoría política [...] no tiene mucho sentido permitir que la obra de Foucault en su totalidad establezca la agenda, o articule las fronteras, de la teoría política”.⁴ Este argumento tiene como presupuesto la existencia de una cierta especificidad de la teoría política, cuyas fronteras deberían ser resguardadas del expansionismo foucaultiano, pero esa especificidad no es discutida en profundidad por Brown.

² La percepción de esta “balcanización” puede leerse como un producto del agotamiento de la oposición entre liberales y comunitaristas que tendió a monopolizar el campo de la discusión en teoría política en las décadas de los 80 y parte de la de los 90. Sin embargo, algunos autores proponen que la balcanización había comenzado mucho antes, a fines de los años 50, con el fin de la hegemonía del conductismo como marco teórico. Al efecto véase GUNNELL, John, “Paradoxos Theoretikos”, en RENWICK MOORE Kristen, ed., *Contemporary Empirical Political Theory*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 47-72. Para una interesante relectura de la “balcanización” en términos de los imperativos de profesionalización a los que están sujetos los académicos que se dedican a la teoría política véase: BROWN, Wendy, “On the Edge”, en WHITE, Stephen / MOON, J. Donald, eds., *What is political theory?*, London, Sage, 2004, p. 113.

³ SCHEUERMAN, William E., “Critical Theory and the Canon of Political Thought”, en *The Oxford Handbook of Political Theory*, op. cit.

⁴ BROWN, Wendy, “Power after Foucault”, en *The Oxford Handbook...*, op. cit., p. 79.

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

89. deciso > > loco

89.

pp il basso sotto voce

(pp)

Ped →

El artículo de John Bohman sobre “teoría crítica” incluido en la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* tampoco es de mucha ayuda para nuestros propósitos.⁵ Allí se establece una distinción entre Teoría crítica en sentido restringido y teoría crítica en sentido amplio. Para Bohman en la *Encyclopedia*, la Teoría crítica en sentido restringido “designa a varias generaciones de filósofos alemanes y teóricos sociales de la tradición marxista europea occidental conocidos como la Escuela de Frankfurt”. La *Encyclopedia* se refiere en este caso a autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, entre otros, cuya pertenencia más o menos orgánica al famoso Instituto de Investigación Social deviene en criterio para entender a la teoría crítica en sentido restringido. Para estos teóricos, prosigue la *Encyclopedia*, es posible distinguir entre “Teoría crítica” y “teoría tradicional” a partir de un “propósito práctico específico: una teoría es crítica siempre y cuando busque la emancipación humana”. Siguiendo este argumento, la *Encyclopedia* nos invita a pensar que al existir diversas teorías, en diversos ámbitos del conocimiento, que procuran impulsar una agenda emancipadora —exponiendo y criticando formas múltiples de dominación y sometimiento— y que todas ellas podrían ser incluidas en la teoría crítica entendida en sentido amplio.

Si recapitulamos los argumentos hallaremos que, por un lado, el *Handbook* aborda a la teoría crítica simplemente como una forma más, entre otras, de hacer teoría política. Por otro, la teoría crítica entendida en sentido amplio incluye a toda teoría política que procure impulsar una agenda emancipadora. De este modo nuestra indagación hasta el momento parece quedar circunscrita a dos opciones: 1) o bien aceptamos incorporar a la teoría crítica como una forma más (entre varias) de hacer teoría política; 2) o bien aceptamos que la segunda, cuando es crítica, se convierte en una forma de la primera entendida en sentido amplio —es decir, aceptamos que así como existe una “teoría política crítica” pueden existir también una “teoría estética crítica”, una “teoría social crítica” o una “pedagogía crítica”. Pero estas opciones, sugerimos, no hacen honor a qué cosa es la teoría política crítica.

La pregunta entonces es la siguiente: ¿cómo salirse del encierro de estas dos opciones? Lo intentaremos dando un rodeo breve, pero crucial, por la noción de canon de la teoría política y por un conjunto de autores que, al mismo tiempo que pertenecen a dicho canon, mantienen una posición incómoda dentro de él. Por canon de la teoría política entendemos aquí al conjunto de autores y textos conocido en términos coloquiales como *from Plato to NATO*. Dicho canon comienza con Platón —otros puntos de partida posibles son Tucídides

⁵ BOHMAN, James, “Critical Theory”, en ZALTA, Edward N., ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition) <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/critical-theory/>>. Consulta: 01/02/2013.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score is divided into two main sections. The first section begins with a *rall.* (rallentando) marking and includes dynamic markings of *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The second section starts with *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* (return to tempo, then gradually increasing to very fast and with vigor). This section includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano), along with the instruction *loco* (ad libitum). The score also includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left.

y Sófocles— e incluye autores antiguos, medievales, renacentistas, modernos y post-modernos, hasta llegar a Habermas, Michel Foucault y John Rawls. Cabe destacar que el aparente ecumenismo del canon no está exento de modificaciones y sobresaltos: mientras algunos autores ingresan al canon, otros pueden perder su importancia dentro de él.

En este “cielo estrellado” de la teoría política existen determinados autores que conforman, tomados en conjunto, una constelación iniquita, un canon dentro del canon cuyo propósito (abusamos aquí de la metáfora) es tomar ese cielo por asalto. A sabiendas de que toda lista es caprichosa y arbitraria, proponemos que esta constelación está conformada por Baruch Spinoza, Immanuel Kant, G. W. Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. Todos ellos forman parte del canon de la teoría política y al mismo tiempo aportan elementos para subvertirlo. La teoría política crítica toma de Spinoza las nociones de inmanencia y multitud;⁶ de Kant la crítica a la metafísica así como la elucidación de los límites y posibilidades de la razón humana; de Hegel el movimiento dialéctico del conocimiento y la historicidad de la *Sittlichkeit*; de Marx la crítica de la economía política y la exhortación a transformar el mundo por la vía revolucionaria; de Nietzsche la crítica a la moral del esclavo característica de los valores judeo-cristianos y la búsqueda de una alternativa más allá del bien y del mal; de Freud la crítica a la subjetividad moderna y a su ideal de autoconciencia —crítica que continúa y se radicaliza en Jacques Lacan—. Aunque esta enumeración es simplificada y supone exclusiones importantes, constituye un primer acercamiento a la constelación de pensadores que dan sustento conceptual a la teoría política crítica contemporánea. Sobre esta última ofreceremos un panorama breve a continuación.

La teoría política crítica hoy

La ventaja analítica de considerar a la teoría política crítica como una constelación, un concepto por otra parte caro a la obra de Walter Benjamin, es que permite entender la manera en que diversos campos gravitacionales agrupan y reagrupan a los pensadores que la componen. Estas fuerzas de atracción y repulsión, proponemos, revelan tensiones internas. Así, algunos autores gravitan hacia Spinoza y Marx, y al hacerlo se alejan de Kant; otros gravitan hacia Hegel, Marx y Freud, y al hacerlo se alejan de Spinoza y Kant; otros se acercan a Kant,

⁶ Spinoza ha sido excluido durante mucho tiempo de la tradición a la que denominamos crítica. Para una denuncia de dicha exclusión véase: MONTAG, Warren, “Preface”, en MONTAG, Warren / STOLZO, Ted, eds., *The New Spinoza*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, there is a '(stringendo)' marking with a right-pointing arrow. The first staff starts with a 'p' (piano) dynamic and a 'loco' marking. The second staff begins with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The score includes several 'loco' markings and dynamic changes to 'mf' (mezzo-forte) and 'ff' (fortissimo). There are also markings for 'm.d.' (moderato) and 'f' (forte). The score concludes with a right-pointing arrow and a dashed line.

Marx y Freud y al hacerlo se alejan de Spinoza y Nietzsche; y aún otros gravitan hacia Kant, Nietzsche y Freud, y al hacerlo se alejan de Spinoza. Las combinaciones posibles son tan ricas como variadas. En lo que sigue procuraremos dar cuenta de estos movimientos de atracción y repulsión en la constelación de la teoría política crítica contemporánea.

La influencia de Spinoza es claramente visible en autores importantes para la teoría política crítica contemporánea como Gilles Deleuze, Paolo Virno, Antonio Negri y William Connolly. Todos ellos, claro está, representan distintas modulaciones del legado spinoziano. Para Deleuze, Spinoza ofrece recursos para pensar una ontología según la cual la univocidad del ser hace posible la diferencia. El ser no es identidad en la mismidad, ni equivalencia de lo semejante; no es Uno ni tampoco Múltiple, sino multiplicidad. Esa multiplicidad no es postulada como una categoría trascendental que se halla en una relación jerárquica frente a sus manifestaciones empírico-concretas, sino pura inmanencia expresiva.⁷ Esta expresividad immanente es revisitada por Negri y Virno en una clave tal vez más explícitamente política a través de la categoría de multitud.

Negri entiende que el concepto de multitud es un ejemplo paradigmático de esta expresividad immanente y, en tensión con Deleuze, lo encuentra productivo para repensar los dilemas de la teoría marxista. Para Negri “en el inmanentismo spinozista [...] la democracia es política de la ‘multitud’ organizada en la producción” y dicha política “si no consigue hacer madurar la lucha de clases como fundación de la realidad, sin embargo conquista íntegros los presupuestos y plantea en el protagonismo de las masas el fundamento de la acción transformadora, a la vez social y política”.⁸ La apuesta de Negri por el legado de Spinoza se extiende a la famosa trilogía, en co-autoría con Michael Hardt, en la que el concepto de multitud representa un papel central.⁹ Para Hardt y Negri el Imperio es una forma de dominación nueva, híbrida, flexible y superadora del Estado-nación, que se caracteriza por ser un “aparato *descentrado y desterritorializador* de dominio” (cursiva en el original).¹⁰ La multitud,

⁷ DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition* (1968), London / New York, Continuum, 2004.

⁸ NEGRI, Antonio, *La anomalía salvaje: ensayo sobre poder y potencia en Baruch Spinoza* (1981), Barcelona, Anthropos, 1993, p. 15.

⁹ Nos referimos a: NEGRI, Antonio / HARDT, Michael, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002; *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*, Madrid, Debate, 2004 y *Commonwealth: el proyecto de una revolución del común*, Madrid, Akal, 2011.

¹⁰ NEGRI y HARDT, *Imperio*, op. cit., p. 14.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 88. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *f* and *sf*. The left hand provides a steady accompaniment with dynamic markings of *mf* and *f*. The second system continues the piece, with the right hand playing *loco* passages. The third system concludes the excerpt, maintaining the *loco* character in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

sostienen los autores, es la posibilidad de una política alternativa en las nuevas condiciones imperiales.

Virno concuerda con Negri en que el concepto spinoziano de multitud representa una alternativa política crítica de lo existente. En particular, Virno halla en la multitud una gramática alternativa a la propuesta por la tríada canónica del contractualismo: Thomas Hobbes, John Locke y Jean-Jacques Rousseau. Si éstos utilizan la noción de pueblo para dar cuenta de los fundamentos de la autoridad política en la modernidad, Spinoza representa una modernidad oblicua y alternativa, en cuyo seno la multitud cobra una centralidad inesperada. Virno lee a la multitud spinoziana como

una *pluralidad que persiste como tal* en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes (comunitarios), sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto [...] Para Spinoza, la multitud es la base, el fundamento de las libertades civiles (cursiva en el original).¹¹

Por lo tanto, para Virno la multitud spinoziana es anti-estatal porque no se deja reducir al Uno del pueblo soberano, lo cual no significa que sea lo contrario del Uno, sino su reconfiguración: “esta unidad ya no es el Estado, sino el lenguaje, el intelecto, las facultades comunes al género humano”.¹²

Al considerar a la multitud spinoziana como una reconfiguración del Uno, Virno nos previene explícitamente acerca del peligro de caer en lo que denomina “canciones desafinadas de cuño posmoderno” que tienden a privilegiar lo múltiple sobre la unidad.¹³ Al hacerlo Virno se separa de otras modulaciones posibles de la multitud spinoziana leídas en clave pluralista, como la que propone William Connolly. Para Connolly, el objetivo no es reconfigurar la idea del Uno, sino cultivar un *ethos* pluralista profundo, comprometido no sólo con hacer lugar a diversas formas de vida, sino también con generarlas, aún a sabiendas de que el resultado puede redundar en fricciones, conflicto y desacuerdo. La tentación es asimilar su

¹¹ VIRNO, PAOLO, *Gramática de la multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003, p. 12.

¹² *Op. cit.*, p. 17.

¹³ *Op. cit.*, p. 16.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

(Ped.)

pensamiento al pluralismo entendido como mero asociacionismo, pero Connolly no es un teórico del capital social, sino que su pluralismo es afirmativo y multidimensional: “Diversidad multidimensional [...] publicidad sobre el sufrimiento generado por la infraestructura de consumo, actividad micropolítica iniciada desde diversos espacios —ésta es la máquina de resonancia positiva que debemos poner en movimiento hoy”.¹⁴ De este modo, Connolly reinterpreta el legado de Spinoza a través de la noción de multiplicidad en Deleuze y del pluralismo existencial y democrático de Walt Whitman y William James.

Si Deleuze, Negri, Virno y Connolly se ubican, más allá de sus diferencias, en el interior de un campo de fuerzas spinoziano, Jürgen Habermas es el representante paradigmático de una postura kantiana en la teoría política crítica. Aunque el Habermas temprano todavía articulaba el legado de Kant con Marx y Freud, en una clave más reconociblemente frankfurtiana, en etapas posteriores de su pensamiento la influencia de Kant ha ido ganando mayor relevancia. Desde sus primeras obras sobre la esfera pública, Habermas apuesta a llevar a cabo el proyecto inconcluso de la modernidad occidental confiando en la posibilidad de reconstruir las condiciones de racionalidad pública en un contexto de mercantilización creciente de la cultura.¹⁵ Este proyecto culmina en la influyente teoría de la acción comunicativa, en la que Habermas plantea, por un lado, una idea de racionalidad mediada por la comunicación intersubjetiva y, por otro, la necesidad de pretensiones universales de validez que hagan posible a dicha comunicación.¹⁶

Aunque Habermas se aleja de Kant al hacer énfasis en el carácter intersubjetivo de la razón práctica, se mantiene cerca de él al presuponer que al seguir los mandatos de la razón imparcial los actores son autónomos y se abstienen de instrumentalizar a los demás. En términos de teoría democrática, el kantianismo de Habermas deriva en deliberacionismo, o teoría del discurso, entendido como un modelo político alternativo al liberalismo y el republicanismo. La teoría del discurso toma del republicanismo la importancia de la formación de una opinión y voluntad comunes, pero no las postula en términos sustanciales sino pro-

¹⁴ CONNOLLY, William, *Pluralism*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 9.

¹⁵ HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962), trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, MIT, 1989.

¹⁶ HABERMAS, Jürgen, *The Theory of Communicative Action*, Vol. I: *Reason and the Rationalization of Society*, trans. T. McCarthy, Boston, Beacon Press, 1984.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features a transition from a 'calando' (rushing) section to a 'Meno mosso' (less motion) section. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Performance instructions include 'nervoso' (nervous), 'lunga' (long), and 'loco' (wild). The score is written in 4/4 time and includes a 'Ped.' (pedal) marking. The piece concludes with a 'poco rall.' (slightly slowing down) marking and a final measure marked '7'.

dible del pueblo como, al mismo tiempo, particular y universal, da lugar a lo que Laclau denomina la razón populista, una lógica de la mutua contaminación según la cual: “la relación *populus/plebs* se convierte en el lugar de una tensión inerradicable en la que cada termino absorbe y, al mismo tiempo, expulsa al otro”. La imposibilidad de resolver esta tensión es lo que, para Laclau, “asegura el carácter político de la sociedad, la pluralidad de encarnaciones del *populus* que no conducen a una reconciliación final”.²⁰ Como puede deducirse de estos fragmentos, en su obra tardía Laclau reorienta el proyecto de la democracia radical hacia una reivindicación del populismo como ontología política alternativa tanto al liberalismo como al marxismo clásico.

Próximos a la intensidad del conflicto presupuesta en el populismo de Laclau, pero manteniéndose dentro de un vocabulario más afianzado de la teoría democrática, los trabajos de Chantal Mouffe y Bonnie Honig representan distintas expresiones del pluralismo agonista. Al igual que Laclau, Mouffe sostiene que la teoría democrática liberal carece de recursos conceptuales para entender el conflicto político. Mouffe se distancia de Laclau, sin embargo, al entender que el agonismo intrínseco a todo pluralismo democrático puede ser aprehendido productivamente a través de las nociones de amigo-enemigo de Carl Schmitt.²¹ El trabajo de Honig, por su parte, dialoga con el pluralismo profundo de Connolly pero se distancia de él a través de una reinterpretación de las nociones de *agon* y pluralidad en Hannah Arendt. Según Honig, para Arendt la política “es siempre agonista porque resiste las atracciones del expresivismo en pos de su visión del yo como un espacio complejo de multiplicidad cuyas identidades son producidas siempre de manera performativa”.²² De este modo, el agonismo pluralista de Honig reinterpreta a Arendt como una pensadora de la performatividad y la diferencia, haciendo lugar incluso a *performances* de género y sexualidad que una lectura ortodoxa de Arendt condenaría al ámbito de lo privado.

Esta misma performatividad es llevada por Foucault a extremos que ponen a prueba los límites mismos del ideario democrático. Altamente influido por Nietzsche y su exhortación a la creación de sí con independencia de imperativos morales reñidos con la vida, así como

²⁰ LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, FCE, 2006, p. 279.

²¹ MOUFFE, Chantal, *The Democratic Paradox*, London, Verso, 2000.

²² HONIG, Bonnie, “Toward an Agonistic Feminism”, en HONIG, ed., *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*, University Park, The Pennsylvania State University, p. 149.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Debussy given the style and the 'poco rall.' marking. The score is written for three staves: treble, bass, and a lower bass staff. It features complex textures with triplets and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The piece concludes with a fermata and a 'Ped.' marking.

complementa a Foucault con un análisis innovador (y expansivo) de la dimensión jurídico-política del poder.²⁷ Basándose en la teoría de la soberanía de Carl Schmitt, en particular en la noción de estado de excepción, Agamben sugiere que la lógica de la soberanía genera una nueva topología de la ley en la cual el afuera y el adentro se vuelven indistinguibles. Así, el estado de excepción, que suspende la legalidad con el objetivo supuesto de resguardarla, constituye una zona de indistinción que despoja a los individuos de derechos y los concibe como mera vida desnuda: una vida disponible para ser matada sin cometer homicidio ni sacrificio. Es por ello que para Agamben el campo de concentración es el paradigma de lo político en nuestros días, con sucesivas iteraciones en las prisiones de Guantánamo y Abu Ghraib.

También influenciado por Nietzsche y la biopolítica de Foucault, así como por Jacques Derrida, Roberto Esposito propone una teoría innovadora sobre lo común. Para Esposito, lo opuesto a la comunidad no es la sociedad, como tiende a pensarlo la teoría social, sino la in-munidad –aunque, como veremos, esta oposición no es lineal–. Mediante una aguda exégesis del término latino *munus*, Esposito sugiere que este alude a un deber, una carga o un don, y no a algo que se posee o es propio.²⁸ A una comunidad así entendida la caracteriza lo impropio o des-apropiado y no aquello que se posee en común con otros: la esencia, identidad, origen o destino. En contraste con el *mainstream* del comunitarismo, la comunidad impropia de Esposito está atravesada por contradicciones internas que requieren inmunización. Pero, ¿de qué debería protegerse la comunidad?

Esposito sugiere que la comunidad debe protegerse del “riesgo de la expropiación” que, a su juicio, es “la inclinación más intrínseca y natural” de la comunidad. La ley viene a inmunizar a la comunidad de sus propias tendencias disgregadoras, pero lo hace de manera paradójica porque “la Ley constituye a la comunidad destituyéndola”.²⁹ De este modo, *communitas* e *immunitas* no son conceptos simplemente opuestos, sino que se hallan co-implicados: la *immunitas* es la contracara de la *communitas* en su paradójico esfuerzo de auto-protección. En obras posteriores, Esposito inicia una crítica de la persona entendida como sujeto de

²⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998 y *State of Exception*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

²⁸ ESPOSITO, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, Palo Alto, Stanford, Stanford University Press, 2010.

²⁹ ESPOSITO, Roberto, *Immunitas: The Protection and Negation of Life*, Cambridge, Polity Press, 2011, p. 22.

derechos, en parte porque esta noción reitera las dinámicas de apropiación —en este caso, de apropiación de sí: la persona *tiene* derechos— características de los procesos inmunitarios. Frente a esto Esposito indaga las posibilidades de una tercera persona, es decir, de una forma de pensar la política que descentra y reconfigura la idea de persona para virar hacia una filosofía de lo impersonal.³⁰

En diálogo crítico con Kant, Marx, Nietzsche, Freud, Foucault y Deleuze, pero a distancia de la tradición spinoziana, Jacques Derrida es el creador de una forma de discurso crítico que ha permeado desde la teoría literaria hasta la arquitectura, pasando por el psicoanálisis y la teoría política. Aunque el término deconstrucción ha sido banalizado con el uso, sus aportes a la teoría política crítica distan de ser triviales. Con el riesgo de simplificar su aporte nos circunscribiremos a discutir la noción de carno-falo-logo-centrismo.³¹ Para Derrida la tradición de la metafísica occidental ha tendido a considerar al *logos* como el pensamiento racional puro transmitido por la palabra hablada, y ha desfavorecido a la escritura como versión disminuida —o mera copia sin vida— de aquel. Esa misma tradición metafísica ha privilegiado históricamente al falo como símbolo de virtud, superioridad, racionalidad, o sustento del orden simbólico, incluso en discursos críticos como el psicoanálisis donde se presentan nociones como “envidia del pene” (Freud) y “significante fálico” (Lacan).

Asinismo, Derrida ha criticado no sólo la lógica sacrificial —no exenta de orígenes religiosos— entendida literalmente como *chivo* expiatorio, sino también sus versiones más aceptadas, como el sacrificio cotidiano de animales no humanos por parte de la industria alimenticia. Para Derrida, el consumo de “carne” es una forma de ingerir al otro que no es humano y contribuye por ello a circunscribir (y a estabilizar) el horizonte de obligaciones morales únicamente entre animales humanos.³² Frente a los sesgos especieistas y de género, y frente a la desvalorización de todo aquello que no cuadra en el *logos*, Derrida opone la posibilidad de la justicia en una democracia por venir. Esta democracia por venir no debe ser asimilada a la transitada confianza occidental en expandir los ideales democráticos hacia

³⁰ ESPOSITO, Roberto, *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Barcelona, Amorrotu, 2009.

³¹ DERRIDA, Jacques, “‘Eating Well’ or the calculation of the subject”, en WEBER, Elisabeth, ed., *Points: Interviews 1974-1994*, Palo Alto, Stanford University Press, 1995, pp. 155-187.

³² DERRIDA, Jacques, en MALLET, Marie-Louise, ed., *The Animal that Therefore I am*, New York, Fordham University Press, 2008.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Above the staff, there are markings for 'loco' and 'roll'. The left-hand staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment, also featuring triplet markings and dynamic markings of *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. At the bottom left, there is a pedal marking '(Ped.)' with an arrow pointing to the right.

regiones del globo aún impermeables a dicho ideario, sino que, en palabras de un comentarista, se trata de:

un mesianismo democrático [que] enciende una esperanza y una fe en un orden que permite el desorden [...] una esperanza en algo radicalmente pluralista, plurívoco, multi-cultural, heteromorfo, heterológico, y heterónimo, algo que sobrepasa lo que hoy denominamos nación y ciudadanía nacional [...] el nacionalismo y la nacionalidad.³³

Crítico del posmodernismo derrideano y deleuziano; más cercano a Hegel que a Kant; a Lacan que a Freud; más marxista que post-marxista, Slavoj Žižek es uno de los teóricos políticos críticos más inquietantes de las últimas décadas. Žižek logra combinar discusiones eruditas de Hegel y Lacan, con llamados leninistas a la acción y referencias al último *blockbuster* de Hollywood, todo ello combinado con toques de humor y sarcasmo. Más allá de lo idiosincrásico de su obra, esta merece ser tomada en serio ya que constituye un aporte no sólo a la tradición marxista, sino a la teoría política crítica en general. En particular, su obra temprana sobre ideología es reveladora ya que invierte el argumento clásico de la falsa conciencia, “no lo saben, pero lo hacen”, por el provocador “lo saben, y aun así lo hacen”. Para Žižek, el distanciamiento cínico característico del postmodernismo no indica mayor reflexividad y distancia crítica frente a los mandatos del capitalismo, sino, por el contrario, la eficacia ideológica de éste al ofrecer un pseudo-espacio de individualidad consistente con los imperativos de reproducción del sistema vigente.³⁴

En sus últimos escritos, y en busca de una alternativa que rompa con el capitalismo, Žižek se ha interesado por las afinidades entre marxismo y cristianismo. Aunque sin abrazar la escatología cristiana *tout court*, Žižek sugiere no obstante que el marxismo y el cristianismo siguen siendo las únicas alternativas metafísicas al capitalismo. Žižek contrapone estas dos alternativas a lo que identifica como la religiosidad típicamente postmoderna basada en un Otro radical, distante e inapropiable. Esta religiosidad del Otro radical, nos invita a pensar Žižek, se halla detrás de nociones como “democracia por venir” en Derrida y democracia

³³ CAPUTO, John D., *Deconstruction in a Nutshell: a Conversation with Jacques Derrida*, New York, Fordham University Press, p. 174.

³⁴ Véase: ŽIŽEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989 y *For They Know not what They Do: Enjoyment as a Political Factor*, London, Verso, 1991.

Musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melody starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes dynamics *mp*, *p*, and *pp*. It also features markings for 'lontano' and 'loco'. The third measure is marked 'loco' and contains a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked 'loco' and also contains a triplet of eighth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left. The key signature has one flat (B-flat).

radical en Laclau, según las cuales la democracia siempre está a merced de un Otro inalcanzable, en un proceso siempre-ya incompleto de profundización y radicalización que nunca plantea una totalidad alternativa a la democracia liberal capitalista. Para el leninismo heterodoxo de Žižek, estas posturas son en última instancia una exhortación a la pasividad (frente a un Otro inefable) ya que suponen diferir *ad eternum* la radicalidad del acto revolucionario y evitar el momento de locura intrínseco a toda postulación de una nueva totalidad ética.

Žižek encuentra huellas de esta radicalidad en la encarnación de Dios en Cristo, cuyo hacerse hombre implicaría cancelar la posibilidad de un dios trascendente e inexpugnable para arrojarlo al torrente de los sucesos humanos —a esto se refiere Žižek con la idea de la “monstruosidad de Cristo”—. Así, Žižek asume que el Espíritu Santo, que procede tanto del Padre como del Hijo, se convierte en promesa de salvación y emancipación de la comunidad de fieles. Žižek cree que la promesa de redención intrínseca al Espíritu Santo en la tradición cristiana es factible de ser reinterpretada desde una teología materialista sugerida en la célebre formulación de Marx y Engels sobre el fantasma del comunismo que recorre Europa. Žižek parece sugerir que, más allá de sus obvias diferencias, ambos espectros pueden ser pensados como portadores de una promesa de emancipación humana.³⁵

A distancia de la teología materialista de Žižek, Judith Butler es la teórica contemporánea más importante en el campo de los estudios de género y ha hecho aportes significativos a la teoría política crítica. En términos de estilo de pensamiento, y para situar su obra en relación a teóricos que ya hemos discutido, podemos ubicarla junto a Žižek (y contra Laclau), en su hegelianismo; junto a Laclau (y contra Žižek) en su deconstructivismo y contra ambos (con Derrida) en su crítica al falocentrismo —de Lacan y otros—.³⁶ Pero su contribución más importante, con relevancia para la constitución de toda subjetividad política, es el cuestionamiento de la distinción entre sexo (sexualidad biológica) y género (sexualidad cultural).³⁷ A contrapelo del consenso académico, Butler sugirió que el género es un conjunto de prácticas aprendidas y que el sexo, lejos de ser el sustrato biológico-natural de estas prácticas, se disuelve en tanto sustrato cuando dichas prácticas son tomadas en serio.

³⁵ ŽIŽEK, Slavoj / MILBANK, Ralph, *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?* (DAVIS, Creston, ed.), Boston, MIT Press, 2009.

³⁶ BUTLER, Judith / LACLAU, Ernesto / ŽIŽEK, Slavoj, *Contingency, Hegemony and Universality: Contemporary Dialogues in the Left*, London, Verso, 2000.

³⁷ BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped.) ----- Ped. ----- Ped. ----->

En consecuencia, el género deviene *performance* de un guión pre-determinado, pero factible de ser recreado, en el que se ponen en acto la masculinidad y la femineidad. La obra de Butler permite pensar que este guión puede ser reapropiado irónicamente, por ejemplo, en representaciones exageradas de lo femenino por hombres gay (*drag queen*) o, a la inversa, en representaciones de lo masculino por mujeres lesbianas (*drag king*), o desaprendido, reaprendido y reconfigurado en el transgénero —por ejemplo de mujer a hombre o de hombre a mujer—. El efecto de la intervención de Butler es el de deconstruir las identidades sexuales y de hacer más fluidas las categorías con las que pensamos la sexualidad y el género, abriendo un espacio de juego y performatividad en el cual lo masculino y lo femenino, el hombre y la mujer, son desesencializados.³⁸

Comentarios finales

Hasta aquí entonces hemos presentado algunas ideas tentativas acerca de la especificidad de la teoría política crítica, así como un panorama breve de cuáles son sus autores, autoras y corrientes principales en nuestros días. Nuestra intención no ha sido defender una tesis sustancial acerca de qué cosa es la teoría política crítica, sino más bien dejar en claro las razones por las cuales nos resultan insatisfactorios los intentos actuales de definirla y esbozar un terreno analítico más promisorio a partir del cual avanzar en esa definición. Para ello introdujimos la noción de canon de la teoría política y presentamos la idea de una serie de autores que, considerados en conjunto, constituyen un canon dentro del canon. La forma que estos autores tienen de entender la praxis teórica, sugerimos, anima y da sustento a los intentos contemporáneos de cuestionar formas de opresión, sometimiento, explotación, represión y normalización.

Asimismo, propusimos la utilidad analítica de considerar a estos autores del “canon dentro del canon” metafóricamente, como una constelación atravesada por atracciones y rechazos; como un sistema solar en constante desacuerdo acerca de su astro rey, en el cual los

³⁸ Para una muy útil discusión de la relevancia del pensamiento de Butler para la teoría política véase: CHAMBERS, Samuel / CARVER, Terrell, *Judith Butler and Political Theory: Troubling Politics*, London, Routledge, 2008.



autores y autoras de la teoría crítica contemporánea buscan encontrar su órbita. Sugerimos entonces que la obra de Negri y Virno orbita alrededor de Spinoza y Marx, mientras que la de Connolly se mantiene cerca de Spinoza, añadiendo satélites como Whitman, James y Deleuze. Habermas se mantiene en el campo gravitatorio de Kant, Marx y Freud, aunque su órbita tiende a acercarlo cada vez más al primero. Foucault se aproxima a Nietzsche y se mantiene lejos de Spinoza; Žižek gravita hacia Hegel, Marx y Lacan; Butler hacia Hegel, Lacan y Derrida; Laclau hacia Marx, Gramsci, Lacan y Derrida, etcétera. En todo caso, somos conscientes del valor limitado de esta metáfora: su mérito, de tener alguno, debe ser la utilidad. Esperamos entonces que haya resultado útil para ordenar la discusión y que no haya entorpecido la comprensión de los autores y autoras abordados.

De más está decir que tanto nuestra lista de autores canónicos como de teóricos críticos contemporáneos es (¿podría ser de otro modo?) arbitraria. En la primera podríamos haber incluido, por ejemplo, a V.I. Lenin, Hannah Arendt o Ludwig Wittgenstein. En la segunda, a Axel Honneth, Alain Badiou y Gayatri C. Spivak. No contamos con muy buenas razones para justificar estas exclusiones pero esperamos que, al resaltarlas, podamos cuanto menos atenuar sus consecuencias no deseadas. Por último, nos gustaría hacer un comentario breve acerca del estatus canónico de los teóricos críticos contemporáneos ya discutidos. Como ya se ha comentado, el canon de la teoría política se halla en constante redefinición y por ello ciertos autores simplemente dejan de ser leídos, y ceden su lugar en el canon, y otros logran ingresar y permanecer en él. Estos movimientos de entrada y salida son lentos y a menudo imperceptibles, pero ocurren. De los teóricos críticos contemporáneos incluidos en este trabajo solo Michel Foucault ha logrado ingresar de manera indiscutible al canon de la teoría política. El resto de los autores contemporáneos todavía pugna por hallar su lugar en ese canon, con Habermas perfilándose con las mejores posibilidades. La tarea de arriesgar pronósticos sobre nuevas inclusiones es tentadora, pero la dejamos librada a los y las lectoras con la esperanza de que el presente trabajo pueda orientarlos/las en esa incierta labor.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The tempo is marked "energico (lo stesso tempo)". The first system includes dynamics such as *sf* (fortissimo) and *loco*, and a fingering of 6. The second system includes dynamics such as *mp* (mezzo piano) and *loco*, and a fingering of 7. The third system includes dynamics such as *mf subito* (mezzo-forte subito) and *molto espressivo*. The score is marked with a pedal sign (Ped.) at the bottom left.

El ausente no siempre tiene la razón

LA TEORÍA CRÍTICA DEL DERECHO TOTAL

Carlos Rivera Lugo

¿En qué consiste una Teoría crítica del Derecho en el presente? Nuestra respuesta no sería tan problemática y controvertible si no fuese por que no ha habido objeto de estudio más fetichizado, más que la mercancía capitalista misma, que el Derecho, tanto por aquellos que apuntalan el orden burgués como por los que dicen buscar su negación. Incluso, para estos últimos, si el sistema capitalista no es eterno, el Derecho sí lo es. No hay vida social sin Derecho, sostienen. Este porfiado afán en la inmortalidad de la forma jurídica sólo sirve para atestiguar cuán prisioneros hemos sido y aún somos de sus apariencias.

Si existe un fenómeno social que dependa más de las ficciones, ese ha sido y es el Derecho. Si ha existido un instrumento que sirve para legitimar, es decir, validar racionalmente la destrucción irracional de unos seres humanos por otros, desde la razón conveniente de los que dominan, ese ha sido y es el Derecho. El Derecho se le presenta al ser humano como orden extraño y extrínseco, que le constituye como subjetividad en sumisión a una relación de poder, de raíz clasista, que detrás de la fachada ideológica de la equivalencia formal aspira a controlar y limitar su campo de acción, sus posibilidades. Desde su arrogancia absolutista, el Derecho niega toda normatividad y posibilidad de justicia que se potencie más allá de él o que no se someta a sus lógicas formales y dictados instrumentales. Al respecto nos dice Theodor Adorno:

El derecho es el fenómeno arquetípico de una racionalidad irracional. El es el que hace del principio formal de la equivalencia la norma, camuflaje de la desigualdad de lo igual para que no se vean las diferencias, existencia póstuma del mito en una humanidad sólo aparentemente

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written for the right and left hands. The first system is marked 'colando' and '89'. The second system is marked 'come un eco' and '89'. The third system is marked 'in lontananza' and '89'. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'loco' and 'più p'. The score is numbered 6, 7, and 5 at the end of each system. A pedal instruction '(Ped.)' is at the bottom left.

desmitologizada. Con tal de alcanzar una sistemática maciza, las normas jurídicas amputan lo que no está avalado, toda experiencia de lo particular que no esté preformada, y de este modo terminan elevando la racionalidad instrumental a una segunda realidad *sui generis*. Todo el ámbito jurídico consta de definiciones. Su sistemática impone la exclusión de todo lo que escapa a su ámbito cerrado, *quod non est in actis*. Este recinto cerrado, ideológico en sí mismo, se convierte en el poder real gracias a la sanción del derecho como instancia social de control. (...) El hecho de que al individuo se le haga injusticia tan fácilmente, cuando el antagonismo de intereses le empuja a la esfera jurídica, no es, como Hegel trató de hacerle creer, culpa del individuo, demasiado obcecado como para reconocer su propio interés en la norma objetiva del derecho y en el garante de ella; los elementos constituyentes de la misma esfera del derecho son los culpables.¹

Junto a Max Horkheimer, Adorno asumió, desde la Escuela de Frankfurt, la crítica del Derecho. Para Adorno, todo pensamiento que propende, como el jurídico, a la identidad absoluta, es parte de una constelación dinámica de poder que se apunala en la forma abstracta y simbólica de la dominación. El Derecho constituye en ese sentido la máscara de relaciones sociales y de poder que obstruyen la posibilidad misma de la emancipación social y la plena liberación del ser humano de toda relación de alienación.

Adorno y Horkheimer advierten contra las comprensiones unívocas de la realidad. Ese es el caso de la racionalidad formal con la que revisten los juicios jurídicos. Se pretende reducirlo todo a una universalidad abstracta que no existe en la realidad. La idea jurídica pretende sustituir la realidad, y queda así predeterminada por unos juicios *a priori* acerca de ésta. Así las cosas, el ser humano se ve reducido a la repetición de los convencionalismos prefijados y legitimados. El fetichismo de lo jurídico es entonces desenmascarado como parte integral del fetichismo de las mercancías que se da bajo el modo de producción social burgués. Por ejemplo, la igualdad jurídica es la otra cara del intercambio formal de equivalentes y postula la apariencia de una igualdad entre seres y cosas diferenciadas. En ese sentido, la igualdad jurídica encubre en realidad la desigualdad propia de la sociedad capitalista. La igualdad se convierte en un fetiche. De ahí que ambos, Adorno y Horkheimer, hacen hincapié en el hecho de que tanto la libertad como la justicia se pierden en el Derecho moderno. “La venda sobre los ojos de la justicia no significa únicamente que es preciso no interferir en su curso, sino que el derecho no nace de la libertad”, puntualizan.²

¹ ADORNO, Theodor, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1984, p. 307.

² HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 31.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.)

De ahí la gran lección: para acceder a la justicia hay que traspasar el Derecho, es decir, pensar fuera de él. Hay que encarnar la norma en la vida social misma. Hay que desbloquear esas restricciones tanto conceptuales como estructurales que nos han impedido cambiar radicalmente la sociedad y a todo el orden civilizatorio erigido bajo el capitalismo.

Al igual que el capital, su razón de ser, el Derecho es en el fondo una relación social contradictoria, históricamente determinada, que existe fundamentalmente solo en las contradicciones propias del sistema. Su forma, en esencia, es espejo de la forma-valor. Por ello, no queda más que asumir la negación del Derecho, tanto por lo que materialmente es y ha sido como relación social y de poder pero, sobre todo, como la ilusión de que es o puede ser otra cosa de lo que históricamente ha sido y es en la actualidad. El Derecho tiene que reconocerse en la realidad inmediata de los hechos con fuerza normativa que lo configuran. Y esta nueva concepción de lo normativo requiere de la disolución de la apariencia. Para Adorno, esta dialéctica negativa constituye una apuesta del pensamiento crítico por el reconocimiento de un movimiento permanente, puesto que la misma negación es en sí misma siempre contradictoria, permanentemente subversiva. No basta, pues, con reconocer la contradicción, pues es a partir de la negación como subversión que se manifiesta el proceso social como movimiento permanente.

La dialéctica negativa³ se erige así en una rebelión discursiva abierta y permanente que necesariamente desborda la realidad incompleta, engañosa y oprobiosa de lo jurídico. Es una dialéctica de quiebre y fuga hacia la no-identidad con aquello que desborda, el Derecho actual, lo que nos impone también el reto de desarrollar nuevas categorías para entender, explicar y ayudarnos a identificar las nuevas formas o modos de normatividad que el propio *movimiento real* nos va atestiguando como nuevas posibilidades en *trance de ser*. Es así negación que es, a su vez, afirmación o, mejor aún, potenciación de lo que ha estado oculto o incubándose, o creación de la nueva posibilidad.

¿Por qué medios se podrá marchar hacia este fin? John Holloway nos invita a potenciar y multiplicar las grietas sistémicas como expresión de ese otro mundo posible que existe ya en potencia dentro de este mundo y que se va despertando y forjando a partir de los impulsos de autodeterminación que presenciamos por doquier. Las grietas son para este autor focos de transgresión y rebelión que traspasan el umbral de lo conocido para la creación de lo nuevo.⁴

Alain Badiou nos advierte, sin embargo, que la *potentia* de la era actual y la nueva posibilidad que se abre para la institución de otra forma de normatividad no-estatista sino

³ Sobre el concepto de “dialéctica negativa” véase también a HOLLOWAY, John / MATAMOROS, Fernando / TISCHLER, Sergio, *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Buenos Aires, BUAP / Herramienta, 2007.

⁴ Véase sobre el particular la obra de HOLLOWAY, John, *Agrietar el capitalismo*, Ciudad de México, Sísifo / Bajo Tierra / ICyH “Alfonso Vález Pliego”-BUAP, 2011.



autodeterminada, podría verse malograda al reducirse a la mera negación de lo existente. La mera negación no consigue motorizar el impulso histórico organizado que produzca la transformación revolucionaria deseada:

Contrario a Hegel para quien la negación de la negación produce una nueva afirmación, pienso que debemos afirmar hoy que la negatividad, propiamente hablando, no crea nada nuevo. Destruye lo viejo, claro está, pero no da pie a una creación nueva.⁵

La tendencia a reducir el objetivo político a hacer “oposición democrática”, constituye “una negación débil” que se distancia de toda potencia realmente transformadora de la negación, la cual requiere de la destrucción de lo existente. En la alternativa, Badiou nos propone que la negación esté precedida por una proposición afirmativa. Para potenciar una nueva posibilidad de cambio, hay que crear una nueva situación que le sirva de apertura. Es lo que él llama el *acontecimiento*, es decir, aquello que efectivamente interrumpe las leyes y estructuras bajo las cuales opera la situación que se aspira a superar, consciente de que para ello hace falta la destrucción de lo viejo pero que la nueva posibilidad no se puede reducir a ello. Lo nuevo emerge a partir de la creación y afirmación de algo nuevo, sentencia.⁶ Tampoco se trata de la modificación de lo existente, insiste, sino que de la creación y afirmación de una nueva posibilidad desde la cual se potencia la negación de lo actual.

Es por ello que, en primer lugar, hay que preguntarse forzosamente si acaso la forma misma históricamente determinada del Derecho, como instrumento pretendidamente eterno de regulación social, constituye una forma relativa, limitada e históricamente agotada de regulación social y administración de justicia, y por tanto incapaz de elevarse por encima del capital y sus pretensiones contemporáneas para subsumir la vida toda bajo sus avarientos y excluyentes dictados. La realidad nos está dando en las narices. Tanto el Estado como el Derecho son formas atravesadas por unas relaciones sociales y de poder que imponen una

⁵ BADIOU, Alain, “We Need a Popular Discipline: Contemporary Politics and the Crisis of the Negative”, en *Critical Inquiry*, núm 34, Chicago, summer 2008, p. 645.

⁶ Badiou tiende a ver en la dialéctica negativa de Adorno una especie de “hipernegatividad” que ha terminado por desembocar en una especie de “ética de la compasión”. Frente a ello, el filósofo francés propone una inversión de la lógica dialéctica clásica para que la afirmación de la nueva posibilidad preceda o, mejor aún, presida sobre la negación de la situación presente. Véase a BADIOU, Alain, “Affirmative Dialectics: from Logic to Anthropology”, *The International Journal of Badiou Studies*, vol. II, num. 1, 2013.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is written for the right and left hands. It includes various performance instructions: *delicato*, *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *allargando* (ritardando), *a tempo*, *molto rit.* (molto ritardando), and *rit.* (ritardando). The score is divided into measures, with measures 6, 7, and 8 explicitly labeled. Measure 8 contains a 3-measure rest. The bottom of the page has a small instruction: *[Ped.]* (pedal).

manera particular de organización social que ha sido desarrollada a través del tiempo con el objetivo de mantener relaciones socialmente jerarquizadas y coercitivas de dominación. En el caso del Derecho moderno, se trata del apuntalamiento del imperio del capital. Todas sus lógicas van enfocadas a la imposición de una reconciliación continua con sus intereses particulares. Están prefiguradas para asegurar la reproducción ampliada del sistema. De ahí que debe ser superado en dirección a un nuevo modo pluralista de regulación social que sea expresión de ese impulso normativo contemporáneo hacia la autodeterminación, enmarcado dentro de una nueva conciencia ética afincada en la potenciación de la esfera de lo común como nuevo espacio de convivencia solidaria.

Desde esta perspectiva, la comprensión del Derecho, si aspira a ser realmente crítica en su dialéctica negadora de lo existente, no puede encajonarse dentro de perspectivas reduccionistas y abstractas. Una Teoría crítica del Derecho tiene que partir de una comprensión dialéctica del Derecho. Nuestra comprensión crítica del Derecho es “una totalización que se totaliza sin parar”, como diría Sartre,⁷ producto de unas totalidades parciales que devienen por medio de la totalización en marcha que es el *movimiento real*. Al fin y a la postre, la dialéctica es *perspectiva de porvenir*. Comprender y abarcar, en toda su actualidad inmediata y particular, la totalidad de ese movimiento permanente y siempre abierto, significa reconocerle pertinencia a lo que elude ser reducido a una inmediatez fáctica absoluta, es decir, la *potentia*. La realidad no se reduce a lo dado sino que incluye también lo que está en *trance de ser* como parte de un horizonte siempre fluido. Como tal, es *proyecto* que “es al mismo tiempo fuga y salto hacia adelante, negativa y realización”, subraya Sartre.⁸ Es fuga y salto de este mundo falso, incompleto y alienante. Es, en fin, el despliegue pleno de la *praxis*, puntualiza por su parte Enrique Dussel.⁹

⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963, libro I, p. 34. La afirmación de Adorno acerca de la falsedad de la totalidad es en esencia una advertencia contra la reducción de nuestra comprensión de la realidad material a la apariencia bajo la cual ésta se nos presenta. Por eso su invitación a romper con la totalidad como apariencia. La dialéctica negativa es el reconocimiento de esta falsa situación que marca la vida toda como contradictoria y, a partir de este hecho, del imperativo de la negación crítica como pensamiento permanentemente abierto y no cerrado.

⁸ *Op. cit.*, p. 78.

⁹ DUSSEL, Enrique, *Para una ética de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Siglo XXI, t. I, 1973, pp. 58-59.

The image shows a musical score for piano and bass. It consists of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

Precisamente en la medida en que la dialéctica abarca el todo desde sus elementos constitutivos, una operación de destotalización parcial mediante la cual, descendiendo a las profundidades de las circunstancias presentes, luego ascendemos hacia la posibilidad de una omnicomprensión o retotalización fresca de lo pensado y analizado. Ello significa un acercamiento más multidimensional al fenómeno jurídico que abarque la constelación de funciones y dimensiones que le constituyen. El Derecho es, entre otras cosas, tanto norma y experiencia, ley y acción, técnica y valor, relación jurídica y relación de poder, texto y contexto, ser y deber ser, consenso y coerción, su negación y la afirmación de una nueva posibilidad de regulación social que adviene desde un afuera que niega lo actual.

Por tal razón, se hace imperativo que nos embarquemos en una recategorización del marco conceptual y el discurso que ha caracterizado nuestro análisis del fenómeno jurídico. Hay que desechar la concepción reificada y parcial del Derecho como conjunto de normas positivas. En la alternativa, encaminémonos hacia una comprensión totalizadora del Derecho. Hablemos del *Derecho total*.¹⁰ Se trata de un concepto originado por el jurista, sociólogo y educador puertorriqueño Eugenio María de Hostos, que aspira a un enfoque integral y afín a las múltiples dimensiones que integran el Derecho en la realidad como sistema vivo y complejo de ordenación de relaciones sociales históricamente concretas y cuya fuente material principal es la misma sociedad.

Por ejemplo, en cuanto a la *dimensión hermenéutica* del Derecho, hay que partir de la idea de que los tiempos actuales han presenciado la impugnación de los procedimientos acostumbrados de determinación de la verdad y las coordenadas dentro de los cuales se movía la normatividad, dominadas por las prescripciones de origen estatal: el Derecho positivo, como si éste fuese, normativamente hablando, lo único real. Se ha arribado a una nueva condición del saber caracterizado por el fin de las metanarrativas acriticas e inapelables. Se ha producido una insurgencia de saberes, desde la gente, desde la instancia de lo local, que ha puesto en entredicho la pretensión de validez absoluta por parte de quienes esgrimen saberes legitimados por los poderes hegemónicos establecidos en el interior de las comunidades científicas y profesionales. No hay *a priori* una teoría ni un saber omnicomprensivo, ya que el saber es

¹⁰ Véase al respecto “El Derecho total”, en RIVERA LUGO, Carlos, *La rebelión de Edipo y otras insurgencias jurídicas*, San Juan de Puerto Rico, Callejón, 2004, pp. 123-127. Dicho concepto ha sido resignificado por mí dentro de la comprensión sartreana de la totalización dialéctica.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

(89) sotto voce p più p pp lunga
 ppp ppp lunga
 il basso legato 88

siempre contingente¹¹ y fluido, como lo disonante y divergente que es la realidad misma que se busca interpretar. Ello nos compele a asumir una comprensión cognitivamente humilde y reconocer la pluralidad de posiciones como consustancial a una totalidad contradictoria en la que no existen identidades absolutas.

La Teoría crítica se erige así en un instrumento de recomposición permanente que no teme valorar la diferencia si bien rechaza el relativismo absoluto que pretende imponerse en estos tiempos. “En verdad las perspectivas divergentes están normadas por esa totalidad previa que es la estructura del proceso social”, advierte Adorno. Asimismo, añadido, la dialéctica identidad-diferencia está normada por la *perspectiva de porvenir* que se afirma, esa dialéctica de quiebre y fuga que desborda la totalidad actual.

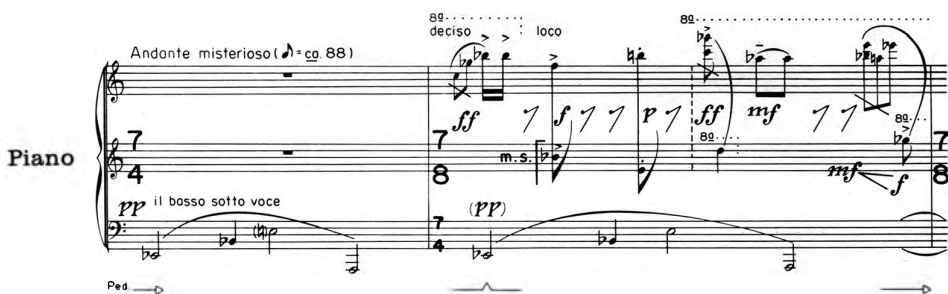
La insurgencia de saberes ha provocado a su vez una ruptura epistémica: la realidad es según quién la observe, la cual ha producido un multiperspectivismo que, por un lado, puede enriquecer nuestra búsqueda de la *verdad* aunque, por otro lado, nos obliga a aceptar los límites que tiene nuestro acercamiento subjetivo a la realidad para allegarnos a esa *verdad*. De ahí que nuestro acceso a ella sea siempre parcial e incompleto. La justa valoración de la diferencia y la singularidad confronta así las pretensiones de universalidad, homogeneidad e igualdad, impuestas trascendientemente conforme las perspectivas hermenéuticas tradicionales.¹² El proceso hermenéutico se nos presenta así crecientemente como un cántaro de perspectivas y valoraciones que enriquecen nuestros procesos de validación de nuestras determinaciones acerca de lo bueno, lo verdadero y lo justo.

Más allá, la hermenéutica nos sirve no sólo para describir o entender el mundo, sino sobre todo para entender que si pensamos el mundo, es para transformarlo mediante nuestra interpretación de este. Es más, en ello radica la verdadera potencia de la dialéctica: rompe con la indiferencia por la transformación del mundo. Solo así la interpretación produce su efecto, solo así se llega a una hermenéutica productiva que potencie la Teoría crítica.

Hablemos ahora de la *dimensión política o estratégica*. Se refiere al modo en que se construye y decide social y políticamente el Derecho, es decir, el proceso social de prescripción normativa. Se trata de un proceso, tanto formal como material, estatal como societal, un proceso

¹¹ Adorno nos advierte que lo que se pretende es circunscribir la posibilidad de la libertad al “criterio antidialéctico de la legalidad”, habrá que pensar más allá de las meras categorías de la “ley” y su “contingencia” para remontar ese marco arbitrario. ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 237.

¹² “La fantasía exacta de un disidente puede ver más que mil ojos a los que les han calado las gafas rosadas de la unidad y en consecuencia reducen y confunden todo lo que perciben con la verdad universal”. ADORNO, Theodor W., *ídem*, p. 52.



esencialmente político, es decir, constitutivo, que promueve valores e intereses específicos, realiza expectativas y toma decisiones y formula políticas cónsonas con éstos.

Lo jurídico se construye socialmente a partir de las relaciones de poder real y también en su beneficio para servirles de instrumento y justificación. En ese sentido, el Derecho es un proceso caracterizado por una estructura concreta de relaciones desiguales de poder que debemos entender si hemos de articular estrategias legales y políticas de cambio y ruptura desde sus grietas.

En la sociedad capitalista actual, el poder jurídico estadocéntrico constituye al sujeto como transgresor real o potencial que requiere ser disciplinado y, si necesario, reprimido o eliminado. En ese proceso construye subjetividades sometidas al orden establecido, bajo la ficción de la existencia de un vínculo contractual al cual se ha consentido. El Derecho cumple así una función colonizadora o normalizadora del sujeto. De ahí que sus normas y reglas sean mecanismos de poder con efectos de verdad, es decir, efectos justificadores del ejercicio de ese poder.

El Derecho, como instrumento de dominación, incluye no sólo la ley sino también el entramado de aparatos, instituciones, procedimientos y reglamentos que lo aplican. Solo puede entenderse desde una perspectiva estratégica, como parte de un orden civil de batalla: el de la lucha de clases. El problema central del Derecho no es, pues, la legitimidad o ilegitimidad de los actos que justifica, sino el de lucha y dominación/sumisión. Por ello, contrario a la noción común, el Derecho en la sociedad capitalista no representa la pacificación social. En el fondo es la guerra continua por otros medios supuestamente consentidos. La guerra es el motor de las instituciones y el orden. Estamos ante un orden civil de batalla que permea continuamente a toda la sociedad, situando a cada uno en un campo o en el otro.¹³

Dentro de dicho orden, es desde la instancia material más inmediata que se traba, implanta, potencia y reproduce toda relación de poder. Y si es desde cada sujeto y relación inmediata que se reproduce en última instancia las formas de dominación, desde éste es que hay que producir la ruptura radical. Sólo se logra desde un sujeto potenciado y no ausente o subordinado. Por tal motivo, hay que entender que el Derecho constituye subjetividad y ante ello es imperativo que la ruptura sea tanto con el Derecho que se nos impone disciplinariamente desde afuera así como con el Derecho que llevamos dentro.¹⁴

¹³ FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad*, Ciudad de México, FCE, 2000, pp. 52-57.

¹⁴ “Los individuos son máscaras de teatro, agentes del valor, y no sólo en el terreno especial, según se cree, de la economía. Sus reacciones se producen bajo la imposición de lo universal, incluso donde se imaginan evadidos al primado de la economía, en las zonas profundas de su psicología, en la *maison tolèrce* de

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature. The bass part is in bass clef. The score is divided into three measures. The first measure starts with a *rall.* (rallentando) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The second measure begins with a *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* (return to tempo, increasingly to the violent with vigor) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The third measure continues with *pp* and *loco* markings, ending with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some markings like *lontano* and *loco* above the piano part. The page number 516 is visible in the top left corner.

Las relaciones de poder se organizan estratégicamente por medio de procedimientos dispersos, heteromorfos y locales. No existe de hecho una estructura binaria de dominación sino una producción multiforme de relaciones de dominio que son parcialmente integrables en estrategias de conjunto. Las situaciones de dominación son caracterizadas por el hecho de que la relación estratégica se ha trabado en las instituciones y que la contestación y la superación de estas son limitadas. Por eso es que hay que ir “afuera”. Ahora bien, la construcción de ese “afuera” del Derecho, como del Estado, es problemática, por cuanto no queda otra manera de abordarla que no sea desde la presente situación en la que estamos a la vez irremediablemente “adentro” del Derecho. Ahora bien, estamos “adentro” de una forma-Estado cuya “extinción” es facilitada por la grieta abierta de la creciente autonomización de la sociedad frente a ella y su potenciación como fuente material de normatividad. Es por ello que realmente no existe un “afuera” de las relaciones de poder. Estamos forzados a abordarla y confrontarla.

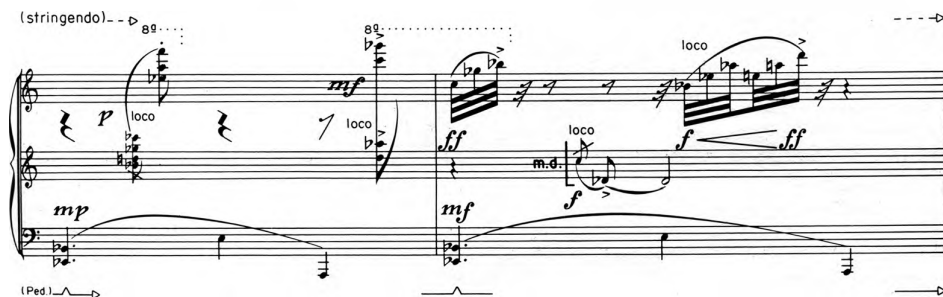
En fin, más que de los derechos abstractos de cada sujeto jurídico, lo que prevalece finalmente como Derecho es el *balance real de fuerzas*. Es en ese contexto que la forma jurídica constituye en el fondo un modo de regulación social predicado en la coerción y la sanción para compeler la sumisión al orden capitalista prevaleciente.

Ahora bien, sólo al aquilatar las contradicciones de naturaleza sistémica que se producen en la base económica de la sociedad, es que se puede valorar el trastocamiento que se efectúa concretamente en las formas jurídicas. Toda forma de producción social engendra sus propias relaciones jurídicas. El Derecho no surge del Derecho, es decir, de las normas jurídicas. Es, en última instancia, una relación social, de naturaleza contradictoria: un sistema u ordenamiento históricamente determinado de relaciones sociales de producción, intercambio y distribución, caracterizadas por la desigualdad, el conflicto y la exclusión. Esta es la *dimensión económica* que la forma jurídica pretende encubrir.

La genealogía de la forma legal y, por ende, de la subjetividad jurídica, se encuentra sobre todo en las relaciones de intercambio de mercancías, la instancia determinante de las relaciones sociales características de la producción social capitalista.¹⁵ A éstas relaciones se les

lo intactamente individual. Cuanto más se identifican con el universal, tanto menos lo son a su vez por obedecerle sin resistencia.” ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 309.

¹⁵ El propio Marx encuentra el contenido de la relación jurídica en la relación económica misma: “toda forma de producción produce sus propias relaciones jurídicas”. MARX, Karl, *El capital*, vol. I, libro I, cap. II, Ciudad de México, FCE, 2006, p. 48. Véase también la seminal contribución del jurista bolchevique PASHUKANIS, Eugeny, *La teoría general del derecho y del marxismo*, Ciudad de México, Grijalbo, 1976, en la cual se propone la articulación de una Teoría crítica sistemática del Derecho a partir de la comprensión inicial de lo jurídico expresado por Marx y Engels.



pretende asignar un carácter o naturaleza contractual, cuando realmente son relaciones de dominación de unos seres humanos por otros.

El Derecho, a partir de su principio de igualdad, juridifica en última instancia la forma valor, particularmente en su expresión como valor de cambio. De ahí que las relaciones jurídicas sean la materialización de las relaciones sociales de intercambio. En ese sentido, el mercado pretende regirse por sus propios entendidos normativos acerca de la igualdad y la justicia, los cuales son producidos y administrados por el propio mercado. De ahí su preferencia por la desregulación y la subsunción o privatización de la vida en todos sus ámbitos bajo sus lógicas y cálculos, particularmente el cálculo de beneficio privado como *solución de suma-cero*.

El mercado capitalista también procura que por su parte el Estado y el Derecho recojan y garanticen el marco normativo que ha decidido para garantizar la libre circulación de mercancías y dinero, así como la libre disposición de la propiedad y la libertad contractual, sin otras limitaciones que las formalmente pactadas o consentidas entre las partes. El mercado capitalista pretende encubrir la realidad estratégica detrás de sus procesos, es decir, el hecho del carácter desigual y excluyente, por no decir crecientemente monopólico, de la propiedad privada como institución y la inexistencia de una real libertad contractual ante la desigualdad que caracterizan las relaciones sociales que se pretenden encausar y legitimar por medio de este principio.

La economía política capitalista, particularmente en su modalidad neoliberal actualmente dominante, ha producido así un nuevo paradigma de regulación social:

- (1) El orden económico neoliberal se auto-instituye como fuente inmediata y directa de producción normativa para toda la sociedad.
- (2) Dicho orden se basa fundamentalmente en el criterio de eficacia de los hechos y actos validados por el mercado, más que estrictamente en la forma jurídica, según prescrita hasta ahora por el Estado.
- (3) La economía política neoliberal y su *norma-capital* se ha erigido en el nuevo régimen de producción de verdad, normatividad y poder en las sociedades capitalistas contemporáneas.
- (4) Su fuerza vinculante trasciende el control democrático por parte de los ciudadanos. Se determina por el balance real de fuerzas que resulta de la lucha de clases.

The image shows a musical score for piano and strings. The top staff is for the strings, marked with '(stringendo)' and a right-pointing arrow. It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *f*, *ff*, and *loco*. The bottom staff is for the piano, marked with *mf* and *f*. It includes a long, sweeping line with a fermata and a 'Ped' (pedal) marking at the bottom left. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

- (5) La economía política neoliberal constituye la nueva razón de Estado. De ahí que deprecia el valor de las ficciones jurídicas ante el valor de los hechos económicos. Deprecia asimismo el valor del Derecho precedente a favor de las necesidades y conveniencias del mercado.
- (6) Las llamadas leyes del mercado tienen una fuerza constitutiva más allá de este, para la reordenación de la sociedad toda, conforme a una ética instrumental y la institución de unas relaciones sociales concretas, de carácter desigual y excluyente.
- (7) Los derechos humanos se privatizan en sus contenidos y alcances, tras la cual las personas dejan de concebirse como sujetos de derechos inalienables para entenderse como *nuda vida* a disposición de las fuerzas del mercado en su carácter de fuerza de trabajo o como consumidor.

En el marco de esta supeditación creciente del Estado de Derecho al Estado de hecho, a partir de ese proceso de subsunción real y total de la vida toda a las lógicas dominantes del capital, estamos forzados a poner fin a la ilusión reformista de cierta autonomía relativa de lo jurídico frente a lo económico-político. Ahora bien, no es menos importante reconocer que el capital es una relación social contradictoria, lo que explica que, además de la realidad inmediata de la dominación y explotación que expresa, a su vez está constituida por las resistencias y contestaciones diversas que se potencian en su seno. Emerge en la alternativa una *economía política de la fuerza* desde la cual abordar la posibilidad de la transformación de lo existente. Ello requiere la constitución de sujetos libres, los únicos que poseen siempre la posibilidad de cambiar la situación de fuerzas. De ahí la importancia de una comprensión cabal de la *dimensión social* del Derecho.

Hay que superar el divorcio entre Derecho y sociedad, es decir, la ausencia de una conciencia en la sociedad hacia su poder de producción normativa y el lugar predominante que ocupa. En ese sentido, hay que puntualizar en el *Derecho vivo*, es decir, la normatividad societal que surge a partir de los *hechos con fuerza normativa* –en particular acciones, usos y costumbres autónomamente generadas, observadas y reiteradas– que se producen en el mundo de la vida cotidiana de los ciudadanos. Es la constancia representada por la reiteración de la norma que le da a ésta una eficacia vinculante.

La normatividad social es ante todo vida. Por ello, hay que superar su reduccionismo estatista y alienante. El centro de la normatividad societal está localizada en las relaciones

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It is divided into two sections. The first section is marked '(stringendo)' and contains measures 88 and 89. It features a 'loco' section with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *fff*. The second section is marked 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)' and contains measures 89 and 90. It begins with a 'colando' section, followed by a 'loco' section with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *fff*. The score concludes with a dynamic marking of *mf* and a 4-measure rest. The bottom of the page includes a '(Ped.)' instruction and a right-pointing arrow.

normales de cooperación propias de un modo de vida, mientras que la normatividad estadocéntrica se encuentra anclada en las relaciones anormales de competencia excluyente y conflictividad. La normatividad societal surge así de la ordenación autónoma de los movimientos y las asociaciones sociales, dentro de las cuales los seres humanos entran autónomamente en ciertas relaciones y acuerdan las normas que han de aplicar a éstas. Toda relación social genera normatividad para su auto-ordenación. Cada grupo o asociación posee una capacidad propia de producción normativa.

En ese sentido, el orden social reposa fundamentalmente en una regulación inmanente y no trascendente.¹⁶ La experiencia creadora de la normatividad societal más allá del Estado o del mercado es, desde una *perspectiva del porvenir* como la antes enunciada, funcionalmente una experiencia de colaboración entre sujetos sociales en busca de superar sus tensiones y diferencias, y potenciar sus deseos y expectativas de manera mutuamente beneficiosa. La normatividad societal más importante y decisiva como impulso de futuro surge autónomamente del Estado y ordena espontáneamente lo social con fines de integración e inclusión. Es por ello una normatividad que potencia la capacidad de autoinstitución, desde los nuevos espacios de lo común, independientemente de su reconocimiento exterior.

A mayor complejidad de lo social en estos tiempos, el Derecho, como forma centralizada y disciplinaria de prescripción normativa y regulación social, con pretensiones de validez *erga omnes*, va perdiendo su efectividad. Lo que va prevaleciendo es una pluralidad normativa. Por lo antes indicado, hay que forjar un nuevo modo de regulación social que reconozca dicha pluralidad y acceda a la progresiva supeditación del Derecho, como normatividad impuesta y excluyente, a la antes mencionada normatividad societal autónomamente prescrita y democráticamente incluyente.

Existen al respecto tres perspectivas acerca de la producción jurídica y normativa en este nuevo contexto que se proyecta:

- (1) la que plantea al Estado como única fuente material de normas jurídicas con efectividad o validez dentro de un territorio dado, y cuyo criterio de legitimidad es la

¹⁶ Véase al respecto mis trabajos “El tiempo del no-Derecho” y “Entre el Derecho y el no-Derecho: El otro pluralismo jurídico”, en RIVERA LUGO, Carlos, *¡Ni una vida más para el Derecho! Reflexiones sobre la crisis actual de la forma-jurídica*, Aguascalientes / San Luis Potosí, Cenejus / UASLP, 2014, pp. 123-140, 141-161.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. The score is written on two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a fermata and the instruction '(colando)'. The second measure is marked with 'Meno mosso' and 'poco rall.'. The third measure is marked with 'loco'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions like 'nervoso', 'lungo', and 'loco'. The score ends with a double bar line and a fermata. The page number '520' is visible in the top left corner.

conformidad de la decisión política o judicial estatal con el orden jurídico establecido o, al menos, su eficacia;

- (2) la que insiste en la incapacidad del Estado para atender hoy los requerimientos de la economía y plantean su supeditación al mercado y la economía política neoliberal como fuente material directa de aquella normatividad jurídica y no-jurídica necesaria para garantizar la regulación social en conformidad con las lógicas e intereses del capital y cuyo criterio de legitimidad es la eficacia;
- (3) la que propone el reconocimiento de un nuevo modo de regulación social caracterizado por el pluralismo jurídico y normativo, en el que se libra un forcejeo entre los diversos focos de poder y autoridad existente en la comunidad en general, la cual se va constituyendo en fuente material cada vez más autónoma y cuyo criterio de legitimidad es el bien común. Es lo que he llamado el *comunismo jurídico o normativo*.¹⁷

El sentido radical de la época está en el *movimiento real* que anima el desbordamiento creciente del poder monopolizador del Estado sobre la producción jurídica y normativa. Ello impone una ruptura con la forma del Estado y sus fundamentos ideológicos y lógicas burocráticas de control, los cuales le imponen un horizonte limitado a las posibilidades de nuevas formas potenciales de gobernanza democrática. En ese sentido, la crisis de lo jurídico es, como hemos adelantado, una crisis de unas formas particulares históricamente determinadas de lo jurídico, las cuales ya están desfasadas de nuestro modo concreto de vida. No se trata, pues, de la aprobación de más leyes que en el fondo no cambia nada en términos sistémicos, sino de un cambio en el sentido mismo de nuestros modos de gobernanza y regulación social. Es por ello que se habla del fin del estadocentrismo, es decir, del monopolio del Estado sobre la decisión política y jurídica.

Una de las transformaciones más importantes de la política en los últimos tiempos está en cómo se ha ampliado el campo político y jurídico para incluir participantes que hasta hace poco eran excluidos. Como consecuencia, potencialmente la sociedad toda —más allá del Estado de control actual y su matriz económica política desvalorizadora del ser humano

¹⁷ Véase al respecto una discusión de dicha proposición teórica en RIVERA LUGO, Carlos / CORREAS VÁZQUEZ, Oscar, coords., *El comunismo jurídico*, Ciudad de México, CEIICH-UNAM, 2013.

y la naturaleza— se convierte en productora de normatividad en la medida en que toma decisiones políticas y normativas. De eso trata la democracia real en los tiempos en que la gente despierta a la necesidad imperiosa de representarse a sí misma para no verse sometida a una pauperización y a un control crecientes.

Ejemplo de ese despertar de la potencia normativa del soberano popular han sido las transformaciones constitucionales, políticas, económicas y culturales acaecidas en el siglo XXI en Venezuela, Bolivia y Ecuador. A partir de estas experiencias se ha ido articulando un marco esperanzador, no sin contradicciones, bajo el cual se forcejea por potenciar esas formas nuevas de normatividad societal más allá de una forma-Estado que parece haberse desbloqueado en dirección a su negación como forma vertical de mando y su transición afirmativa hacia su encarnación en la gente, en la comunidad.

En fin, de lo que se trata, en última instancia, es de construir una nueva visión del mundo y del ser humano, sobre todo ante la debacle escandalosa del presente orden civilizatorio capitalista. Habitamos una era profundamente revolucionaria en sus posibilidades, una era por cuya alma se libran innumerables forcejeos. Ello nos compele a transitar en nuestra crítica jurídica a la construcción de otro marco de entendimiento de las experiencias del presente y las posibilidades del futuro. Y dentro de ello, qué duda cabe: en cuanto al modo de regulación social, la posibilidad de lo nuevo radica más allá de esa esfera también culpable del Derecho.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'poco rall.' (poco ritardando) marking is present above the first staff. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also markings for '88' and '88' in the top right. The score features several triplets, indicated by a '3' over a group of notes. A pedal instruction '(Ped.)' is located at the bottom left. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

CRÍTICA Y HERMENÉUTICA

Mariflor Aguilar Rivero

Hablar hoy de crítica y hermenéutica es necesariamente muy diferente de cuando se hacía en las dos últimas décadas del siglo pasado. En ese entonces, se conjuntaron una serie de eventos que hacían candente al tema. En primer lugar, estábamos en el vórtice del llamado “giro lingüístico” al cual se adhirió la hermenéutica. Simultáneamente, estábamos en un ya declarado “giro hermenéutico” que, aunque derivado del anterior, levantaba sus propias banderas. Gadamer vivía y estaba en plena producción y en plena receptividad de formas diferentes de la suya de comprender el lenguaje y, por lo mismo, abierto al debate. Habermas, por su parte, buscaba en el lenguaje un fundamento estable para levantar una teoría social que no se viniera abajo como ocurrió, desde su perspectiva, con el marxismo. En su búsqueda procede como hizo Descartes en su tiempo. Éste observa que las verdades más estables y universales son las referidas a la geometría, y que éstas se aceptan porque la mente ve inmediatamente su verdad, por lo cual toma la regla de solo aceptar como verdadero lo que se presente a la mente con “claridad y distinción”, es decir, con evidencia, y desde ahí y con el modelo geométrico construye el método para llegar a la verdad. De la misma manera, tomando en cuenta el desarrollo de nuevas disciplinas como las teorías del lenguaje, Habermas encontró que era en el lenguaje donde podría encontrar la piedra de toque que buscaba, e incursionó en teorías que tuvieran al lenguaje como eje, se acercó a Gadamer y a su hermenéutica, en la cual halló tesis necesarias para toda reconstrucción discursiva de lo real, pero no encontró tesis suficientes para llevar a cabo su construcción teórica de la acción comunicativa, y escribió acerca de ello, iniciando un breve y riquísimo debate que repercutió al menos por dos décadas en sus seguidores y se convirtió en un clásico al que se

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. ————

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p mp pp lunga

lunga
ppp

lunga

lunga

l Ped. →

recurre hasta la fecha cuando se trata de ilustrar el conflicto entre pares categoriales como universalismo y contextualismo, crítica y hermenéutica o autoridad y autonomía.

Hoy, Gadamer no está; el giro hermenéutico se debilitó como tal “giro”, no porque a la hermenéutica la hubiera sustituido otra forma de ver el mundo, sino al contrario, porque la interpretación se instauró como el modo de ser del pensamiento, incluyendo al pensamiento crítico. Es un hecho que ya desde la mitad de los años 90 hubo varios intentos de pensar la hermenéutica como un instrumento filosófico útil para la crítica social. Se pensó, por ejemplo, en una hermenéutica crítica o en una genealogía hermenéutica que articula sobre todo a Gadamer con Foucault. Hubo quienes también quisieron ver en la hermenéutica una crítica radical a la razón del tipo de Nietzsche, dotada de la misma fuerza crítica que al perspectivista se le atribuye. Pero esto contrasta con la posición surgida del intercambio entre Habermas y Gadamer, y que prevaleció por mucho tiempo entre varios estudiosos de las ciencias sociales, que no consideraban –ni aún ahora– relevante a la hermenéutica para pensar las luchas y los movimientos sociales. Estas nuevas circunstancias hacen que pueda verse con más serenidad el tema de la relación entre crítica y hermenéutica y, sobre todo, que puedan verse en ellas dos formas diferentes de crítica.¹

Antes de analizar el núcleo de la disputa, quiero formular lo que voy a entender por los dos términos que están en juego, para situar el lugar de mi intervención. La hermenéutica que tomaré en cuenta es básicamente la “hermenéutica filosófica”, que es la construida por H.-G. Gadamer y expuesta inicialmente en su magna obra *Verdad y método*. Esto lo hago así por tres razones; primera, porque es la que trascendió en la polémica con Habermas; segundo, porque recoge, desde mi punto de vista, las tesis más importantes del pensamiento heideggeriano, que sería otra hermenéutica que podría tomarse como base; y, tercero, porque la hermenéutica de Paul Ricoeur, que podría también verse como paradigma, no aporta, desde mi punto de vista, tesis que no estén ya desarrolladas en el pensamiento francés al menos de las últimas seis décadas. En relación a la *crítica*, aclaro que el sentido en el que voy a entenderla es como *emancipación práctica-teórica*² que, a la vez, está situada históricamente.

¹ Aunque también podría hablarse de dos formas diferentes de hermenéutica.

² Le llamamos emancipación práctica-teórica porque nos queda claro que tanto en Kant como en el idealismo alemán la crítica tiene también un sentido emancipador, pero en este caso es la razón la que ejerce la fuerza de emancipación sobre el sujeto.

Andante tranquilo ♩ = ca. 100

delicato $89 \dots$

pp mf

p

(Ped.)

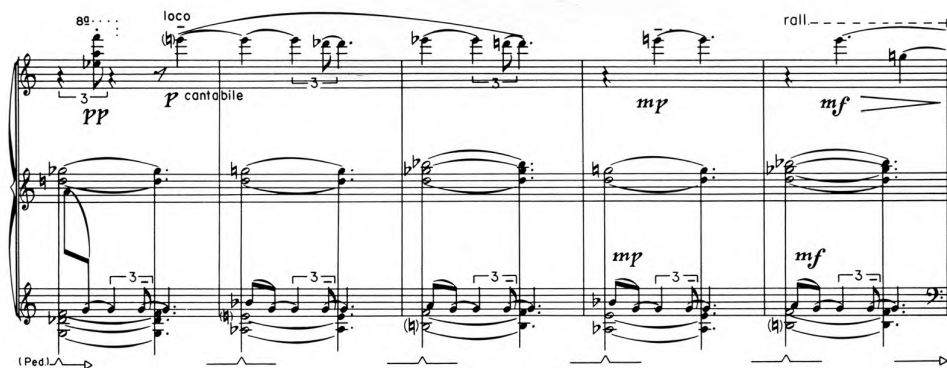
Según esto, la crítica a la que me refiero³ consiste en una reflexión que pueda ser útil para la clarificación de las luchas sociales. Al trabajo con esta noción de “crítica” se le puede objetar, de entrada, que el pensamiento gadameriano queda por principio excluido y separado de ella, ya que las luchas sociales no son en ningún caso su objeto de estudio. A este posible comentario, quisiera anticipar que considero que una teoría útil para este tipo de reflexión no tiene que referirse ella misma a las luchas sociales. Una teoría puede considerarse útil para el pensamiento crítico si su aparato conceptual sirve, por ejemplo, para revelar ciertas estructuras de lo social que reproducen desigualdad o dominación. Esto es lo que creo que ocurre con la hermenéutica y lo intentaré mostrar.

1. Contexto crítico hermenéutico

Se puede decir que el proyecto de Habermas surge de dos desilusiones: de la desilusión del marxismo y de la desilusión de la Escuela de Frankfurt. El genitivo es diferente en cada caso. En el primer caso se refiere a que el marxismo era el objeto de la desilusión; en el segundo caso la Escuela de Frankfurt es el sujeto de la desilusión ante las posibilidades emancipatorias de Occidente, desilusión que Habermas quiso remontar. En el caso del marxismo, la desilusión habermasiana coincidía con la de los frankfurteanos, es decir, todos encontraban deficiente a la teoría marxista por su economicismo básico que excluía de su cuerpo de conceptos la dimensión de la acción social en la que se constituyen las ideas, creencias y valores morales.⁴ En el caso de la Escuela de Frankfurt Habermas quería alejarse de su espíritu pesimista, que se manifestó especialmente a partir de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer y de *Eros y civilización* de Marcuse, donde se reflejaba su enorme desilusión en lo que respecta a las posibilidades emancipatorias de la teoría y de la práctica. Habían desahuciado a Occidente por la corrupción de sus instituciones y por la hegemonía que había adquirido la ideología cientificista y tecnológica, lo cual obligaba a considerar ingenuo pretender que elaborar teorías que criticaran la sociedad iba a contribuir a su transformación.

³ Que, por lo demás, es también la que al inicio buscaba Habermas, pero después de las críticas que recibió por lo que planteó en *Conocimiento e interés*, abandonó esa búsqueda.

⁴ Cfr. COLOM GONZÁLEZ, FRANCISCO, *Las caras del Leviatán*, Barcelona / Ciudad de México, Anthropos / UAM-A, 1992, p. 59.



Habermas responde a esta desilusión; quiere recuperar una doble esperanza, la esperanza de que Occidente entrañaba posibilidades emancipatorias y la esperanza de que el trabajo teórico e intelectual podía contribuir a tal emancipación. Por eso, quiere repensar el concepto de “Teoría crítica” para renovar su intención emancipatoria original, lo cual lleva a cabo prestando atención a los temas metodológicos que se habían desarrollado en otras tradiciones⁵ pero sin perder de vista los trabajos y el “espíritu” original del marxismo en su sentido crítico y transformador. Es decir, quiere conservar, del proyecto marxista y de la Escuela de Frankfurt, el compromiso de desarrollar una teoría social crítica capaz de conservar “intenciones prácticas” de establecer una sociedad justa y buena.⁶ Para llevar a cabo este proyecto, distingue tres tipos de teorías, ligadas cada una de ellas a tres tipos de intereses socioculturales específicos: las ciencias de la naturaleza, guiadas por el interés “en la predicción y el control de los sucesos que acaecen en el entorno natural”⁷, interés al que llama *interés técnico*; las ciencias culturales e históricas, guiadas por el interés en asegurar las posibilidades de entendimiento mutuo y de autoentendimiento en la organización de la propia vida;⁸ a este interés le llama *interés práctico*. Las ciencias hermenéuticas están incluidas en este grupo. Por último, las teorías críticas, guiadas por el *interés emancipatorio*, aun cuando echan también mano del instrumento hermenéutico, producen el efecto específico de liberar a los sujetos de los engaños o autoengaños a los que los someten distintos tipos de coacciones;⁹ entre ellas están la reflexión marxista y la freudiana, así como cierta forma de reflexión filosófica.

Habermas atiende al psicoanálisis en estos años (los 70) ya que considera que es una teoría que ha mostrado ser exitosa en tanto que logra deshacer engaños y subterfugios y que, además, su núcleo teórico recupera los avances de las ciencias del lenguaje. Por esto, lo adopta como modelo metodológico para la construcción de la Teoría crítica.¹⁰ La diferencia

⁵ Cfr. MENDELSON, Jack, “The Habermas-Gadamer Debate”, *New German Critique*, núm. 18, otoño de 1979, pp. 46-47.

⁶ RODERICK, R., *Habermas and the Foundations of Critical Theory*, New York, St. Martin's Press, 1986, p. 22.

⁷ MCCARTHY, Thomas, *La teoría crítica de Jürgen Habermas* (1978), Madrid, Tecnos, 1985, p.77.

⁸ Ídem, p. 78.

⁹ McCarthy dice que éstas son “coacciones pseudonaturales cuyo poder reside en su no-transparencia”. Íbidem.

¹⁰ Esto se encuentra expuesto sobre todo en *Conocimiento e interés* (1982), Madrid, Tecnos, 1988.

entre las ciencias hermenéuticas y la hermenéutica presente en el psicoanálisis la explica con el interesante y polémico concepto de *comunicación sistemáticamente distorsionada* (CSD), que alude a una deformación del texto que tiende a la repetición debido a la naturaleza inconsciente de las causas de la deformación.¹¹ Por eso se habla de *deformación sistemática*, porque como dice, “la manifestación incompleta o distorsionada del sentido no resulta, en ese caso, de un defecto de transmisión; se trata más bien de un contexto biográfico que se ha convertido en impenetrable para el sujeto”.¹² La deformación tiende a repetirse sistemáticamente por efecto de composición de lo reprimido, sin que el sujeto pueda intervenir en su propio beneficio.

La separación entre ciencias críticas y ciencias culturales es el primer alejamiento de Habermas de la hermenéutica, y su argumento inicial, referido a Dilthey y que extenderá a Gadamer, es que mientras que la crítica “une el análisis lingüístico con la investigación psicológica de conexiones causales”,¹³ la hermenéutica no rebasa el plano del análisis lingüístico apoyado en el recuerdo manifiesto, lo cual impide el distanciamiento de los datos de la conciencia exigida por la reflexión crítica. Se ve, pues, que en este periodo la crítica para Habermas está vinculada a la emancipación del / los sujetos, que en este caso consistía en la crítica a las ilusiones de la conciencia, y además, la crítica debía estar acompañada de una plataforma teórica que permitiera establecer conexiones causales, más allá de la reflexión consciente.

2. Contexto hermenéutico

Gadamer es un pensador que, además de seguir muy de cerca el pensamiento heideggeriano, ha tenido la osadía de contar la historia de la filosofía de otra manera, sin repetir las versiones canónicas y sin la pretensión de refundarla; crea una propuesta hermenéutica para la cual reelabora y/o resignifica varios conceptos preceptivos de la filosofía. La hermenéutica que propone se puede describir, a grandes rasgos, como un pensamiento que reúne un conjunto amplio de tesis fuertes acerca de la fragilidad de la comprensión de

¹¹ *Conocimiento e interés* (1968), Madrid, Tecnos, 1985, p. 218.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. *ibidem*.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). It features a variety of musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated by the words "calondo" and "Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)" at the beginning, and "stringendo" later on. A "cresc. poco a poco" marking is also present. The score includes several measures with complex rhythmic patterns and articulation marks like "Ped." (pedal) and "Ped." (pedal) with arrows indicating the pedal's use. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

por el que se busca llegar a un acuerdo”,¹⁷ lo que quiere decir que en este proceso juegan dos acuerdos: hay un acuerdo previo sobre el mundo antes que cualquier acuerdo al que se quiera llegar sobre lo que se dice, y también se quiere llegar a otro acuerdo. La conversación puede tener lugar porque previamente hay un lenguaje común que hace posible que los dialogantes decidan dialogar. En una comunidad lingüística “estamos ya siempre de acuerdo”; no es que haya identidad, dice Gadamer, entre quienes comparten tal comunidad sino que se está en “coincidencia” respecto de las representaciones del mundo, respecto de las imágenes que nos hacemos de la vida común, en relación con las cuales nos entendemos.¹⁸ Hay, pues, una pre-comprensión que supone un acuerdo-previo. La hermenéutica filosófica no parte del malentendido sino del consenso, de lo familiar y, desde ahí, se hace posible “la salida a lo extraño, la recepción de lo ajeno y, por ende, la ampliación y el enriquecimiento de nuestra propia experiencia del mundo”.¹⁹ Desde ese suelo común, se entra en una relación dialógica con el mundo (o texto), y éste adquiere, así, el estatuto de interlocutor, que también habla con nosotros y acerca de nosotros.

Estas tesis acerca de la dialogicidad se apoyan en el eje identificatorio de esta hermenéutica, que es la rehabilitación de tres nociones desechadas por la Ilustración: autoridad, prejuicios y tradición. “Dejarse determinar por la cosa misma” es el mandato heideggeriano con el que comienza propiamente la construcción gadameriana de su hermenéutica filosófica, acerca del cual dice que, aunque parezca, no es una concesión empirista, sino significa una matizada incorporación en la comprensión de las propias opiniones previas y *prejuicios* heredados de la *tradición*, que operan como *autoridad*. Lo interesante de esta rehabilitación de categorías, tan semejante a posturas románticas, es que en este caso, la tradición se oponía a la razón, mientras que, en la hermenéutica, el acto de conservar (la tradición), dice, es también un acto de la razón.²⁰ En cuanto a la tesis habermaseana acerca de que los casos de comunicación sistemáticamente distorsionada marcan los límites de la hermenéutica, Gadamer sostiene que la universalidad de la hermenéutica “abarca todo lo racional, todo aquello que puede ser objeto de acuerdo mutuo. Cuando el entendimiento parece imposible porque se

¹⁷ Ídem, p. 463.

¹⁸ Ídem, 457.

¹⁹ *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, p. 223 (VM II en adelante).

²⁰ VM, p. 349.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble clef, bass clef, and a grand staff. The music is in 6/8 time. The first staff has a tempo marking "energico (lo stessio tempo)" and dynamic markings "ff" and "mp". The second staff has "ff" and "molto espressivo". The third staff has "mf subito". There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic hairpins. The score is numbered 7, 5, and 6 at the end of the staves.

hablan ‘lenguajes distintos’, la tarea de la hermenéutica no ha terminado aún. Ahí se plantea ésta justamente en su pleno sentido: como la tarea de encontrar el lenguaje común”.²¹ La universalidad de la hermenéutica, según Gadamer, abarca los objetos del psicoanálisis y también de la ideología. En relación con ésta, plantea que las relaciones de poder que en ellas se concentran están prácticamente tratadas por los prejuicios que la hermenéutica examina.²² En ambos casos, pues, se abarca la CSD.

3. Contexto pragmático. Desacuerdo con el acuerdo

Habermas no está de acuerdo en que la hermenéutica pueda abarcar la CSD, porque considera que ese lenguaje común al que se llega por medio del diálogo hermenéutico, puede ser tanto un consenso “auténtico” como “espurio”. Pero, en cualquier caso, las críticas a la analogía entre las ciencias sociales y el psicoanálisis propuesta por Habermas en los años 70, inmediatamente cayeron como avalancha. A Th. McCarthy no le parecía correcta la comparación del interés emancipatorio de las ciencias críticas con los intereses técnico y práctico de las otras ciencias, porque consideraba que aquél busca restablecer un orden previamente roto,²³ mientras que en éstos no era el caso. Se consideraba, también, “un error construir un acervo epistemológico de la teoría social crítica que ata su criterio de validez a la realización exitosa de valores emancipatorios.”²⁴ Otra crítica relevante fue la analogía entre el psicoanálisis y la teoría social revolucionaria, o sea, la pretensión de hacer del psicoanálisis el modelo metodológico de toda teoría crítica y, sobre todo, la propuesta

²¹ VM II, p. 392.

²² VM II, p. 234.

²³ “El interés de la autorreflexión por la emancipación es considerado entonces como un interés por relaciones sociales organizadas sobre la base de una comunicación libre de dominación. Desde esta perspectiva, el poder, la ideología y la autorreflexión crítica no tienen el mismo *status* antropológico que el trabajo y la interacción.” MCCARTHY, Thomas, *op. cit.*, pág. 117.

²⁴ KEAT, Russell, *The Politics of Social Theory; Habermas, Freud and the Critique of Positivism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 167.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The first system is marked 'colando' and includes dynamics like *p* and *mf*. The second system is marked 'come un eco' and includes dynamics like *pp*, *mp*, and *p*. The third system is marked 'in lontananza' and includes dynamics like *ppp*, *pp*, and *mp > pp*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 530 is visible in the top left corner.

por lo que propone, primero contra Dilthey, el tercer tipo de interés cognitivo²⁸ y, después contra Gadamer, la *situación ideal de habla*.

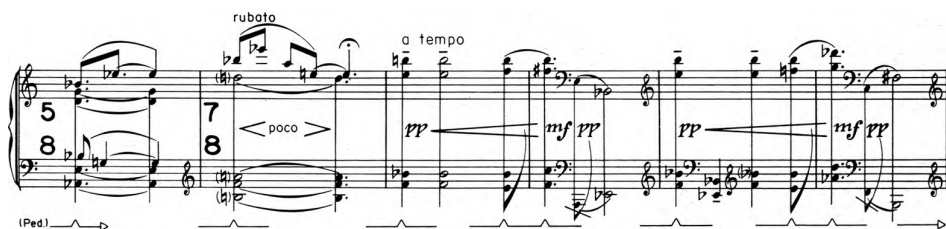
Su apoyo teórico será ahora la teoría de los actos de habla de Austin y Searle, quienes parten de la idea elemental de que con el lenguaje se hacen cosas diferentes al simple *decir*, *afirmar* o *describir* un evento, y plantean la distinción entre actos locutorios, ilocutorios y perlocutorios. Omitimos la explicación general de los actos de habla y nos enfocamos en una breve comparación entre actos perlocutorios e *ilocutorios*, pues son éstos los que dan a Habermas la clave para desarrollar la *Teoría de la acción comunicativa*.

Según la versión de Strawson-Habermas, ilocutorios y perlocutorios se distinguen entre sí porque el *efecto ilocutorio* se sigue de lo dicho como resultado de un consenso alcanzado comunicativamente: hay una relación intrínseca entre el acto de habla y el efecto. Los *efectos perlocutorios*, en cambio, pueden o no producirse como resultado de lo dicho: hay entre ellos y el acto de habla una relación extrínseca; si se anula el efecto de un acto de habla al “confesar” los fines perseguidos, es que se trata de un perlocutorio. Esto es así, según la visión habermaseana, porque en ellos hay un elemento de engaño u ocultamiento, que es lo que no queremos para una teoría social. En el *acto ilocutorio*, en cambio, se puede decir claramente lo que se busca y esto no anula su efecto sin necesidad de recurrir a engaños. Por ejemplo, realizamos el acto de “informar” con sólo decir que “está lloviendo”, y no habría, en principio, motivo para dudar de esta información. Es decir, el acto ilocutorio invita a confiar en él y en quien lo emite. Claro está que si esta información se hace para evitar que nuestro amigo se vaya temprano de casa, entonces el mismo acto de habla es perlocutorio.

A Habermas le interesa la estructura del ilocutorio porque sus características se acercan a ideales de las teorías sociales: primero, se pueden hacer explícitos sus fines u objetivos sin necesidad de engañar. Por otro lado, se crea un ámbito de confianza: “Con la fuerza ilocutoria de una emisión puede un hablante motivar a un oyente a aceptar la oferta que entraña su acto de habla y con ello a contraer un vínculo racionalmente motivado”.²⁹ En tercer lugar, el ámbito de confianza propicia la aceptación y, a su vez, esta orienta la acción de los oyentes de forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a coacciones, aspecto primordial de lo que se espera de las teorías sociales. En estas características del ilocutorio ve Habermas la fuerza que debe tener la teoría social; ve en ellos la presencia de algo como un “poder de las palabras” que lo lleva a hacerse esta pregunta: “¿de dónde obtienen los actos de habla esta fuerza de coordinar la acción cuando esa autoridad no la toman prestada directamente de la validez social de las normas, como sucede en el caso de los actos de habla ligados institu-

²⁸ HONNETH, Axel, *The Critique of Power*, Cambridge, MIT, 1991, p. 225.

²⁹ Ídem, p. 358.



cionalmente?³⁰ Esta pregunta puede equipararse, como dije antes, a la pregunta que se hizo Descartes en su *Discurso del método*: el francés del XVII pudo también preguntar ¿de dónde obienen los primeros principios de la geometría su carácter de axiomas indemostrables? Y encontró que lo obtenían de tener las cualidades de *claridad* y *distinción*. El alemán del XX encontró, con no poco entusiasmo, que en los mismos actos de habla se encuentran los elementos de los vínculos comunicativos, a los cuales les llama *pretensiones universales de validez*, que son la *verdad*, la *veracidad*, la *corrección* y la *inteligibilidad*. Estas *pretensiones* tienen que ver con las expectativas que tiene cada participante en la comunicación respecto de sí mismo y de su interlocutor. Al enunciar un acto de habla, el hablante está asumiendo ciertos compromisos con los oyentes en relación con lo que dice: se compromete implícitamente a decir la verdad, a ser sincero y a hablar correctamente según normas y valores convencionales y, desde luego, a que sus emisiones sean inteligibles. Este hallazgo del autor de la *Teoría de la acción comunicativa* representa uno de los puntos medulares de su *pragmática*; también, de la tormenta de críticas que cayó en seguida; y, desde luego, de la discusión con la hermenéutica.

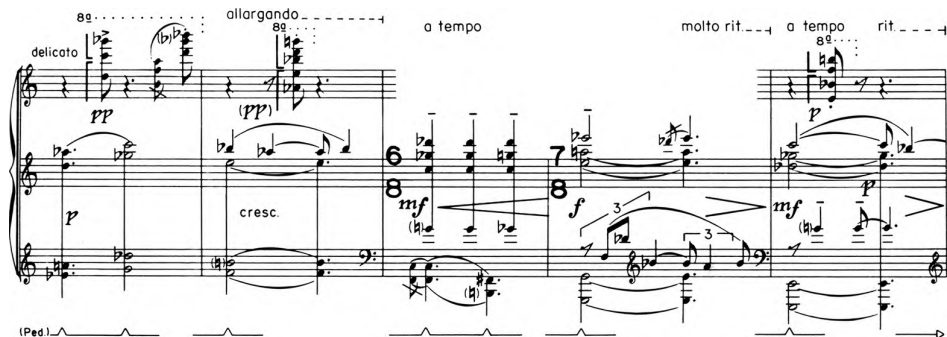
4. Tradición y alteridad críticas

Las razones que dio Habermas para no afiliarse al pensamiento hermenéutico para desarrollar su teoría social, fueron razones fuertes que exigían respuestas de las que Gadamer se hizo cargo. Las críticas de Habermas a la hermenéutica tienen un núcleo que agrupa las demás. El núcleo es la afirmación de su incapacidad para la crítica, que se relaciona con la acusación de tradicionalismo; se relaciona también con la afirmación de que la hermenéutica “no rebasa el plano del análisis lingüístico apoyado en el recuerdo manifiesto”;³¹ y con la que le dirige cuando adopta la postura crítica del psicoanálisis, según la cual, la hermenéutica no puede penetrar “un contexto biográfico que se ha convertido en impenetrable para el sujeto”;³² porque no cuenta con principios y normas universales a las cuales apelar para rebasar la autoridad de la tradición o del lenguaje cotidiano. Los críticos resumen el argumento de Gadamer de este modo: dado que somos históricamente finitos, dado que no tenemos un

³⁰ Ídem, p. 380.

³¹ Crítica que, como se dijo antes, está en realidad dirigida a Dilthey y después se hace extensiva a Gadamer.

³² HOY, David C. / MCCARTHY, Thomas, *Critical Theory*, Cambridge, Blackwell, 1994, p. 196.



concepto de racionalidad que sea independiente de la tradición a la que pertenecemos y, por ende, no contamos con principios y normas universales a las cuales apelar, no debemos deshacernos de la autoridad de la tradición.³³ La respuesta crítica a este argumento dice así: si cada interpretación está fundada en algún contexto particular y cada contexto puede ser permeado por estructuras de poder no reconocidas, se plantea entonces el problema de que no hay un *punto arquimídeo* desde el cual decidir lo que es el poder, un punto de vista que esté libre de toda estructura de poder. ¿Cómo, entonces, puede evaluarse el poder en un sentido crítico y liberador?³⁴ Según esto, en tanto que la tradición se ha convertido en autoridad, sustituye los principios para toda evaluación.

Son muchos, en efecto, los lugares donde Gadamer se refiere a la imposibilidad de abandonar la tradición; y no sólo eso, sino llega a afirmar que la tradición es el fundamento de la validez de las costumbres.³⁵ La tradición como autoridad, los prejuicios como autoridad, son ciertamente tesis que forman el repertorio de frases comunes del Gadamer de divulgación. Lo que parece inferirse del inevitable papel que representa la tradición en la comprensión, es que si no podemos escapar de ella tampoco tenemos derecho a criticarla. Y, sin embargo, esta conclusión no es necesaria. Mucho se ha escrito para refutar esta inferencia, empezando por el mismo Gadamer, quien no ha dejado de decir que su hermenéutica no se opone a la crítica de la tradición. Ha dicho también que no toda tradición es conservadora sino que hay también tradiciones revolucionarias,³⁶ y habla también de las múltiples voces de la tradición. Por otra parte, es ya clásica la intervención de Paul Ricoeur en este debate donde sostiene que la crítica a la tradición se hace también desde otra tradición.³⁷ En realidad, son varios los puntos de apoyo que niegan el tradicionalismo y la imposibilidad de la crítica, y uno de ellos, que considero decisivo, es la *redefinición de la noción misma de crítica*.

Tal parece que el problema está en lo que Gadamer entiende por *crítica*, pues puede verse que detrás de la concepción de la tradición y de los prejuicios como autoridad, se perfila *otra*

³³ Ídem, p. 218.

³⁴ Cfr. KÖGLER, Hans Herbert, *The Power of Dialogue*, Cambridge, MIT, 1996, p. 252.

³⁵ VM, p. 348.

³⁶ VM II, p. 260.

³⁷ "Hermeneutics and the Critique of Ideology", en *Hermeneutics and the Human Sciences*, trans. by John B. Thompson, Cambridge University Press, 1981, p. 63.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions like 'Ped.' and '3' (triplets) indicated below the staves.

noción de crítica. Se puede reinterpretar la tesis de la autoridad de la tradición como una tesis que invita a pensar la crítica como una actividad que no requiere de un punto arquimédico para llevarse a cabo, sino más bien de una interacción con la pluralidad inscrita en el mismo proceso hermenéutico que actúa en la circularidad de la comprensión, pues aunque el contexto condiciona la comprensión, ésta a su vez condiciona al contexto,³⁸ de tal manera que la *comprensión hermenéutica* no sería sino un proceso de resignificación incesante tanto del pasado como del presente, que impide pensar un concepto estático de tradición. Por otra parte, si tomamos seriamente en cuenta que la tradición es polifónica, puede pensarse que la condición de posibilidad de la crítica es precisamente la pluralidad: la adhesión a una instancia de la tradición supone en algún sentido el rechazo a otra. La ausencia de un punto de partida por encima o por fuera de las múltiples voces de la tradición no haría, entonces, imposible la crítica. Por el contrario, estas voces se levantarán especialmente contra cualquier voz que pretenda ser la única autoridad porque ella sola representa la verdad de la tradición. En este sentido, la autoridad de la tradición debe verse como el reconocimiento de que “una sola persona o una sola situación discursiva no pueden iluminar completamente o justificar el mapa completo”.³⁹

Hay que decir, sin embargo, que si bien es cierto que la tradición no excluye la crítica, no es eso lo que juzgo representa el aspecto crítico más importante del proceso comprensivo. Hay un aspecto que no se toma mucho en cuenta y que me parece uno de los mayores logros de la hermenéutica, además de ser un puntal de su naturaleza crítica. Me refiero a la *construcción de la alteridad*.

Es conocida y cuestionada la fraseología hermenéutica que incluye temas como “atender al otro”, “escuchar al otro” o “tomar realmente en cuenta al otro” como condiciones del diálogo comprensivo. También se incluyen tesis que dicen que comprender es llegar a un acuerdo en el que participan interlocutores que “desean sinceramente entenderse”, puesto que “siempre que se busca un entendimiento, hay buena voluntad”.⁴⁰ Ciertamente, todas parecen frases sacadas del discurso del buen samaritano. Y hay más aún: se afirma que lo

³⁸ Cfr. HOY, David C. / MCCARTHY, Thomas, *op. cit.*, p. 194.

³⁹ Ídem, p. 197.

⁴⁰ VM II, p. 331.

The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is for the voice, with the instruction "(allargando)" above it. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The voice part starts with a "sotto voce" instruction and dynamic markings of *p*, *più p*, and *pp*. The piano accompaniment is in the same key and time signature, with dynamic markings of *pp* and *ppf*. The score includes performance instructions such as "Grave, oscuro" (with a tempo marking of ♩ = ca. 69), "rall. e perdendosi", and "lunga". The piano part features a 7-measure rest and a section marked "il bosso legato". The score ends with a double bar line and a star symbol.

que se hace en el diálogo hermenéutico es reconocer al interlocutor y *reforzar su discurso*;⁴¹ y esto no sólo se dice en textos tardíos del de Marburgo, que son parte de un debate, sino se afirman frases semejantes en el corazón de *Verdad y método*. Gadamer ahí explica, por ejemplo, que cuando se intenta entender un texto se intenta hacer valer el derecho de lo que el otro dice, haciendo lo posible por reforzar sus propios argumentos.⁴² Y en el mismo texto se puede leer, también, que

quien posee este arte [el de saber preguntar] será el primero que busque todo lo que pueda hablar a favor de una opinión. Pues la dialéctica consiste –dice– no en el intento de buscar el punto débil de lo dicho, sino más bien en encontrar su verdadera fuerza... no se refiere a aquel arte de hablar y argumentar que es capaz de hacer fuerte una causa débil, sino al arte de pensar que es capaz de reforzar lo dicho desde la cosa misma.⁴³

Para entender esto correctamente, deben tomarse en cuenta tres apoyos del pensamiento filosófico que nos ocupa: la perspectiva heideggeriana que también recomendó que “si queremos encontrarnos con el pensamiento de un pensador debemos magnificar aún más lo que en él es grandioso”;⁴⁴ la perspectiva del preguntar socrático de la *docta ignorantia*; y la perspectiva del aporte gadamereano a las tesis de Collingwood, según el cual, no solo el texto es respuesta a una pregunta del lector, como ya había propuesto el inglés autor de *La idea de la historia*, sino que también *el texto pregunta al intérprete*. Tomando en cuenta las tesis de este entramado teórico, es posible pensar que ellas quedan condensadas en la tesis que llama a “reforzar el discurso del otro”, y que lo que esta tesis propone es una posición radical sobre las condiciones de la *construcción de la alteridad*.

Paradójicamente, cuando se invita a “reforzar el discurso del otro”, no se puede estar invitando a reforzar un determinado saber, si se toma en cuenta no sólo el principio de la *docta ignorantia*, sino también que lo que Gadamer aprecia del preguntar socrático, es su ca-

⁴¹ GADAMER, Hans-Georg, “Reply to Jacques Derrida”, en MICHELFELDER, Diane P. / PALMER, Richard E., eds., *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, New York, SUNY, 1989, p. 55. El texto completo dice: “Los seres humanos libres y con alteza de ánimo no van buscando la debilidad de lo que el otro dice para probar que tienen razón, sino buscan reforzar el punto de vista del otro para que lo que él dice sea revelador”.

⁴² Ídem, p. 361.

⁴³ VM, p. 445.

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin, “Qué significa pensar”, citado por BERNASCONI, Robert, en “Seeing Double: Destruktion and Deconstruction”, p. 245, en *Dialogue and Deconstruction*, op. cit.

536

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

Ped →

rácter aporético que “permite siempre ver las posibilidades que quedan en suspenso”;⁴⁵ con lo cual continúan las paradojas, porque si lo que se refuerza no es un saber, será entonces un *no saber*, o un estado de perplejidad, o bien, para seguir el hilo de lo apoyos teóricos, una capacidad de preguntar. Al reforzar el discurso del otro, se estaría reforzando su capacidad de preguntar. Pero ¿qué es lo que el “otro” (el texto o el interlocutor) preguntan?, ¿qué les interesa saber acerca del lector o intérprete? En una primera instancia, planteo que el texto pregunta al lector por su “propia afición por la palabra de la tradición”,⁴⁶ es decir, sitúa al lector en el sitio que le corresponde del entramado de redes imbricadas de lenguaje. Y ¿qué sentido podría tener esta pregunta?, ¿de qué le sirve saber esto al texto o interlocutor? Lo que propongo pensar es que cuando el texto, o el interlocutor, preguntan al intérprete y lo sitúan, la pregunta que se formula es por aquello del intérprete que le permite ver al otro en su diferencialidad; es decir, se pregunta por la posición de discurso del otro, se quiere saber desde qué horizonte de interpretación o desde qué marco cultural, el texto será interpretado y, en el mejor de los casos, visto como diferente.

Siendo así, “reforzar el discurso del otro”, no es más que un momento del complejo proceso de la *construcción de alteridad*. Lo que se está reforzando es la capacidad de mi interlocutor para situarme en mi horizonte de interpretación para que, desde ahí, sea yo capaz de poder percibir lo que me distingue de él. La conciencia de la situacionalidad de mi escucha me permite percibir que el otro, individuo o texto, ocupa un lugar diferente de mí en los horizontes de interpretación.

Este proceso de construcción de alteridad tiene que ver con la *crítica* en el sentido que inicialmente mencionamos, como una plataforma reflexiva que pueda ser útil para la clarificación de las luchas sociales. Es cierto que, como Habermas mostró insistentemente, la hermenéutica gadameriana no es la panacea para la reflexión política. Como se ha dicho, su aparato conceptual no incluye conceptos de una teoría que tome en cuenta los conflictos sociales. Incluso, la noción misma de situacionalidad es limitada pues sólo toma en cuenta el aspecto cultural-histórico y deja de lado los aspectos sociales y materiales.⁴⁷ No obstante, la construcción de una noción contextualista de crítica, es fundamental para las reivindicaciones cotidianas de grupos sociales que tienen una historia propia y viven circunstancias exclusivas. Por otra parte, la mecánica que atribuye a los procesos de comprensión coincide,

⁴⁵ VM, pp. 442 y 453.

⁴⁶ VM, p. 452.

⁴⁷ Sobre esto, cfr. VASTERLING, Verónica, “Postmodern Hermeneutics?”, en CODE, Lorraine, ed., *Feminist interpretations of Hans-Georg Gadamer*, University Park, Penn State University Press, 2003, p. 161.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *mf*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include *rall* (rallentando), *a tempo*, and *stringendo fino al Violento con brio*. There are also markings for *loco* (ad libitum) and *loco* (trill). The score is marked with a '7' in a circle, possibly indicating a specific fingering or measure. The bass part features a long, low note with a pedal point, indicated by a 'Ped.' marking at the bottom left.

en muchos casos, con los planteamientos y las demandas de estos mismos grupos tanto en el campo epistemológico como en el de la interacción. La noción de *alteridad* en el sentido recién planteado, tiene implicaciones críticas no menores. En primer lugar, debe quedar claro que el objetivo de este proceso es alcanzar de la manera menos deformada posible el horizonte del otro en un doble sentido: ni proyectando sobre él mi propio trasfondo de creencias, ni subordinándome a las suyas y, por otro lado, ambos tienen derecho y obligación para que la comprensión se efectúe, a pedir al otro que enuncie la posición de su discurso.

Dice Gadamer: “construir o ganar el horizonte propio requiere de un verdadero esfuerzo; requiere no quedarse atrapado por esperanzas y temores cercanos”.⁴⁸ Sin pretender la búsqueda ilustrada de la transparencia de la conciencia para consigo misma; postulando siempre la finitud como compañía necesaria de toda comprensión y aceptando que en tanto somos lenguaje estamos conformados por luces y tinieblas, Gadamer no se cansó de advertir que ninguna comprensión del mundo puede estar fincada en el olvido de nuestros propios orígenes. En este punto entra la apuesta hermenéutica: si hemos construido adecuadamente nuestro horizonte, tarde o temprano se manifestará la diferencia.

⁴⁸ VM, p. 376.

(stringendo) -->

mp

loco

mf

loco

ff

m.d.

f

ff

Ped.



REDONDA

LA TEORÍA CRÍTICA DESDE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO COMO OPERACIÓN PEDAGÓGICA

Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano

Este ensayo propone una apropiación de la Teoría crítica por los Estudios de género relevando una operación: la pedagógica, es decir las formas en que se produce conocimiento desde esta mirada. Nos interesa explorar cómo desde los Estudios de género se han producido ciertos giros en lo que se entiende como poder (giro político y de la representación), en lo que cuenta como conocimiento (giro pedagógico), y en el contrapunto a lo textual, lo que se devela a partir de la mirada (giro visual).

Los giros provocados desde estos actos de apropiación tienen que ver con un particular tipo de intervención en la noción de cultura. Los Estudios de género y sus correspondientes giros, han reconocido en estas nuevas teorías un potencial interpretativo que los introduce en la lectura compleja de las nociones de sujeto, subjetividad, dominación y poder.

¿Hemos desplazado la teoría cultural a los Estudios de género o los Estudios de género han adquirido una nueva vida transplantados al terreno de la Teoría crítica y cultural? La operación se localiza justamente en el límite de ambas opciones. Se trata de procesar las teorías culturales (aquellas más influenciadas por el postestructuralismo) en los Estudios de género. Se trata de que la crítica cultural sea administrada por una pedagogía crítica, entendida como producción y diseminación del conocimiento desde la mirada provocada por la “perspectiva” de género.

De lo que hablamos es entonces de un trabajo de traducción cultural desde una teorización de tono postestructuralista, como un conjunto de teorías emigradas a los Estudios de género y sus derivados: Estudios culturales, de la sexualidad, Poscoloniales, de la Subalternidad, que han perdido su formalismo y han adquirido una nueva vida *transplantada al terreno de*

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system continues with a tempo of 89 and includes a *loco* marking. The third system also has a tempo of 89 and includes a *loco* marking. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The bass line features a long, flowing melodic line with a *mf* marking. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

la teoría cultural. No se trata entonces de “aplicar” el postestructuralismo al feminismo, sino de procesar y someter sus teorías a una reformulación feminista, someterlos a una conversación.

I. Teoría crítica: pedagogía y feminismo

Los giros en la conceptualización del poder, del conocimiento y del ámbito de lo visual producidos por esa Teoría crítica activada desde el feminismo, pueden funcionar como tres mecanismos pedagógicos, es decir, tres herramientas administradoras y productoras de conocimiento: como campo epistémico, como dispositivo de intervención, como método e instrumento de revelación de verdades no dichas.

Creada en 1923 en torno al Instituto de Investigación Social (Universidad de Frankfurt), Horkheimer¹ y Adorno,² habitada por Benjamin, Marcuse, y posteriormente por Weber y Habermas, entre otros, la Teoría crítica se constituye como una perspectiva crítica de la modernidad, de la dominación y de la consecuente formación de una cultura de masas.

Nos centraremos en la vertiente pedagógica de la Teoría crítica, es decir en la forma en la que a partir de ser *maniobrada* se constituye como un conjunto de actos encaminados a la producción y la transmisión de conocimiento de forma crítica.

Desde esta apropiación pedagógica, surgen varias preguntas: ¿cómo se produce y transmite el conocimiento propio de los Estudios de género y del feminismo desde la Teoría crítica?; ¿qué subvierte en el proceso de enunciación visual y textual, escucha y producción de saber?; ¿desde qué “posturas”, “encuadres”, “miradas” (perspectivas) administra (subvierte), produce y transmite el conocimiento esta forma de pensar críticamente?; ¿de qué manera trastoca el acto de enseñar, leer, escribir, analizar? Y por último, pero no menos importante ya que esta teoría constituye un método en contra de la dominación: ¿qué es lo que se “enseña,” qué “aparece,” qué se deja ver y se “desvela”³ con esta forma de crítica?

¹ HORKHEIMER, Max, *Teoría tradicional y teoría crítica* (1937), Barcelona, Paidós, 2000.

² ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944), Madrid, Trotta, 1994.

³ Utilizamos aquí la idea de *desvelar* en toda su polisemia. La pedagogía crítica descubre, pone en evidencia los mecanismos representacionales hegemónicos: aquellos que dictan qué verdad, qué cuerpos y qué historias cuentan. Además desvelan, interrumpen el sueño y atentan contra el entumecimiento: el

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

The image shows a musical score for piano and strings. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *loco*, *sf*, *fff*, *mp*, and *mf* are used throughout. The score includes a section marked "Violento, con brio" with a tempo of approximately 100 beats per minute. There are also markings for "stringendo" and "calando". The score is written for piano (right hand) and strings (left hand). The piano part has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The strings part has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The score includes a pedal marking "(Ped.)" at the bottom left.

La Teoría crítica es fronteriza más que central, transdisciplinaria más que disciplinaria. Está al borde de la palabra, más que al pie de la letra. Tiene que ver con el cuerpo, con el ojo y con la voz, con la mirada y el lenguaje, no con los saberes descorporeizados y desterritorializados. Es situada y encarnada. Sus mecanismos favorecen el acto de cruzar fronteras disciplinarias, geoculturales; favorecen el trasvase de límites entre discurso textual y visual, en particular de los que se refieren al silencio y al ejercicio de la mirada y la voz, los poderes de ver y de nombrar desde una condición de sujeto.

La clave del pensamiento de la Teoría crítica radica en la imposibilidad de entender el fracaso de la modernidad atendiendo especialmente a razones económicas. Las nociones de diferencia, alteridad, desigualdad, dominación que dan forma al nuevo concepto de cultura –como campo de disputa sobre las diferencias y el significado, la dominación y el poder– empiezan a dar forma a un nuevo ámbito de trabajo. El acento principal recae sobre la crítica directa al consumo (del cuerpo, del dinero, de la conciencia, del tiempo, del espacio) y a las características de la sociedad occidental capitalista y su cultura de masas (cine, literatura, TV, publicidad y, en suma, lo que Adorno y Horkheimer denominaran “industria cultural”).

En sus inicios, la Teoría crítica trabaja siguiendo los principios dialécticos de la filosofía idealista hegeliana y de los impulsos marxistas. El mercado, los medios de comunicación de masas eran el aspecto más negativo del desarrollo producido en la modernidad. Apenas se confiaba en la posibilidad de que la audiencia, silenciosa, pasiva, pudiera resistir, responder o apropiarse –de formas insospechadas– de sus contenidos venenosos y letárgicos. En el desarrollo más contemporáneo de la Teoría crítica y cultural, aparece una actitud diferente frente a la recepción y el papel del espectador. Se estudian las telenovelas desde la agencia, la subjetividad o la ciudadanía, la nación o la identidad, los *talk shows* y el *Big Brother* revelan subjetividades postmodernas, regidas por el voyerismo y el panóptico. El silencio de la audiencia, su pasividad, ha dado un vuelco. También las formas de mirar y de dejarse ver.

estancamiento de la reproducción acrítica del conocimiento. Dejan, por último, de velar al *dijunto*: esto es, suspenden la asistencia al cadáver de ese conocimiento unívoco y de su régimen de visualidad que necesita redefinirse y reubicarse –salir del *impasse* / muerte en la que se encuentra– desde *otras* voces y silencios subalternos. Invitan a la configuración de un *nuevo* proyecto visual y epistemológico. Véase: LOZANO, Rían, *Prácticas culturales a-normales. Un proyecto (alter)mundializador*, 2010.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble clef, bass clef, and a lower bass clef (likely for the left hand). The score includes various performance markings and dynamics. At the top, there are tempo and mood instructions: "(calando)", "nervoso", "lunga", "loco", "Meno mosso", and "poco rall.". A metronome marking is given as "(♩ = ca 88)". Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for "88" and "159" which likely refer to measure numbers. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece concludes with a fermata over the final chord.

Desde la Academia, estas cuestiones darán lugar a la aparición de los llamados “estudios” (“studics”): Estudios culturales, Estudios de género, Poscoloniales, Estudios *queer*, Estudios de la subalternidad, estudios de las emociones.⁴

El giro pedagógico da lugar a un tropo que nos interesa resaltar: aquello que se constituye y se entiende como silencio. El silencio, como diría Sor Juana en la Respuesta a Sor Filotea,⁵ entendido no tanto como ausencia de voz sino como “un no haber en las voces lo mucho que hay que decir”. El silencio como “no haber en las voces” se constituye como tema central desde la Teoría crítica y sus giros, un acto u operación que inaugura la posibilidad de inscripción de lo que el otro no puede decir o, mejor, de lo que no puede ser escuchado:⁶ el silencio de los empleados frente al patrón, del acusado frente a su juez, del interrogado frente al interrogador, del televidente frente al televisor; pero también el silencio entre una nota y otra, el vacío que se genera en la punta de la lengua, cuando no puede advenir el

⁴ En el *Diccionario de Teoría crítica y Estudios culturales*, compilado por Michael Payne, aparecen entradas para los estudios bíblicos, estudios canadienses, estudios caribeños, estudios culturales, estudios culturales europeos en Europa Occidental, estudios culturales negros, estudios de cine, estudios de la mujer, estudios de nativos norteamericanos, estudios de traducción, estudios del siglo XVIII, estudios irlandeses, estudios islámicos, estudios japoneses, estudios latinoamericanos y, así, hasta un total de veintidós diferentes ámbitos de “estudio”. PAYNE, comp., *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁵ CRUZ, de la, Juana Inés, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), Ciudad de México, Fontamara, 1998.

⁶ Entre los textos –producto de los Estudios de la subalternidad– que someten a escrutinio la posibilidad de la representación, de la palabra y de la de construcción de sentido directo desde el subalterno, destaca “¿Puede hablar el subalterno?” de la crítica Gayatri Ch. Spivak. Uno de los ejes de los Estudios de la subalternidad, consiste en la indagación en las formas en que se construye el sujeto subalterno como ciudadano, como sujeto jurídico y pedagógico frente a la modernidad y sus avenidas letradas, especializadas, inaccesibles a los no educados. Los Estudios de la subalternidad analizan la capacidad de réplica del subalterno en dos sentidos: su capacidad de replicar, traer a cuento, hacer aparecer lo que es necesario repetir (replicar como copiar o repetir) y el acto de dar respuesta (responder como replicar) a un daño hecho. Ambos actos permiten el equívoco, la réplica mal leída, la respuesta no escuchada, es decir, evocan al silencio. Estos Estudios analizan la réplica (la re–petición y la respuesta) en la medida en que la réplica del subalterno se vincula con el silencio como vacío o como “un no haber en las voces lo mucho que hay que decir”. Ver SPIVAK, *¿Pueden hablar los subalternos?*, trad. Manuel Asensi, Barcelona, MACBA, 2009.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped)

decir, la ausencia de voz cuando hay miedo a hablar, la desaparición de la voz cuando no hay traductores, el silencio después de una excepcional ejecución artística.⁷

Uno de los ejes de la primera Teoría crítica fue el desarrollo de la “dialéctica negativa”. Adorno habla del pensamiento afirmativo como aquel que mantiene lo dado y oculta lo que no está presente en la afirmación. El negativo, al contrario, trata de descubrir lo no dicho, lo no impuesto por discursos formales. La dialéctica negativa es un “atentado contra la tradición”.⁸ En esa negatividad radican los inicios de la emancipación.

¿Quién puede hablar y quién permanece en silencio? ¿A quién se le impide hablar? ¿Quién lo hace y no es entendido? ¿Quién puede devolver el golpe o la palabra? ¿Quién tiene derecho y posibilidad de réplica? ¿Qué sujeto está autorizado a narrar? ¿Qué cuenta como respuesta? ¿Quién puede sacar la lengua?

El interés por lo ausente (este pensamiento negativo de la Teoría crítica, que Adorno subraya), denota la importancia del poder de nombrar, de responder, de hablar.

Hay en los acentos de la Teoría crítica y de Género algo que busca resarcir una pérdida, nombrar una ausencia, descifrar un gesto, transformar un silencio en relato: la tierra perdida de los migrantes, la vida perdida de las mujeres en Juárez, la ciudadanía en los indígenas, el relato en los exiliados. En todo esto se refleja la pedagogía negativa, es decir el método de la Teoría crítica y todos aquellos “estudios” que se la han apropiado. El vínculo particular entre los Estudios culturales y los Estudios de género se centra en objetivos semejantes. Ambos estudios están interesados en analizar el poder y la inequidad, en su vínculo con la producción de conocimiento y su administración para la producción de formas de la representación crítica de la subalternidad o la otredad. Se han nutrido de discursos emergentes y alternativos tales como el análisis del discurso, el psicoanálisis, la semiología y la reconstrucción para criticar nociones disciplinarias de espacio e identidad.

Los Estudios culturales han llevado a cabo intervenciones estratégicas que los localizan en la frontera con los Estudios de género. Stuart Hall, desborda el término “hegemonía”

⁷ Entre la filosofía, la sociología y la psicología, Adorno también estudió y escribió sobre música. Desarrolló una apreciación especial de la atonalidad de la “nueva música” (“new music”). En esta y otras áreas del campo de la estética Adorno fue un pensador muy comprometido con los impulsos radicales, críticos del modernismo y lo que ahora conocemos como postmodernismo. Véase, SIM, Stuart, *Critical Dictionary of Postmodern Thought*, New York, Routledge, 1998.

⁸ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 1998.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a 'poco rall.' instruction with a dashed line. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are triplets indicated by a '3' over a group of notes. A fermata is placed over a note in the treble clef. The score is marked with measure numbers 5, 7, and 8. A 'Ped.' (pedal) marking is visible at the bottom left. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

usado por Gramsci para referir no solamente a las relaciones de poder articuladas en términos de clase, sino también a las que incluyen relaciones de género, raciales, de creación de significado como apuesta del subalterno, y del placer como elementos de las negociaciones hegemónicas. Gayatri Ch. Spivak ha marcado los problemas de representación de la subalteridad frente a la violencia epistemológica de Occidente.

Un gran número de intelectuales latinoamericanistas, entre ellas Nelly Richards, Diamela Eltit, Ileana Rodríguez, Mónica Szurmuck, Mary Louis Pratt, Doris Summer, Margo Glantz, Mabel Moraña, han marcado desde diferentes ángulos las fronteras que deben cruzar y reinventar las mujeres y sus otredades para poder conferir sentido en los límites de lenguajes y pedagogías hegemónicas, con el fin de proponer cánones alternativos, ciudadanías integrales a sujetos “parciales” y políticas de la traducción y la mediación que potencien una cultura latinoamericana que no se base en la producción de una elite. Se han preguntado ¿cómo subvertir el lenguaje para dar cuenta de los linderos de experiencias femeninas u “otras”? ¿Cómo apropiarse de una narrativa que represente la experiencia, el silencio, la herida y lo innombrable de las mujeres y la otredad? ¿Qué cruces, qué nuevos lenguajes hay que generar para representarlas y escucharlas? ¿Qué nuevos lugares de enunciación es preciso atender? Así se subrayan los intersticios y fronteras entre los Estudios culturales y de Género y su búsqueda común por una cultura latinoamericana con nuevas demarcaciones con respecto a su estricto canon y con un ejercicio de traducción y producción que rompa con las densas fronteras erigidas debido a las diferencias raciales, genéricas o sexuales entre otras.⁹

II. La pedagogía negativa

Entendemos el acto pedagógico crítico como aquel que administra el conocimiento, lo des/estructura y difunde con un objetivo: la transformación del sujeto que aprende, del sujeto que enseña, de los modos de ver el mundo y de los significados que los rodean.

Podemos por tanto pensar en el desarrollo de la Teoría crítica y su relación con los Estudios de género como un dispositivo pedagógico *negativo*. Esto significa, al menos, tres cuestiones diferentes.

⁹ Véase, BELAUSTEGUIGOITIA, M., “Frontera”, en *Diccionario de Estudios culturales*, Ciudad de México, Instituto Mora / Siglo XXI, 2009.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

En primer lugar, implica que en su desarrollo partiremos, siempre, de preguntas. Como todo ejercicio “crítico”, la Teoría crítica y los Estudios de género no buscan necesariamente conocer las respuestas sino, más bien, comprender que en el propio proceso de construcción de las preguntas, es donde radica el objeto fundamental de trabajo y, en definitiva, el nuevo ámbito epistemológico.

Estas preguntas descolocan a los sujetos del saber y del silencio, del bien decir y de la ausencia, del pupitre y del pizarrón, del espacio cibernético y del espacio físico, de los géneros, las clases y los colores, de la nación y la extranjería, de la legitimidad y la bastardía. Por ello es fundamental comprender que el discurso tiene efectos materiales que afectan a los cuerpos y las vidas de las personas.

Por otro lado, la Teoría crítica entendida como pedagogía negativa, es un saber fronterizo. El conocimiento se coloca en las fronteras de las disciplinas, de los espacios nacionales, de los géneros, de los cuerpos.

Por último, la pedagogía desde el paradigma vinculado a la Teoría crítica atiende a una particular administración de sus tensiones. En particular las que analizan las formas en que se distribuye el poder, pero no cualquier tipo de poder: el poder de hablar, de conferir sentido, el poder de narrar, de responder, de preguntar, en un palabra la experiencia de contar (narrar y contar, constituirse como sujeto, ser alguien).

Entendemos esta pedagogía como la interrupción de la pulsión educativa por enseñar a “decir bien”, por invitar —pedagógica, gramatical y apropiadamente— a decir bien, a ser parte del “bien decir”. Supone una manera de torcer la pedagogía misma con el giro de la Teoría crítica para favorecer un decir al límite de lo que es posible significar, creando *entre-dichos*, invitando a hablar y a escuchar un lenguaje que indaga particularmente en los silencios. ¿Cómo leer al otro? Cerca del maldecir, de lo *maldito* o maldicho, encontramos esta *pedagogía del entredicho*: la de las palabras de Gloria Anzaldúa, Bell Hooks, Gayatri Ch. Spivak, Margaret Atwood, Cristina García, Rosario Ferré, Esmeralda Santiago.

III. Feminismo, pedagogía y Teoría crítica

Esta pedagogía negativa se vincula insistentemente con otro concepto fundamental, clave en la historia más reciente del pensamiento feminista y de la llamada cultura visual: la perspectiva.

The image shows a musical score for piano. The left hand part consists of a series of triplets of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The right hand part features chords and triplets of eighth notes, with dynamics ranging from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked "Andante tranquilo" with a quarter note equal to ca. 100. The score includes performance instructions such as "delicato" and "8g" (likely referring to the 8th ledger line). Pedal markings are present at the bottom of the page.

Pensar *en perspectiva* implica, necesariamente, pensar en la materialidad de un cuerpo que mira, siente y crea sentido desde un espacio y un lugar específico: un conocimiento situado tal y como apuntaron desde los años 80 autoras como Donna Haraway, Chela Sandoval y Chantal Mouffe. ¿Quién es el sujeto del discurso?, ¿quién tiene el poder de narrar?, ¿cómo desarrollar una perspectiva crítica?

Según apunta Gavin Butt,¹⁰ la crítica (toda actividad crítica) para ser crítica debe ser una operación paradójica. La paradoja, en este caso, no es tanto una contradicción lógica. Es, más bien, la suma de los significados de estos dos componentes semánticos de origen griego: *para* (más allá de) y *doxa* (opinión, pensamiento, conocimiento adquirido). Para operar críticamente, la crítica debe encontrar un modo de maniobrar que le permita liberarse de los protocolos adscritos a las formas de pensamiento institucionalizado. La Teoría crítica es una posición siempre comprometida y supone una actitud insumisa respecto a las representaciones regladas por la tradición normativa.

¿Desde qué lugar, más allá de la *doxa*, puede el pensamiento crítico situarse para hablar y mirar? ¿Dónde se sitúa la “agencia crítica”?

El pensamiento feminista se ha preguntado sobre el sujeto situado y sitiado por sus marcas (de género, raciales, sexuales y de clase) y por el poder de hablar y el acto de callar, la ausencia y la presencia, la tradición y la modernidad en relación a la dominación.

La condición de las mujeres, como sujeto de análisis en la modernidad, no fue un tema principal de la Teoría crítica hasta que las mismas mujeres pensaron en sus propias condiciones de dominación y, con ello, lograron apropiarse de las tensiones y de las preguntas.

Los feminismos, actuando como pedagogía negativa, se han apropiado de las torsiones, de operaciones de intervención y de las preguntas de la Teoría crítica y las han expandido y enriquecido.

La pedagogía y el feminismo desde el cuadrante de la Teoría crítica han dado lugar a diversos espacios de construcción de conocimiento, a espacios que tienen una característica en común si se acogen a sus principios, tensiones y crítica: se asientan de manera frágil en las universidades. La crítica a la modernidad como centro de la Teoría crítica, el énfasis en la comunicación, como el lenguaje que da materialidad a la dominación y a sus significados, los mercados, la intersubjetividad, el poder, la emancipación han dado pie a la creación múltiples “studies”; zonas que han reflejado, expandido y se han apropiado de las tensiones que

¹⁰ BUTT, Gavin, ed., *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, London, Blackwell, 2005.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staves, and the bass part is in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Performance instructions like "loco" and "roll" are present. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The bass line includes a "Ped." (pedal) instruction at the beginning.

esta teoría ha hecho visibles. Estos “estudios” se inician con una relectura del triángulo por excelencia de la modernidad, Freud, Marx y Hegel, pero los sobrepasan al incluir a Gramsci, Fanon, Spivak, Butler, Anzaldúa, Said, Zea, León Portilla, Sedgwick: lecturas que descentran el sujeto masculino, blanco, heterosexual y europeo.

Pero, en muchos casos, estos “estudios” son de difícil asiento en los medios académicos latinoamericanos. Aún más si esas perspectivas tratan sujetos inadecuados y se convierten en Queer Studies, Estudios de género, Estudios de la subalternidad, Estudios culturales. La Teoría crítica, desde el feminismo y desde las operaciones de esta pedagogía negativa, ha producido un inacabable canon como suplemento del canon clásico.

A partir del énfasis que dan los Estudios de género al concepto de cultura, como una articulación, como una frontera, podemos empezar a pensar de otro modo en los sujetos y en las marcas que los constituyen, en la diferencia y en los abismos de la desigualdad, de lo local y lo global.

La cultura –vista desde el ángulo de la teoría, pedagogía y feminismo críticos– permite el derribo de muros, de fronteras que separaban formas de dominio y de emancipación, y crea o analiza nuevos muros que se han instalado entre métodos, verdades, conocimientos y espacios de vida. Una de las fronteras que se toca con esta teoría, es la de la mirada. El acto de ver y el acto de develar.

IV. El registro de lo visual

¿Cómo producimos conocimiento desde la visualidad?, ¿en qué sentido son las relaciones visuales relaciones de poder?, ¿quién dictamina lo visible?, ¿cómo vemos?, ¿qué no es visto?, ¿qué se representa?, ¿cómo se representa?, ¿cuándo empieza y termina la representación?

Como anunciábamos, una de las principales líneas de análisis de lo que hemos denominado pedagogía negativa (surgida de la combinación entre la Teoría crítica y los Estudios de género) ha sido el análisis de las relaciones establecidas entre la visualidad, lo visible, lo visto, y las estructuras de poder.

Nicholas Mirzoeff, desde la cultura visual, y haciendo hincapié en el carácter in-disciplinado de esta propuesta, describía este nuevo terreno como un trabajo de *escritura fantasma* (“Ghostwriting”) donde el fantasma, lo “visual negativo” podríamos añadir, es el lugar intermedio (“in between”) que escapa a la mirada del espectro panóptico y que tiene múltiples

Musical score for piano, featuring two staves (treble and bass clef). The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*, and tempo markings including *Meno mosso* (♩ = ca. 76), *A tempo* (♩ = ca. 88), *lento*, *loco*, and *loco*. The score also contains performance instructions like *lontano* and *gg...*, and includes triplets and a pedal marking *(Ped.)*.

nombres en múltiples lenguas: diásporas, exilios, *queers*, migrantes, gitanos, refugiados, tutsis, palestinos.¹¹ Esta lista puede sin duda ser engordada por todo el resto de categorías liminares (identitarias y *más allá*), por todas aquellas posiciones, experiencias, conocimientos, silencios y cuerpos generados en y desde los *bordes*.

Homi Bhabha¹² apela a esas mismas “vidas en los bordes” en su búsqueda por ubicar la cuestión de la cultura en el “más allá”: en los espacios que él denomina de “entre medio” y que no suponen ni el trazo de un horizonte radicalmente nuevo, ni el abandono completo del pasado.

Gloria Anzaldúa evoca este “entre medio” en su famoso texto *Borderlands/La Frontera*, al definirlo como un “residuo emocional”, “a vague and undetermined place created by an emotional residue.” Los habitantes de este espacio son *los atravesados*: “the squint-head, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half breed, the half dead.”

Anzaldúa también evoca el poder de la visión, de la visualidad como recurso al borde del sentido, al elaborar en torno a la mirada *atravesada* como forma de nueva conciencia, una mirada encarnada desde “el otro lado.” Se refiere a la vida en la frontera al límite entre el inglés y el español, la dominación anglo y la dominación machista mexicana hacia las mujeres, la sexualidad liminal y la imposición heterosexual. El cruce de un lado hacia el otro, de lo textual y material a lo visual, de lo recto a lo atravesado constituye el movimiento rector de sentido alterado.

Every time she has to make “sense” of something, she has to “cross over” to make a hole of the old boundaries of the self and slipping under or over, dragging the old skin along, stumbling over it... It is only when she in on the other side and the shell cracks open and the lid from her eyes lifts that she sees things in a different perspective (Anzaldúa, 1985).¹³

A principios de los años 90, recogiendo todavía el impulso de los llamados “studies”, aparece en la academia anglosajona un nuevo campo de trabajo denominado “Visual Culture” o Estudios de cultura visual.

¹¹ MIRZOEFF, Nicholas, “The Subject of Visual Culture”, en MIRZOEFF, *The Visual Culture Reader* (1998), London / New York, Routledge, 2002.

¹² BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura* (1994), Buenos Aires, Manantial, 2002.

¹³ Véase, ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La frontera: The new mestiza*, San Francisco, Spinsters / Aunt Lute, 1987.

colando ----- Nostalgico, lamento (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. -----

También ellos retoman el carácter interdisciplinario, el compromiso político y el carácter autocrítico de las derivas de la Teoría crítica, para analizar el gran poder que actualmente ejercen la visión y el “mundo visual” tanto en la conformación de sentido, como en el establecimiento y repetición de valores estéticos, de estereotipos de género y de relaciones de poder.¹⁴ Es decir, los Estudios de cultura visual analizan críticamente el papel que las representaciones y el mundo de la cultura visual han tenido, a lo largo de la historia en la construcción y modelaje de cuerpos, subjetividades y estereotipos, y en la legitimación de relaciones binarias y desiguales de poder establecidas entre sujeto y objeto de la representación: hombre-mujer, norte-sur, Occidente-Oriente, arte-artesanía, etcétera.

Al igual que ocurriera en los orígenes alemanes de la Teoría crítica, los Estudios de cultura visual se levantaron contra ese prejuicio evolutivo modernista, sostenido por la ideología hegemónica, que considera la temporalidad de la historia occidental (léase “primermundista”) como la sucesión exclusiva (unívoca) de hechos legítimos y relevantes.

Frente a este perverso mecanismo que ha logrado presentar como central y universal lo que en realidad es solo una de las posibles perspectivas, los Estudios de cultura visual, apoyados en las teorías poscoloniales y feministas, han reclamado la constitución, en palabras de Shohat y Stam, de un nuevo tipo de análisis policéntrico, dialógico y relacional que ponga de manifiesto las relaciones de reciprocidad existentes entre las diferentes culturas visuales. Un nuevo ámbito de trabajo desde donde romper, al menos potencialmente, con el “buen ojo” y “el buen gusto”, un lugar desde donde luchar contra la esencialidad de significados y sentidos, y apostar por la posibilidad de sentir y significar de otra manera.¹⁵

En este sentido, los Estudios de cultura visual, desde esta pedagogía negativa, igual que ocurre con toda perspectiva crítica, priorizan la importancia de la contextualización de la producción de significados a través de lo visual. Y es que las imágenes, como las ideas, tienen historia.¹⁶ Lo interesante además es pensar, tal y como sugiere Irit Rogoff, en las consecuen-

¹⁴ Véase, ROGOFF, Irit, “Studying Visual Culture”, en MIRZOEFF, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, op. cit.

¹⁵ Véase, SHOCHAT, Ella / STAM, Robert, “Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics”, en MIRZOEFF, Nicholas, op. cit.

¹⁶ Nos servimos aquí de una conocida frase de Joan Scott en su estudio en torno a la utilidad de la categoría de género para los análisis históricos: “Las palabras, como las ideas, tienen historia”. Véase SCOTT, Joan W. S., “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en LAMAS, Martha, comp., *El género*.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

legato

violento

nervoso

loco

loco

ff

mf < ff

mf < ff

ff

(Ped.)

cias de desplazar la especificidad histórica de lo estudiado hacia la especificidad histórica de aquel que está realizando el estudio.

Como el protagonista de *The Persistence of Vision*,¹⁷ un viajero que, por equivocación, aterriza en una comunidad aislada de sordo-ciegos, conformada sobre un complejo lenguaje de roces y contactos, el giro visual nos ayuda a conformar visiones particulares del mundo. En su referencia a su encuentro con la protagonista, una mujer ciega y sorda, puede apreciarse este giro en la visión que permite otras formas del encuentro, de la conversación y del entretenimiento:

There was one among them who might have been President but for the fact that she was blind and deaf. She was smart, but not one of the geniuses. She was a dreamer, a creative force, an innovator. It was she who dreamt of freedom. But she was not a builder of fairy castles. Having dreamed it, she had to make it come true (John Varley, 191).¹⁸

Mencionamos al inicio de esta entrada, que la Teoría crítica está compuesta de giros y cruces, giros epistemológicos, visuales, pedagógicos y políticos que nos permiten ver “desde el otro lado”. Estas *maniobras* posibilitan la claridad sólo al *atravesarnos*, al entre-tenernos y sobre todo entendernos –más aún en los silencios– de las encrucijadas del poder contemporáneo, el cual nos muestran a “todas luces” que lo más oscuro, lo más indescifrable es lo que nos sucede en el momento, en el presente.

La construcción cultural de la diferencia sexual, Ciudad de México, PUEG-UNAM – Miguel Ángel Porrúa, 2000.

¹⁷ Esta novela corta de ciencia ficción, escrita en 1978 por John Varley, fue utilizada por Donna Haraway como punto de partida para la escritura, en 1988, de su famoso artículo: “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14-3, College Park, University of Maryland, pp. 575-599.

¹⁸ VARLEY, J., *The Persistence of Vision*, New York, The Dial Press / James Wade, 1978.

energico (lo stesso tempo)

ff loco

6

7

mp

mf subito

molto espressivo

(Ped)

TEORÍA CRÍTICA Y LITERATURA

Andreas Ilg

En el *Banquete*, Sócrates recuerda lo que sobre Eros le reveló Diótima. Ella lo retrata como un ser *μεταζῶν*, entre mortal e inmortal, entre feo y bello, bueno y malo, y, con Poros y Penia como padres, un ser tendido entre abundancia y carencia.¹ Este *metaxy* que desdobra a Eros entre deseo y goce, es la delgada zona de vecindad extrema y de límite tajante entre la falta y el exceso. Este espacio que yace hante e indeterminable entre dos campos que parecen distanciarse en extremos opuestos y en apariencia delimitados, desdibuja, no obstante, sus contornos y los aproxima el uno al otro en una zona de tensión. El *metaxy* platónico representa de esta manera el umbral desquiciante e inaprehensible al que también se enfrenta la Teoría crítica y el cual intenta plasmar cierta literatura que la Teoría crítica explora.

553

Teoría crítica y literatura

Si nos detenemos para observar en el título la yuxtaposición de estos dos conceptos, no podemos ahora omitir el elemento que los conjuga. La letra solitaria de la *y*-griega –con junción copulativa– no solo acerca la Teoría crítica a la literatura y viceversa, sino marca asimismo un contraste. Formal y hasta figurativamente extiende sus dos astas para separar aquello que al mismo tiempo junta. Lo que de esta manera *yuxt-opone* –permitiéndome esa

¹ PLATÓN, “Symposion”, 202a – 204c.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The right hand part is in the upper register, and the left hand part is in the lower register. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Measure 1: *colando* (89), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).
- Measure 2: *come un eco* (89), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano).
- Measure 3: *ppp* (pianississimo), *p* (piano).
- Measure 4: *in lontananza* (89), *loco* (89), *pp* (pianissimo), *più p* (piano), *mp > pp* (mezzo-piano to pianissimo).

The score also includes fingerings (e.g., 7, 8, 5) and a pedal marking (Ped.) at the bottom left.

transgresión léxica-, se conjuga en una disyunción que se abre cual umbral de diferencias. Pero este quicio no conduce a una síntesis que integre la literatura en el territorio de la Teoría crítica ni seduce a esta hacia el campo de las Bellas Letras.²

En este sentido, el umbral entre Teoría crítica y literatura es un intersticio que se ensancha como una zona de pasajes. Es un espacio que permite cruzar de un campo al otro sin que genere confusas intersecciones ni aspire integraciones homogéneas. Es, en palabras de Michel Foucault, un espacio de “transgresión”, entendiendo por transgresión “un gesto que concierne al límite”:

es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una sencilla obstinación: la transgresión salta y no deja de volver a empezar otra vez a saltar por encima de una línea que de inmediato, tras ella, se cierra en una ola de escasa memoria, retrocediendo así de nuevo hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego pone en juego muchos otros elementos más; los sitúa dentro de una incertidumbre, dentro de certidumbres de inmediato invertidas, donde el pensamiento se atranca rápidamente por querer captarlos.³

Sea en forma de saltos o a modo de paseos, este límite delgado se vuelve la cuerda floja sobre la cual en un pie se balancea nuestra “y-griega”. La senda o el camino que se abre entre Teoría crítica y literatura puede compararse entonces con lo que Franz Kafka llamó “una cuerda tensada por encima del suelo y que más parece destinada a hacernos tropezar que a guiar nuestros pasos”.⁴ Es metáfora kafkiana para lo que Foucault llama “certidumbres de

² Franz Rosenzweig indica así a la “y” copulativa como síntesis no creativa y resultado sólo de la yuxtaposición de contrastes: tesis y antítesis. Discrepando de Hegel, Rosenzweig afirma que “precisamente porque la tesis y la antítesis tienen que ser ambas creadoras de suyo, la síntesis misma no cabe que sea creadora. Sólo le cabe extraer el resultado. Es realmente nada más que eLY [...]. Así que tampoco puede volver a convertirse en tesis”. ROSENZWEIG, Franz, *La estrella de la redención* (1921), traducción de Miguel García-Baró, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 279.

³ FOUCAULT, Michel, “Prefacio a la transgresión” (1963), en *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996, p. 127.

⁴ KAFKA, FRANZ, *Aforismos de Zürau* (1917, 1918), trad. Claudia Cabrera, México, Sexto Piso, 2005, p. 1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, preguntándose “¿cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?”, contestan con una imagen cara a Kafka: “bailar en la cuerda floja”; *Kafka. Por una literatura menor* (1975), trad. Jorge Aguilar Mora, México, Era, 2001, p. 33. Giorgio Agamben recuerda un grabado de Henri Focillon de 1937, en el que se “representa a un acróbata que oscila colgado en su trapecio sobre la pista iluminada de un circo. En la parte inferior, a la derecha, la mano del autor

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. It begins with a tempo marking '(calando) -----' and a dynamic marking 'Lontano, estatico (♩ = ca. 80)'. The first measure has a treble clef with a 5-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The second measure has a treble clef with a 7-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The third measure has a treble clef with a 5-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The fourth measure has a treble clef with a 7-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The fifth measure has a treble clef with a 5-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The sixth measure has a treble clef with a 7-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The seventh measure has a treble clef with a 5-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The eighth measure has a treble clef with a 7-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The ninth measure has a treble clef with a 5-finger fingering and a bass clef with an 8-finger fingering. The score includes dynamic markings: 'ancora più p' in the first measure, 'pp' in the second and fourth measures, 'mf' in the third and fifth measures, and 'p' in the sixth measure. There are also performance instructions like '(Ped.)' and 'Lontano, estatico (♩ = ca. 80)'. The score is divided into measures with fingerings indicated by numbers 5, 7, 8, and 5.

inmediato invertidas”. La puesta en crisis de las certidumbres asimismo hace vacilar a todo método que pretende llegar a conclusiones seguras.

Por eso, la Teoría crítica apuesta por problematizar constantemente las conclusiones a las que arriba. Vuelve a colocar a las afirmaciones entre signos de interrogación, y convierte una postulación contundente en pregunta abierta, vuelca el punto de llegada en momento para seguir. Llevar esta problematización en una “radical marcha hasta el final de toda problemática”, como lo dice György Lukács,⁵ es la vía indispensable de la filosofía crítica, y es lo que los griegos llamaron “aporía”. El umbral, el quicio que se abre cual zona de pasaje es, en este sentido, un espacio de aporías. Y es espacio de indecisión que escapa a todo intento de dominio.

Todo este proemio servirá como exposición de una idea que a continuación exploraremos con la Teoría crítica y la literatura. Es, por así decirlo, una exposición formal que, puesta en escena por la literatura, desarrolla su problemática en torno a la pregunta por la experiencia y el correlato espiritual que se plasma en las diferentes formas de escritura. En el espacio de tensión que se abre “entre” Teoría crítica y literatura se manifiesta como “experiencia” que en lugar de ser un flujo continuo se compone de fragmentos y de *shocks*. De esta experiencia han dado cuenta el dadaísmo, el surrealismo y su precursor Charles Baudelaire en las *Fleurs du mal*. Cual tejido de la memoria, que se constituye de contrastes entre recuerdos repentinos y rememoración, fue entintado por Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. Franz Kafka, por su parte, explora la experiencia de conflictos inconciliables, de desviaciones y diseminaciones de la escritura. También Samuel Beckett y James Joyce. En Brecht, se erige como lucha de clases e intento de politización del proletario oprimido. El cine ha hecho de la experiencia del *shock* su fundamento de montaje, y la Teoría crítica, que extrae de todas esas tentativas artísticas sus inspiraciones, la expresa mediante el ensayo.

En el texto que introduce sus *Notas sobre literatura*, Theodor W. Adorno reubica el ensayo filosófico como un “campo de fuerzas” que se crea en composición formal de los conceptos “discretamente contrapuestos entre sí”. Para ello deben perder su rigidez definitoria y coordinarse en lugar de subordinarse en un sistema de dominio. La resultante configuración de contrastes —o lo que Walter Benjamin denomina “constelación”— no cierra el ensayo en una sistematicidad concluyente sino, cual “*membra disiecta* conceptuales”, forma un heterogéneo conjunto fragmentario y abierto, dispositivo y vehículo para la exposición de la experiencia.⁶ Y en este “campo de fuerzas” participa la literatura, como demuestran los ensayos que Ador-

escribió el título: *La dialectique*”. AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas* (2007), trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 33.

⁵ LUKÁCS, Georg, *El alma y las formas. Teoría de la novela* (1911, 1916), trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 35.

⁶ ADORNO, Theodor W., “El ensayo como forma” (1954, 1958), en *Notas sobre literatura. Obra completa*, t. 11, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pp. 11–34.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with time signatures of 5/8 and 8/8. Above the treble staff, there are markings for "rubato" and "a tempo". Dynamic markings include "pp" (pianissimo) and "mf" (mezzo-forte). There is also a "poco" marking with a double-headed arrow. The bass staff has a "Ped" (pedal) marking at the beginning. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

no compila a continuación. Por ejemplo, uno de ellos, dedicado a los *Rumbos* de Paul Valéry, puntualiza en el sentido de la “dialéctica negativa”: “‘Lo que no se fija no es nada. Lo que se fija está muerto.’ Adorno comenta: ‘Si algo puede en general aspirar todavía al nombre de filosofía, son tales antítesis’.”⁷

Maurice Blanchot, pensador emblemático de este conflicto entre la nada y la muerte, plantea en su obra *De Kafka a Kafka* que “la muerte desemboca en el ser: es la desgarradura del hombre, el origen de su desdichada suerte, pues por el hombre viene la muerte a ser y por el hombre el sentido reposa en la nada”.⁸ El lenguaje literario, “hecho de inquietud” y “hecho también de contradicciones”, lenguaje que escenifica estas antítesis, da cuenta de

el proceso mediante el cual lo que deja de ser sigue siendo, lo que se olvida tiene siempre cuentas pendientes con la memoria, lo que muere sólo encuentra la imposibilidad de morir, lo que quiere alcanzar el más allá siempre está más acá.⁹

Aquello que antes designamos como quicio o umbral y lo que Adorno nombra “campo de fuerzas”, se plasma en estos pasajes indomeñables, y en estos saltos que vuelcan un estado en otro, y del movimiento que gira sobre el gozne invisible del juego o pierde su equilibrio sobre la cuerda kafkiana.

Para explorar los “rumbos” valerianos de la experiencia, la Teoría crítica propone “el desmontaje de los sistemas y del sistema” y hace uso del “fármaco” filosófico que es “el desencantamiento del concepto”,¹⁰ horadando su robustecido confinamiento al servicio del juego del lenguaje.¹¹ En una expresión literaria que yuxtapone palabras provenientes de Lukács y

⁷ ADORNO, Theodor W., “Desviaciones de Valéry”, en *op. cit.*, p. 171.

⁸ BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka* (1981), trad. Jorge Ferreiro Santana, Ciudad de México, FCE, 2006, p. 78.

⁹ Ídem, pp. 48 y 61. Georges Bataille escribe: “La vida va a perderse en la muerte, los ríos en el mar y lo conocido en lo desconocido. El conocimiento es el acceso de lo desconocido. El sinsentido es el desenlace de cada sentido posible.” BATAILLE, Georges, *La experiencia interior* (1954), trad. Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1989, p. 109.

¹⁰ ADORNO, Theodor W., “Dialéctica negativa” (1966), en *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa*, t. 6, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005, pp. 41 y 24.

¹¹ De hecho, en estos términos adelanta lo que Jacques Derrida concibe como “deconstrucción”. Adorno escribe que esto se logra en forma de “constelaciones”, modelo para lo cual “es el proceder del lengua-

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'delicato' and 'pp'. The second system is marked 'allargando' and 'cresc.'. The third system is marked 'a tempo' and 'molto rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. There are also some unusual markings like '89' and '8' above the staves.

de Benjamin, diríamos que en el “castillo gigantesco” del sistema,¹² rodeado por un denso seto de espinas, no es el príncipe quien con un beso despierta a la bella durmiente, sino la bofetada que resuena con estruendo en la bóveda ancestral de nuestros archivos.¹³

Lo que Adorno denomina un “campo de fuerzas”, Roland Barthes designa, en términos semiológicos y en diálogo con Julia Kristeva, un “campo de la significancia” comprendido como “espacio estereográfico del juego combinatorio”, es decir, del juego que da movimiento a contrastes y diferencias. Es posible representarnos este espacio como “tejido” vivo de pulsaciones que no se integra en una totalidad, sino que desborda, vía diseminación, sus propios confines,¹⁴ o que, como sugieren las referencias de Blanchot, se desliza de un estado en otro.

Con el título que Adorno le da a su texto de introducción a las *Notas sobre literatura* –y, dicho sea de paso, tomando en cuenta la relación con la música de estas “notas” como también de uno de los conceptos fundamentales de su filosofía, a saber, la “composición”–, hemos explorado hasta aquí referentes “formales” entre la Teoría crítica y la literatura. Sin embargo, habría que establecer otro nexo entre ambos campos, nexo que introducimos con un pasaje de una carta que el 7 de octubre de 1934 Adorno escribió a Ernst Krenek. “¿No tiene esta música [de Arnold Schönberg] algo (quisiera expresarme cuidadosamente) de lo que en Marx se llama ‘asociación de hombres libres’?”. Susan Buck-Morss comenta que Adorno se refería a la liberación de los doce tonos musicales de la dominación de parte del tono prominente, que conducía a Schönberg a la construcción de la escala dodecafónica “en la que cada nota tenía un papel igualmente significativo, aunque único, en la tonalidad musical, análogo al de los ciudadanos iguales aunque no idénticos de la ansiada sociedad sin clases”.¹⁵ En contraste con una dominada armonía en un sistema cerrado y opresor, “Adorno

je”. Pero “frente al dominio total del método, la filosofía contiene, correctivamente, el momento del juego que la tradición de su cientifización querría extirpar”. Ídem, pp. 156 y 25.

¹² LUKÁCS, Georg, *op. cit.*, p. 62.

¹³ Cfr. Walter Benjamin, Carta (479) a Scholem del 5 de abril de 1926; en BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, t. I, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 901-902.

¹⁴ BARTHES, Roland, “Texto (teoría del)” [1973], en *Variaciones sobre la escritura*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 137-154.

¹⁵ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (1977), trad. Nora Rabotnikof Maskivker, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 315. En una

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Arnold Schönberg. The score is written for both treble and bass clefs. It features several measures with dynamic markings: *pp* (pianissimo), *(pp)*, *p dolce* (piano dolce), and *p* (piano). There are also tempo markings: *a tempo* and *allargando*. The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3'), slurs, and a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

nunca abandonó su caracterización de la sociedad como fragmentada, discontinua (*brüchig*) y en estado de desintegración (*Zerfall*)”.¹⁶ En contra del riesgo de reproducir la estructura de la mercancía y el fetichismo que implica en la conciencia, la filosofía —y también la literatura, como veremos— debe mantener viva a la crítica. Y, de acuerdo con la Teoría crítica y partiendo de Kant, la crítica sólo se mantiene viva en cuanto no se reduce a un juicio que (se) dirige al objeto observado sino en cuanto es capaz de poner en cuestión, en duda, en crisis el lugar desde donde el juicio se efectúa. En otras palabras, es la resistencia contra toda ideología, resistencia que advierte, en palabras de Walter Benjamin “el momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura”.¹⁷

Por eso y en relación con este concepto de “crítica”, el pensamiento crítico se caracteriza por la contradicción que es desafío de toda ideología. Max Horkheimer, en su manifiesto fundacional de la Escuela de Frankfurt, escribe que “el pensamiento crítico contiene un concepto del hombre que entra en conflicto consigo mismo”, en contra de toda identidad burguesa fundada en la ilusión de una libertad y una autonomía perfectas; identidad que desestima el hecho de que también estas fetichizadas ilusiones son productos del mundo del capital.¹⁸

nota Buck-Morss agrega un fragmento de “Reacción y progreso” de Adorno: “Con la demolición de la tonalidad, el material se ha vuelto más claro y más libre, rescatado de los míticos confines del número que dominaban las escalas armónicas y la armonía tonal.” (p. 327).

¹⁶ Ídem, p. 434.

¹⁷ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes* (1927–1940), trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 465.

¹⁸ HORKHEIMER, Max, *Teoría tradicional y teoría crítica* (1937), trad. José Luis López y López de Lizaga, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 42–45. Es un dato interesante que Mijaíl M. Bajtín en su obra, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, encuentra tanto el modelo de la “novela polifónica” en contraste con la monología de dominio del autor sobre sus personajes, como también el vínculo con una lucha contra cierta deshumanización en el sistema capitalista. En cercanía con Adorno sobre la “música dodecafónica”, leemos en Bajtín: “la imagen de la polifonía y el contrapunto sólo marca los nuevos problemas que se plantean cuando la estructura de una novela rebasa los límites de una unidad monológica común, así como en la música los nuevos problemas se presentaron al rebasar una sola voz”. Apoyándose en Anatoli V. Lunacharski —“solamente la conciencia dividida de Dostoiévski, junto con la fragmentación de la joven sociedad capitalista en Rusia, despertó en él la necesidad obsesiva de dar vista una y otra vez al proceso de los principios del socialismo y de la realidad”—, Bajtín afirma que “es pertinente subrayar aquí que

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

Musical score for piano with vocal line. The score is in 5/8 time and consists of 8 measures. The vocal line starts with "sotto voce" and "p" dynamics, followed by "più p" and "pp". The piano accompaniment features "pp" and "ppp" dynamics. Performance instructions include "larga" and "il basso legato".

Para ejemplificar tanto a los campos de tensión o a esos quicios ambiguos de un texto, como a la escenificación dramática de una resistencia al sistema económico del capitalismo, realizaremos el breve recorrido de “Una historia de Wall Street” que en 1853 fue escrita por Herman Melville: “Bartleby el escribiente”.¹⁹ El narrador, jefe de un despacho de copias legales, se dedica a la tarea imposible de escribir una biografía sobre uno de sus empleados amanuenses: Bartleby. El escribiente, pálido y pulcro y “con un aire irremediable de desamparo”, entra en escena plantándose una mañana, cual espectro, sobre el umbral de la oficina del abogado. Con “resistencia pasiva” desconcierta poco a poco la relación laboral, “prefiriendo no” cotejar copias y más tarde ni realizarlas. Como “incubo intolerable” que incluso prefiere no ser despedido, invade asediando con su quieta presencia el espacio de la oficina, el espacio de la historia que lleva su nombre y hasta el campo de la literatura y del lenguaje, no obstante la designación de esta historia biográfica como “una pérdida irreparable para la literatura”. Y así, en tanto es ambas cosas a la vez, pérdida y exceso contaminante, toda descripción del personaje como toda tentativa de asir el sentido de su extraña fórmula se ven frustradas. No hay decisión posible capaz de determinar y definir las. En torno a ambas se erige lo que Gilles Deleuze llama “una zona de indiscernibilidad”, “zona de indistinción” o “de ambigüedad”.²⁰ Esta zona es la que Foucault caracteriza como límite de la transgresión.

La “aparición” de Bartleby sobre el “umbral” de la oficina marca precisamente esta zona como indeterminable, no solo como lugar de indiferencia espacial entre interior y exterior, ni tan solo temporal entre pasado y presente, sino también a modo de pasaje de una cercanía o vecindad extrema de opuestos que en esta zona pueden mutar, del ocio al acto, del sueño al despertar, de un monótono obrar a una resistencia subversiva. Como zona de indeterminación demuestra incluso que “los ‘contornos’ de la Verdad están siempre ‘desdibujados’”.²¹ Y esta verdad errante es la que Giorgio Agamben trata de ubicar con un concepto que a propósito de Robert Walser formula Walter Lüssi: el “experimento sin verdad” que podría elevarse, según Agamben, “a paradigma de la experiencia literaria”.

el *pathos* principal de toda la obra de Dostoiévski, tanto en la forma como en el contenido, es la lucha contra la *cosificación* del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos en las condiciones del capitalismo”. БАЙТИН, Мижайл М., *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1929, 1963), trad. Tatiana Bubnova, Ciudad de México, FCE, 2003, pp. 39, 58 y 96.

¹⁹ MELVILLE, Herman, “Bartleby el escribiente” (1853), trad. José Manuel Benítez Ariza, en *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 9–56. Todas las citas se extraen de esta versión.

²⁰ DELEUZE, Gilles, “Bartleby o la fórmula” (1993), trad. José Luis Pardo, en *Preferiría... op. cit.*, pp. 62–63, 73.

²¹ Ídem, p. 86.

Andante misterioso (♩ = ca 88)

Piano

pp il basso sotto voce

deciso : loco

sf f p mf f

m.s.

pp

Ped →

La potencia, en cuanto que puede ser o [y] no ser, se sustrae, por su propia definición, a toda condición de verdad y, ante todo, al más firme de todos los principios, al principio de contradicción. / Un ser que puede ser y, al mismo tiempo, no ser, recibe en la filosofía primera el nombre de contingente.²²

Bartleby encarna esta potencia y la espectraliza desdibujando los contornos entre ser y no ser; deja de ser y sigue siendo el fantasma de los escritores, empleados, obreros de la ley, prefiere no... y al mismo tiempo no deja de formular cierta preferencia.²³ Es potencialidad, pero también está, volviendo a Blanchot, como “toda la obra de Kafka”, “en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae”.²⁴

En este umbral y esta zona de indeterminación se condensa y dispersa el escenario de una enajenación que, en relación y contraste con los demás empleados del despacho –Turkey, Nippers y el joven ayudante Ginger Nuts–, se manifiesta como espacio del drama capitalista. Refiere, en palabras de Karl Marx, al hecho de que el obrero “se ve obligado a venderse él mismo y a vender su propia humanidad”.²⁵ Esta enajenación –no ya en el producto del trabajo sino primordialmente en el acto de la producción–, esta alienación activa consiste “en que el trabajo es algo *externo* al obrero, es decir, algo que no forma parte de su esencia, en que, por tanto, el obrero no se afirma, sino que se niega en su trabajo”. La actividad “ajena” de un “trabajo forzado”, actividad que “no le pertenece”, vuelca el acto en pasividad y revela “la fuerza como impotencia”. Por consiguiente, escribe Marx, el trabajo enajenado

convierte el *ser genérico del hombre*, tanto la naturaleza como su capacidad genérica espiritual, en un ser *extraño* a él, en *medio* para su *existencia individual*. Enajena al hombre de su propio cuerpo, lo mismo que la naturaleza fuera de él, como su ser espiritual, *humano*.²⁶

²² AGAMBEN, Giorgio, “Bartleby o de la contingencia” (1999), trad. José Luis Pardo, en *Preferiría...*, *op. cit.*, pp. 119 y 121. En potencia, puede ser “y” no ser; una vez llevado al acto, se diferencia en lo que puede ser “o” no ser.

²³ Incluso literalmente: “No. Preferiría hacer otra cosa.” Cfr. MELVILLE, Herman, “Bartleby el escribiente”, *op. cit.*, p. 50.

²⁴ BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ MARX, Karl, *Manuscritos económicos filosóficos de 1844*, trad. Wenceslao Roces, Ciudad de México, Grijalbo, 1968, p. 21. Tal vez este hecho indique incluso una pista hacia la exclamación concluyente del cuento de Melville: “¡Ay, Bartleby! ¡Ay humanidad!”. MELVILLE, Herman, “Bartleby el escribiente”, *op. cit.*, p. 56.

²⁶ MARX, Karl, *Manuscritos...*, *op. cit.*, pp. 77–82.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three measures. Above the first measure, there is a tempo marking 'rall.' with a dashed line. Above the second measure, there is a tempo marking 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio'. Above the third measure, there is a tempo marking 'loco'. The score includes various dynamic markings: 'ff' (fortissimo) in the first measure, 'mf' (mezzo-forte) in the second, and 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano) in the third. There are also performance markings like 'lontanato' and 'loco'. The score ends with a double bar line and a 'Ped.' (pedal) marking.

Desde esta perspectiva, Bartleby resiste, prefiere no sucumbir ante y dentro del sistema capitalista, aunque al final no puede escapar del poder alienante y perece enajenado. Así el crítico; también él resiste, sabiéndose entretejido en este sistema, entiendo que no escapa de sus engranajes económicos y políticos, pero también sabe resistir. Resiste abriendo zonas de ambigüedad, de indiscernibilidad y devuelve la potencialidad a un tejido de experiencias pasadas. Pero el crítico, a diferencia de Bartleby, resiste con la escritura, y sabe, con Kafka –y también con Melville– que, “cueste lo que cueste”, la escritura es la “lucha por la supervivencia”.²⁷

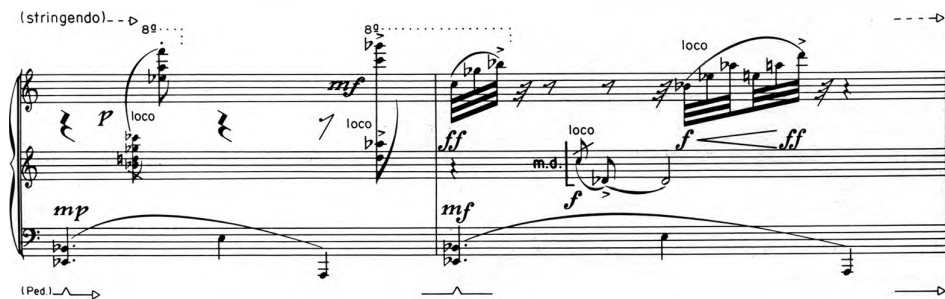
Tanto la literatura como la crítica pueden así tener efecto “desmistificador y revolucionario”. En lugar de reproducir una realidad, permiten un cuestionamiento del lenguaje,²⁸ y redimen los hechos del pasado o las realidades monumentales de su mortífero confinamiento, liberando el potencial de ser y no ser, o de ese “no-ser-todavía” que Ernst Bloch planteó como concepto sobre el cual se fundamenta su sistema filosófico.

No habría posibilidad de reelaborar una cosa según el deseo si el mundo fuera cerrado, lleno de hechos fijos e, incluso, consumados. En lugar de ello hay simplemente procesos, es decir, relaciones dinámicas, en las que lo que ha llegado a ser no se ha impuesto totalmente. Lo real es proceso, y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible. Más aún, en su frente que sucede como proceso todo lo real se traspone a lo posible, y lo posible es sólo lo condicionado parcialmente, es decir, lo todavía no determinado completa y conclusamente [...]. El ser movable, modificable, que se modifica, tal como se muestra en tanto que ser material-dialéctico, tiene en su fundamento como en su horizonte este poder devenir inconcluso, este no-ser-todavía-concluso.²⁹

²⁷ BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, op. cit., p. 134. Pero no es la supervivencia del sujeto crítico sino la del tejido de la escritura. Tanto en el artículo enciclopédico de 1973 como en su ensayo del mismo año sobre el “Placer del texto”, Roland Barthes habla de una “*hifología*” en la que el sujeto se deshace, “como una araña que se disuelve a sí misma en su tela”. BARTHES, Roland, “Texto (teoría del)”, op. cit., p. 146. Cfr. Roland Barthes, “El placer del texto” (1973), trad. Nicolás Rosa, en *El placer del texto y lección inaugural*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1993, p. 104: “perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela”.

²⁸ JÄEGGLI, Urs, *Literatur und Politik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, pp. 36, 104–105. “La costumbre cubre del ‘shock de la conciencia’”, cita Jaeggli a Lúkacs y comenta que los textos literarios trabajan sin cesar en el estremecimiento de las articulaciones habituales; cfr. p. 47.

²⁹ BLOCH, Ernst, *El principio esperanza* (1938–1947, 1959), t. 1, trad. Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2004, p. 238. La escritura toma en ello una función central. Con Michel de Certeau podríamos hablar de su función *simbolizadora* en cuanto permite situarse en un lugar “al darse en el lenguaje un pasado,



En *El principio esperanza*, Bloch emprende un viaje por el pasado “no acabado” con la esperanza de redimir del material-dialéctico de la historia la potencialidad de ese “no-ser-todavía-concluso” y su reverso, el “poder devenir inconcluso”. Encontramos en este proyecto el eco de Louis-Auguste Blanqui, quien ya decía que “solo el capítulo de las bifurcaciones queda abierto a la esperanza”, insistiendo en que no olvidemos “que *todo lo que se habría podido ser aquí abajo, se es en alguna otra parte*”.³⁰ Bifurcar los caminos rectos encerrados en el pretérito ayer del historicismo, es, de esta manera, una forma de abrir el pasado en su potencialidad hacia el porvenir. Walter Benjamin retoma esta idea en la segunda de sus *Tesis sobre el concepto de la historia*, cuando afirma que “el pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención”,³¹ es decir, de todo aquello que podría haber sido y no fue. Por este hecho, la redención está estrechamente vinculada con la rememoración, acto que se distingue del recuerdo por ser una elaboración de lo que ha sido, liberando las fuerzas acumuladas y estancadas en el tejido de la memoria. Este trabajo “a contrapelo” que podría caracterizarse como la elaboración de un “duelo de la historia” se desdobra en dos vías —una histórica, la otra política— que Michael Löwy describió de la siguiente manera:

a) Histórica: se trata de ir a contracorriente de la versión oficial de la historia, oponiéndole la tradición de los oprimidos. Desde ese punto de vista, la continuidad histórica de las clases dominantes se percibe como un único y enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrumpido por los levantamientos de las clases subalternas.

b) Política (actual): la redención/revolución no se producirá debido al curso natural de las cosas, el “sentido de la historia”, el progreso inevitable. Habrá que luchar contra la corriente.

abriendo así al presente un espacio: ‘marcar’ un pasado es darle su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente *lo que queda por hacer*, y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos”. DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia* (1975), trad. Jorge López Moctezuma, Ciudad de México, UIA / ITESO, 2006, pp. 116, s.

³⁰ BLANQUI, Louis-Auguste, *La eternidad a través de los astros* (1872), trad. Lisa Block de Behar, Ciudad de México, Siglo XXI, 2000, p. 59.

³¹ BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (1940), trad. Bolívar Echeverría, Ciudad de México, Contrahistorias, 2005, p. 18.

The image shows a musical score for string instruments, likely a piano or violin. It consists of two staves. The top staff is marked with a 'stringendo' instruction and a '7' (likely a fingering or breath mark). The music features a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*. There are also markings for 'loco' and '7'. The bottom staff has a 'mf' marking and a 'Ped' (pedal) marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Proviene del *ABC de la Guerra*, del que su amiga y fotógrafa Ruth Berlau escribió en un prólogo: “este libro pretende enseñar a leer imágenes. Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico.”³⁴ Uno de los “fotoepigramas” se monta con una fotografía que muestra obreros de una fábrica metalúrgica y con un cuarteto al pie de la imagen. El contraste epigramático sirve como revelador súbito de un escenario ambiguo de la experiencia humana.



³⁴ BERLAU, Ruth, en Bertolt Brecht, *Kriegsfiel* (1955), Berlin, Eulenspiegel, 1977, s/p.

(colando) ----- Meno mosso poco rall. ----->
 (♩ = ca. 88)

82. nervoso

89. loco 159. loco

p *pp* *p* *f* *p* *mp*

3 3 3 3

(Ped.)

“¿Qué hacéis, hermanos?” – “Un vagón.”
 “¿Y qué de esas planchas al lado?”
 “Proyectiles que atraviesan paredes de hierro.”
 “¿Y por qué eso, hermanos?” – “Para vivir.”³⁵

La toma de posición de parte del observador consiste en la difícil tarea de leer los quicios, de advertir las relaciones diversas que se tienden y tensan entre los componentes del montaje.³⁶ De ahí el paso indispensable de franqueamiento de umbrales que constituye la resistencia a la enajenación, la que el cuarteto de Brecht puntualiza con las últimas palabras estremecedoras del verso concluyente: “Para vivir”.

En semejanza con los montajes de Brecht, la cinematografía ha encontrado un extraordinario método que Sergei Eisenstein describió como choque de imágenes y definió como “conflicto de los trozos en oposición”.³⁷ Lo que hay de fragmentos se monta en un conjunto de contrastes como tejido de nuevos sentidos. Volvemos a lo que Adorno decía acerca del ensayo: impulsa “la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual”.³⁸ Esta interacción no se da en un sistema cerrado de coordenadas fijas sino sobre la marcha en la puesta en contraste y en crisis de cada uno de los elementos con los que trabaja. Estos elementos, como Adorno dice con Lukács, el ensayo no los inventa sino que los retoma cual fragmentos de obras escritas y de imágenes impresas,³⁹ como es el caso de Brecht. El

³⁵ En DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 64. La foto fue tomada del sitio: <http://kijkless.blogspot.mx/2014_05_01_archive.html>.

³⁶ En el teatro épico, Brecht relaciona el concepto *Verfremdung* con la posición tomada por el espectador: técnica cuyo objetivo consiste en proferirle al espectador una actitud contemplativa y crítica frente a la presentación. Cf. BRECHT, Bertolt, “Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt”, en *Gesammelte Werke*, t. 15, *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 341.

³⁷ EISENSTEIN, Sergei, “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929), en *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga, Ciudad de México, Siglo XXI, 2006, p. 41. Podríamos mencionar asimismo los “emblemas modernos” de los fotomontajes políticos de John Heartfield.

³⁸ ADORNO, Theodor W., *El ensayo como forma*, op. cit., p. 22.

³⁹ Ídem, p. 12.

Più mosso (♩ = ca. 92)
 con espressione
 loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

“campo de fuerzas” resultante es, como en el proyecto sobre los pasajes de París de Benjamin, un “montaje literario”,⁴⁰ compuesto principalmente con citas y fragmentos textuales y acompañados por reflexiones y comentarios. Es el trabajo del historiador como pepenador de todo aquello que el historicismo ha omitido y excluido de la historia universal: la visión de los vencidos y también de la clase obrera que es la visión que expone Brecht en su poema. En relación con este proyecto sobre el París del siglo XIX, Benjamin cita a Baudelaire, también para ejemplificar su propia manera de proceder con el material histórico de la metrópoli moderna.

Un año antes de *Le Vin de chiffonniers* apareció una exposición en prosa de la figura [del trape-ro]: “Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaúm de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables”.⁴¹ Esta descripción es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño;⁴² incluso el gesto es en los dos el mismo. Nadar habla del “pas saccadé” de Baudelaire; es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también

⁴⁰ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, op. cit., pp. 462 y 854.

⁴¹ En la traducción del *Libro de los pasajes*, esta cita de Baudelaire versa así: “Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, *todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona*. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute”; BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 357.

⁴² Forma parte precisamente de los personajes que, en contraste con el dulce hogar que tras la jornada acoge al burócrata, empleado, obrero, al docto y al empresario, pululan por las calles nocturnas de París. Baudelaire entinta este contraste del “crepúsculo de la noche” en uno de los poemas de sus *Tableaux parisiens*, que concluye: “Encore la plupart n’ont-ils jamais connu / La douceur du foyer et n’ont jamais vécu!”; BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1861), Paris, Gallimard, 1996, p. 130.

que ser el paso del traperero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza.⁴³

El “pas saccadé” o el procedimiento *in staccato* es característico del traperero y, según Baudelaire, del poeta. Pero también lo es del poema.⁴⁴ Así se marca el paso interrumpido del pensamiento, del escritor, del historiador al recoger los fragmentos y al enlazar las impresiones con los que trabaja, y se indica la marcha intermitente que oscila entre avanzar y parar. Esta caminata o *flânerie* se reproduce en el montaje chocante del material en la exploración de la experiencia urbana. En un estupendo retrato de “La ciudad-novela en Balzac”, Italo Calvino escribe que el proyecto de Honoré de Balzac consistía en “evocar figuras y situaciones como una vegetación espontánea que brota del empedrado de esta calle o de la otra, como elementos en contraste tan dramático con aquellas que se produzcan cataclismos en cadena”.⁴⁵ Estos “cataclismos” no solo hacen referencia a los choques tremendos que constituyen la experiencia capitalina sino también a los contrastes inconciliables que “liquidan” las evidencias y certidumbres. Si la gran ciudad se rodea de misterio con sus rincones oscuros y lúgubres pasajes, con sus personajes de la tarde y de su “crepúsculo”, para así despertar la curiosidad detectivesca de Balzac, la de Hugo, la de Poe, es en Baudelaire, sin embargo, que se confronta con el rechazo que provoca el criminal.⁴⁶ Su producto, *Las flores del mal*, son esas *disiecta membra* con las que Adorno identifica

⁴³ BENJAMIN, Walter, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1939), en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones*, II, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 98. El hecho de que este ensayo iba a formar parte de una obra extensa con el título “Charles Baudelaire. Un lírico en la era del capitalismo tardío”, lo sitúa en el proyecto de una arqueología de la modernidad que también se ocuparía del capitalismo.

⁴⁴ El soneto “À une passante” del ciclo de los *Tableaux parisiens* puede servir de ejemplo en cuanto formalmente pone en escena la experiencia del choque urbano, abriendo una brecha entre los cuartetos y los tercetos. Indicamos este hiato con los dos versos que lo bordean. Puede apreciarse asimismo la tensión extrema que plasma cada uno de estos versos: “La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! Fugitive beauté”; BAUDELAIRE, Charles, ídem., p. 127.

⁴⁵ CALVINO, Italo, “La ciudad-novela en Balzac” (1973), en ¿Por qué leer a los clásicos?, trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 146. Esta caracterización es un equivalente literario de lo que es el montaje cinematográfico según Eisenstein.

⁴⁶ En una conferencia, Daniel Bensaïd sugirió la lectura de *El capital* de Marx como una novela detectivesca en la que se persigue al “Capital” como ladrón que se robó la plusvalía (en consonancia con “La carta robada” de Edgar Allan Poe, podríamos usar el verbo “to purloin”). Conferencia del 25 de octubre de 2007 en el IIFL-UNAM en la Ciudad de México.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. ————

loco pp molto rubato legato e cantabile pp mp pp lunga

lunga lunga

3 3 3 3 3

8 8 8 8 8

(Ped.) →

los fragmentos que se ensamblan en el ensayo. Sus figuras son “la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vin de l’assassin*), la masa (*La crépuscule du soir*)”.⁴⁷ Se reconoce la influencia que tuvieron los cuentos policíacos de Poe que Baudelaire tradujo al francés.

“El hombre de la multitud” retrata esa curiosidad detectivesca de quien observa la masa metropolitana y se estremece, de repente, con el rostro singular que cautiva la atención del narrador como la inquietud del poeta: “¡Qué extraordinaria historia está escrita en ese pecho!” La persecución zigzagueante a través de la multitud y a lo largo de “callejuelas sinuosas y abandonadas”⁴⁸ halla su imagen análoga en la *thaumasia* literaria,⁴⁹ ese asombro que enciende la curiosidad como el acertijo de un crimen cuyas huellas se emborronan, se pierden y se vuelven a encontrar. La enigmática frase “er lässt sich nicht lesen”⁵⁰ con la que comienza y concluye el cuento de Poe es el lema de la capital. También ella resiste a la lectura. O devuelve cual espejo lo que ha sido puesto entre los trazos invisibles de su superficie.

Las experiencias urbanas dibujan un tejido cuyos “elementos aún están separados, discretamente, unos de otros y lo que los une no es el método que los ha producido sino su entrelazado en el mismo estado de tensión”. Siegfried Kracauer, en su tratado filosófico de la novela policial apunta al respecto que

el sistema, en cambio, que representa la deformación de la suma ordenada de experiencias, intenta desde el comienzo poder determinar desde el fin al principio la conclusión y, por ende, se desarrolla —como la legalidad desprendida de la ley— a partir de su principio constitutivo para llegar a la totalidad, avanzando hacia resultados que se apartan cada vez más de la realidad cuanto más claramente remiten a ese principio.⁵¹

⁴⁷ BENJAMIN, Walter, “El país del Segundo Imperio en Baudelaire”, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ POE, Edgar Allan, “El hombre de la multitud” (1840), en *Cuentos completos*, trad. Julio Cortázar, Barcelona, Edhasa, 2009, pp. 334 y 337.

⁴⁹ El verbo griego *θαυμάζω* se traduce como “sorprenderse”, “asombrarse” o “extrañarse”. Las *Historias* de Herodoto, se afirma hoy, son libres de mayor o menor relieve, libres de explicación alguna, y trastocan el orden del tiempo. “De ahí esa marcha de la narración que no es en línea recta [...] sino que tiene meandros, detenciones, marchas atrás; que cultiva el *suspense* y la sorpresa”. ADRADOS, FRANCISCO R., “Introducción”, en HERODOTO, *Historias*, libros I-II, Madrid, Gredos, 2005, pp. 38–39.

⁵⁰ “(él) no se deja leer”; POE, Edgar Allan, “El hombre de la multitud”, *op. cit.*, pp. 329 y 339.

⁵¹ KRACAUER, Siegfried, *La novela policial. Un tratado filosófico* (1925, 1971), trad. Silvia Villegas, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 99.

Andante tranquilo ♩ = ca. 100

delicato

pp

mf

1. Ped.

Una manera jocosa de poner en escena narrativa estas palabras de Kracauer es el artificio del relato “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges. Lönnroth, el detective razonador à la Dupin, y de “temeraria perspicacia” persigue el caso de asesinatos creando conjeturas con base en la convicción de que la realidad bien puede prescindir de la obligación de ser interesante, “pero no las hipótesis”.⁵² De hecho es correcto para la realidad narrativa. Scharlach, quien está involucrado directamente en la serie de los crímenes, se entera de las conjeturas “interesantes” de Lönnroth y le tiende una trampa para la que, en sentido estricto, el detective mismo proporciona los elementos. Conforme avanzan sus investigaciones, se enreda cada vez más en la trama que teje, resuelve el enigma y él mismo se convierte en la última víctima. Si la característica del relato policial de determinar la conclusión desde el fin al principio es así puesta en crisis con el detective “dupé”,⁵³ es precisamente porque el artificio de Borges subvierte este sistema. También pone en jaque al acto de la lectura y expone lo que Adorno dice acerca de la interpretación: “no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido”. John Hillis Miller lo formula de manera similar: “figures give back only what has been put into them”.⁵⁴

Pero hay otro elemento en la cita de Kracauer con el cual volveremos a Kafka y la lectura de un texto suyo de parte de Jacques Derrida. Retornamos así al punto de partida del umbral que, en realidad, no hemos abandonado sino sólo intentado bordear. He aquí “el sistema [...] que representa la deformación de la suma ordenada de experiencias” y nuevamente la búsqueda de “determinar desde el fin al principio la conclusión”. En esta tentativa y tendencia de cierre, todo sistema deja quicios abiertos que estropean su funcionamiento. La parábola que Kafka pone en voz del sacerdote en el noveno capítulo de *El proceso*, y que forma parte de “los escritos introductorios de la ley” —no es casual que la cita de Kracauer hable justamente de “la legalidad desprendida de la ley”—, escenifica la llegada de un hombre del campo al lugar de la ley para no penetrarlo nunca. Un guardián difiere temporal y espacialmente el acceso a la ley. “Ante” la ley, tanto el guardián como el hombre del campo, sin

⁵² BORGES, Jorge Luis, “La muerte y la brújula”, en *Ficciones* (1944), Madrid, Alianza, 2003, p. 155.

⁵³ Juego con la referencia al nombre de “Dupin” que Borges evoca en relación con Lönnroth, y el verbo “duper” en francés (que tiene su equivalente en inglés en el verbo “to dupe”). El participio “dupé” significa “engañado”, “embaucado”.

⁵⁴ ADORNO, Theodor W., “El ensayo como forma”, *op. cit.*, p. 13; HILLIS MILLER, John, *Ariadne's Thread. Story Lines*, Yale, Yale University Press, 1992, p. 240.

nunca penetrarla –aunque el guardián sugiere saber algo de su interior–, quedan “fuera” de la ley. El acceso se difiere *ad infinitum* y, con la imagen de guardianes cada vez más poderosos que se encuentran de sala en sala en el hipotético interior de la ley, la escena “ante” la ley se despliega en espejismos sin fin.

El título de la parábola, “Ante la ley”, conserva una ambigüedad cronotópica en la preposición de apertura. En un ensayo que interroga “¿Qué es literatura?”, Derrida explora esta diferencia indecible en el título y al inicio de la parábola kafkiana y subraya el umbral que los divide. En realidad, la preposición significa tanto “ante” y “antes de la ley”,⁵⁵ y como el título se repite al comienzo del corpus textual, abre una brecha entre título y texto. “Ante la ley” queda así suspendido “delante del texto” y, tal como narra la parábola, no permite el acceso, ahora ni siquiera al texto. Así, la introducción al lugar o los escritos de la ley es imposible y el acceso queda diferido con cada paso que hacia la ley se hace.⁵⁶

El sistema y su ley que subordinan la experiencia son puestos en entredicho. Ruptura y desarticulación de sistemas que pretenden totalizarse, detención y ensanchamiento de los quicios periféricos e internos de su maquinaria ideológica, conflicto y contraste que frenan las pretendidas integraciones homogéneas de una experiencia de fragmento y de choque son las formas de resistencia que ejerce la Teoría crítica. El irreductible *metaxy* y el asombro indispensable que, según Platón, se plantean al comienzo de la filosofía y que se ubican, para el escritor, en los pliegues de la literatura, conjugan y desquician la delgada línea de la diferencia. La deconstrucción pone en ella su acento agudo. Es el lugar y el instante en que toda totalidad sistemática se desarticula y se quiebra.⁵⁷

⁵⁵ “Ante la ley” en alemán es “Vor dem Gesetz”. La preposición “vor”, como también “before” en inglés, se desdobra en “ante la ley” y “antes de la ley”, y marca así el umbral de diferencia entre título y comienzo textual de la parábola que repite el título “Ante la ley hay un guardián...”; KAFKA, FRANZ, *El proceso* (1914-24; 1925), trad. Feliu Formosa, Madrid, Alianza, 2008, p. 219.

⁵⁶ Cfr. DERRIDA, Jacques, “Before the Law” (1982), en *Acts of Literature*, New York, London, Routledge, 1992, pp. 181–220.

⁵⁷ ¿Cómo no recordar la máquina kafkiana que comienza a fallar y escupe chirriante su engrane en el momento mismo cuando el oficial se pone a su servicio? Cf. KAFKA, FRANZ, “En la colonia penitenciaria” (1914), en *Cuentos completos*, trad. José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2001, pp. 159-184.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco

lontano

mp

p

(p)


3

3

3

3

(Ped.)



Mon sang est devenu de l'encre. Je suis empoisonné jusqu'à les os.

Jean Cocteau

BLANCA

TEORÍA CRÍTICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO. EL ARTE CONTEMPORÁNEO HACIA UN DESENCANTAMIENTO DEL ESPECTÁCULO

Sergio Rodríguez Blanco

Arte democratizado

“Empezó como una tarta de limón / y mi teléfono la transformó en arte”,¹ bien podría ser el lema de la sociedad de consumo actual. El individuo de hoy ya no es ese *flâneur* que, como Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*,² iba construyendo alegorías de la modernidad en sus escritos sobre las mercancías que hallaba en los pasajes del París decimonónico, precursores de los centros comerciales. El usuario del siglo XXI, en cambio, va captando cualquier detalle banal de la vida cotidiana con la cámara de su *smartphone* —como por ejemplo el postre de limón que está a punto de comerse— y automáticamente puede subirlo a su red social, no sin antes haberlo sometido en cuestión de segundos a algún programa de edición de imagen como Instagram, que ofrece el supuesto plus de “transformarlo en arte”. ¡Listo! Hacer y recibir este tipo de imagen está al alcance de cualquiera con acceso a la red.

La estrofa con la que arranca este ensayo pertenece a una canción cuyo videoclip me reenvió alguien hace unos días a través de Youtube. Se trata de una letra con espíritu crítico que utiliza a modo de parodia los códigos de la música comercial (ritmo pop, filmación so-

573

¹ Traducción propia de “Started out as a lemon tart / Then my phone went and made it art” que es un fragmento tomado de una canción de College Humor Originals (2013), que busca criticar la banalidad de las fotografías que circulan en las redes sociales.

² Ver BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2011.

calondo ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco -----

Ped. Ped. Ped.

bre las azoteas de Nueva York), pero con la intención de criticar cómo millones de usuarios sienten que están realizando un acto genuino de expresión al compartir en redes sociales las fotografías de su poste, sus pies, su gato o su rostro en el espejo, aunque en realidad solo están repitiendo una y otra vez las tomas que otro millón de usuarios ya ha “creado” antes. Este ejemplo pone de manifiesto no solo la imitación de las mismas retóricas de la imagen hasta la saciedad, sino cuál es la idea que pasa por la mente del usuario digital cuando piensa en arte: si decimos “my phone makes it art”, es decir, que nuestro teléfono vuelve arte todo aquello que capta, estamos asumiendo que lo artístico depende del cascarón estético del que se recubre una imagen —en este caso Instagram—. Es decir, estamos confundiendo su *estetización* con su *artisticidad*. De aquí se deriva otro —grave— malentendido: igualar el concepto de *uso de la tecnología* y el de *creación artística*. La tecnología nos facilita cada vez más el problema de conseguir imágenes técnicamente profesionales y bellas: únicamente se simplifica el acceso a los mecanismos, pero el usuario parece asumir que captar y “estetizar” cualquier imagen de forma casi mecánica lo hará devenir en algo parecido a un artista. Como ha afirmado Gillo Dorfles, nos encontramos en una civilización en la que el “alimento estético” es para la mayoría de las personas “un sucedáneo de lo que otrora era, o podía ser, la creación autónoma, acaso mediocre, pero nunca estandarizada”.³

El tipo de ensoñación que rige la vida de hoy encuentra sentido en lo que en inglés se ha denominado el mecanismo de los *factoids*, es decir, “hechos tergiversados o simulados, banalizados o artificialmente agrandados, hinchados; hechos, por así decir, incompletos o desviados”.⁴ Encarnamos una “pseudo-existencia”⁵ porque ignoramos la esencia auténtica de las imágenes, sonidos y voces que nos rodean. Son solo espéculos, ficciones de otra cosa, pero hemos perdido el rastro de su origen. O bien sucumbimos al encantamiento de las imágenes producidas por la tecnología, o bien nosotros mismos producimos esas ficciones de realidad con la tecnología a nuestro alcance, lo que nos permite “hechizar” a otros, embellecer digitalmente nuestra cotidianidad y mostrar en las redes sociales una construcción artificial de nuestra vida para nuestros “pseudo-amigos”, que a su vez nos responden con un

³ DORFLES, Gillo, *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, trad. Javier Eraso Ceballos, Madrid, Sequitur, 2010, p. 60.

⁴ *Op. cit.*, p. 11.

⁵ *Op. cit.*, p. 61.

(stringendo) ————— Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato

sf sf sf mf < sf mf < sf

1 Ped.)

The image shows a page of a musical score, likely for piano and orchestra. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many slurs, ties, and dynamic markings. Above the staves, there are performance instructions in Italian: "(stringendo)", "Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)", "violento", "nervoso", "loco", and "loco". Dynamic markings include "sf" (sforzando), "mf" (mezzo-forte), and "mf < sf". There are also markings like "legato" and "Ped." (pedal). The score includes various rhythmic values and articulation marks, such as accents and slurs, indicating a highly expressive and technically demanding piece.

“pseudo-interés” por nuestras “pseudo-creaciones”, a través del número de *likes* o *me gusta* que reciben nuestras imágenes y comentarios.

Las resonancias entre tecnología, consumo, poder y arte encuentran su origen en dos textos medulares y casi coetáneos de la Escuela de Frankfurt. Uno es *Dialéctica de la Ilustración*, de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer,⁶ que desmantela los mecanismos de dominación que rigen en el sistema capitalista a partir del concepto de “industria cultural”. El otro es *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, un texto multicitado y no siempre bien entendido donde Walter Benjamin explora problemas capitales para la comprensión de la obra de arte contemporánea, tales como la manipulación del sistema cultural y la pérdida del aura en la obra de arte. Las perspectivas de ambos escritos son casi opuestas: desde el pesimismo de Adorno y Horkheimer porque el arte, al volverse “industria”, deja de ser una expresión crítica y empieza a funcionar como un mecanismo de dominación, hasta la esperanza de Benjamin en que la “pérdida de aura” de la obra, que él define como “la manifestación irrepetible de una lejanía”⁷ y como “el aquí y ahora de la obra de arte”,⁸ sea una oportunidad histórica para un nuevo arte que acerque humanamente las cosas a la masa. Por cuestiones de espacio, dedicaré este ensayo a revisar el legado y las implicaciones para el arte contemporáneo a partir de las reflexiones de Adorno y Horkheimer. Benjamin cruzará por estas páginas solo de forma oblicua.

II ¿Arte para las masas?

Hoy la tecnología ha ganado la batalla contra el arte iniciada desde el surgimiento de la modernidad. Hay mucho más de la estética de Caravaggio o Da Vinci en una película de Hollywood que en una pieza de Teresa Margolles. El espectáculo y sus imágenes se han

⁶ Horkheimer fue quien bautizó como Teoría crítica a la postura que se opone a un tipo de especulación filosófica etérea y desvinculada de problemas específicos, y en cambio busca investigaciones dirigidas a la crítica concreta. El objetivo de este modo de reflexionar fue propiciar una sociedad sin explotación.

⁷ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, I, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, p. 24.

⁸ *Op. cit.*, p. 20.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo piano), and *mf subito* (mezzo-forte subito). Performance instructions include "energico (lo stesso tempo)", "loco", and "molto espressivo". There are also numerical markings like "6", "7", and "8" above the notes, possibly indicating fingerings or measures. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and bar lines.

convertido en los verdaderos depositarios de la historia del arte. En lo tecnológico, parece posible aquello que en el arte era solamente materia para los sueños. Entonces, ¿para qué sirve el arte si la tecnología nos ofrece la utopía de un mundo perfecto?

Los primeros rayos de la mañana despiertan a la Ciudad de México y un turista despistado que se aloja en alguno de los hoteles del Zócalo se asoma buscando aquella vista mítica que ha subrayado en su guía de bolsillo, y que dice algo así: “Madrugue para no perderse el espléndido paisaje urbano de la Catedral con el fondo del Templo Mayor”. Pero otro panorama se despliega en esa mañana dominical de marzo de 2008: cientos, acaso más de mil ciudadanos hacen fila ante una gran estructura de bambú construida sobre el corazón histórico de la ciudad; sin aguzar la vista, se alcanza a leer: *Ashes and snow. Cenizas y nieve*. Se ven familias completas de todos los estratos socioeconómicos; unos absorben café de una conocida franquicia norteamericana, otros desayunan torta de tamal. La mayoría comparte una convicción: están dispuestos a esperar cuatro horas para entrar gratis a una construcción prefabricada que las autoridades culturales de la Ciudad de México han llamado “museo nómada”. En su interior, una cincuentena de fotografías monumentales del canadiense Gregory Colbert promete revelar los secretos de la interacción entre el hombre y la fauna.⁹ Ninguna cédula avisa que muchas de esas imágenes —como por ejemplo la de un niño que mira frente a frente un elefante manso como si entre ambos existiera una especie de comunión— fueron logradas después de horas de ensayo y no captan la naturaleza sino que construyen una escena altamente estetizada: son un simulacro que obedece más a la búsqueda del efectismo visual de una película de Steven Spielberg que a la intención de revelar nada. Horas después, una señora que ha recorrido la muestra con sus tres hijos saldrá extasiada del museo, igual que muchos otros visitantes, con las manos abarrotadas de reproducciones de algo que ella está segura de que es “arte”. Pero a los organizadores no les importa si aquello es arte o no, porque el objetivo institucional se ha logrado: en menos de tres meses, entre enero y abril de 2008, recorrerán la muestra más de dos millones de personas.

⁹ La exposición fue exhibida del 19 de enero al 27 de abril de 2008. En dos galerías y tres teatros, la muestra albergó 53 fotografías de 3.5 por 2.5 metros captadas en más de cuarenta viajes a países como India, Egipto, Birmania, Tonga, Sri Lanka, Namibia y Kenia. En sus imágenes en blanco y negro, de corte efectista, muchas de ellas captadas tras horas de preparación, Colbert decía que quería reflejar la convivencia fraterna entre el hombre y la fauna.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The first system is marked 'calando' and includes dynamic markings of *p* and *mf*. The second system is marked 'come un eco' and includes dynamic markings of *pp*, *mp*, and *p*. The third system is marked 'in lontananza' and includes dynamic markings of *ppp*, *pp*, *mp > pp*, and *più p*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. The page number '576' is visible in the top left corner.

Lejos de allí, en esa misma mañana en otro punto de la ciudad, el Museo Nacional de Antropología no deja de recibir visitantes que ya llevan sus boletos de 50 pesos, adquiridos en Internet, para acceder a otra exposición: *Isis y la Serpiente emplumada*. Estamos ahora ante una curaduría con piezas auténticas que establecen un diálogo arqueológico entre México y Egipto, una exposición sobre la que pocos días antes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia anunciaba con orgullo que recibiría más de setecientos mil visitantes en tres meses y medio.

La tecnología puede mensurar todo, igual que cuando contamos el número de *likes* que tiene cualquier comentario en una red social. Los resultados de ambas exposiciones son medidos por la institución en función del número de visitantes, que es exactamente el mismo mecanismo con que se mide el éxito de las películas en los cines. La pregunta no es si el público mexicano acudió para consumir arte o no. Más allá de si ambas muestras tenían un contenido educativo, la pregunta desde la trinchera de la investigación de la imagen, la crítica de arte y el periodismo –que son las disciplinas desde donde me posiciono cuando escribo– es si el motor que llevó a esta masa a visitar aquellas exposiciones fue el afán por entretenerse. Salvo alguna excepción, la respuesta es que sí.

Los mecanismos de las sociedades de masas –entre ellos la “democratización” de la cultura hasta el punto de simplificarla en pos de una comprensión general– pueden explicar la afluencia desbordada a estas muestras, que recuerda a la de un megaconcierto. Si nos detenemos en la retórica de las exposiciones, ambas se sustentan en el imaginario colectivo de lo humano, casi como un paraíso que en algún momento existió, que puede ser el pasado arqueológico de los egipcios, de los aztecas, o la comunión entre hombre y naturaleza. La materia de la que echan mano son temas ya conocidos, y en ello estriba precisamente su éxito: no están proponiendo nada nuevo; no son exigentes con el público; generan un cierto encantamiento visual, pero no revelan; producen la ilusión de aportar algo, aunque en realidad no hacen otra cosa que reproducir el lugar común del espectáculo, de la cultura como diversión.

III Entretenimiento a ultranza

El aplanamiento de la cultura es un aspecto más de la llamada “industria cultural”,¹⁰ un fenómeno que enunciaron por primera vez Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo*, escrito 1942 y 1944 durante su exilio en Estados Unidos. Cuando se publicó, dos

¹⁰ Ver HORKHEIMER, MAX / ADORNO, Theodor, “La industria cultural”, en *Dialéctica del Iluminismo*, trad. H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1971, pp. 146-200.

años después del fin de la Segunda guerra mundial, sus ideas causaron cierto eco entre los intelectuales porque desenmascaraban la maquinaria perversa, y en cierto modo sádica, de la cultura de masas. Ambos pensadores asumían que el potencial emancipador de la Ilustración europea se había desvirtuado para dar paso, en el capitalismo, a un mundo administrado –administración del placer, de ahí su sentido sádico– donde la tecnología no solo dominaba la naturaleza sino que servía para alienar e instrumentalizar al ser humano.¹¹ El iluminismo de la Ilustración originalmente buscaba utilizar el conocimiento científico para suprimir el miedo a la naturaleza y así liberar al hombre del yugo de la magia. Sin embargo, según Adorno y Horkheimer, a medida que fue avanzando el capitalismo, la ciencia se fue reduciendo casi únicamente a su dimensión positivista, es decir, la que se conforma sólo con lo real en tanto comprobable o verificable: lo real matemático. Como ha señalado Maximiliano Duquelsky en su interpretación de la *Dialéctica del Iluminismo*, la razón se convierte en un mero instrumento que se expresa en el poder de la técnica para dominar la naturaleza, y también para dominar al hombre.¹² La racionalidad técnica, al aplicarse al rubro de la producción simbólica, provoca que el pensar se reduzca a mera técnica, y se sacrifique la capacidad crítica. Con ello, el conocimiento científico, en lugar de “iluminar”, termina por llevar a un “antiiluminismo”, es decir, extrae del pensamiento la capacidad de negar lo existente: lo que existe (la moda, las tendencias, las historias que nos cuentan las películas) es leído como verdadero. Para los pensadores, la condición de las sociedades de masas es la repetición, la igualación, el producto cultural unitario en el que se elimina todo atisbo simbólico crítico y se le envuelve en un “aire de semejanza”¹³ de manera que la cultura se convierte en una maquinaria de dominación a través de la producción de bienes siempre idénticos.¹⁴ Esta maquinaria tiene la misma estructura que la que rige al tiempo de trabajo y al tiempo de ocio, que quedan sujetos a idénticas reglas, de forma que la industria del entretenimiento, que está

¹¹ Hay que recordar que una de las características que dan unidad a la Escuela de Frankfurt, a pesar de las diferencias entre los autores, es que todos ellos fueron intelectuales de izquierda que partían de una lectura renovada del marxismo –a la que llevaron mucho más allá del análisis económico tradicional al incorporar otras disciplinas como el psicoanálisis, la sociología, la estética o la psicología– y cuestionaban, a la vez, al positivismo, es decir, la existencia de hechos objetivos y exentos de manipulación.

¹² DUQUELSKY, Maximiliano, “Latinoamérica y la Escuela de Frankfurt. Algunas consideraciones en torno del ajuste de cuentas de Jesús Martín Barbero con Theodor Adorno”, en *Revista Argentina de Comunicación. La investigación en medios de comunicación en la Argentina*, año 2, núm. 2, Fadecos / Prometeo, 2007, p. 168.

¹³ HORKHEIMER, Max. *op. cit.*, p. 146.

¹⁴ El término “Industria cultural” encierra en sí mismo una contradicción, pues la expresión pone en diálogo paradójico cultura e industria: la cultura por su capacidad creativa y renovadora debería ser justamente lo contrario de la industria, que remite a la producción y repetición mecánicas.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It begins with a 'rubato' marking and a 'poco' marking. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). There are several measures with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The score concludes with a '(Ped)' marking and a fermata over the final notes.

estrechamente vinculada con la industria cultural, emerge como un mecanismo que permite soportar esta dominación.

Han pasado setenta años desde que se enunciara esta teoría. ¿Qué ha sucedido hoy con el espíritu crítico y el afán por reflexionar cuando la tecnología, junto con el capital, se ha convertido en nuestra figura de culto? Poco menos de un año después de estas dos magnas muestras, en 2009, el escritor Mario Vargas Llosa publicó un breve artículo titulado “La civilización del espectáculo”, nombre con el que rebautizó al mundo de nuestros días, tanto al occidental como a los lugares que han alcanzado un elevado grado de desarrollo, entre ellos México. En su texto, publicado un año antes de recibir el premio Nobel de literatura, el autor de *Conversación en la catedral* postula que nos hemos convertido en la civilización que goza del “privilegio de convertir al entretenimiento pasajero en la aspiración suprema de la vida humana”.¹⁵

El artículo comienza precisamente con la descripción de una imagen: un rebaño de fotógrafos neoyorquinos que apuntan la vista hacia los rascacielos cual zopilotes en espera de que algún *broker* se suicide y les proporcione una fotografía espectacular que encarnaría la crisis financiera de 2008, la más grave del último cuarto de siglo. Son reporteros gráficos en busca de una instantánea con una fuerte carga simbólica basada en la espectacularidad y el lugar común, pero una fotografía imaginada, es decir, se idea un guion *a priori*. No es que el Nobel condene que el ser humano quiera divertirse. Lo que considera grave es el hecho de que pasar un buen rato y escapar al estrés se haya convertido en el máximo valor humano, en la aspiración suprema, en ese “dios sabroso, regalón y frívolo al que todos, sabiéndolo o no, rendimos pleitesía desde hace por lo menos medio siglo”.¹⁶ Las consecuencias que enumera como hijas de esta diversión vacía son muchas y no distan tanto de las que Adorno y Horkheimer veían como producto de la “industria cultural”: la banalización de la cultura, el empobrecimiento de las ideas, la amnesia histórica, la generalización de la frivolidad, la proliferación del periodismo irresponsable, el sexo *light* basado en desfogar la necesidad biológica y vaciado de toda posibilidad emocional. La visión de Vargas Llosa, enunciada desde una posición ciertamente pesimista, lo lleva a elucubrar una conclusión poco tranquilizadora: el problema no es solo lo que deseamos, sino también todo lo que evitamos en nuestro afán por entretenernos a ultranza: evitamos de forma sistemática lo que nos angustia, como

¹⁵ VARGAS LLOSA, Mario, “La civilización del espectáculo”, en *Letras Libres*, febrero de 2009, Ciudad de México, p. 14.

¹⁶ Ídem, p. 8.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes various performance markings and dynamics. At the top, there are tempo and articulation instructions: "se... allargando... a tempo" and "molto rit... a tempo rit...". The score begins with a "delicato" marking and a dynamic of "pp". It features several measures with "cresc." (crescendo) markings, leading to a dynamic of "mf". There are also markings for "f" (forte) and "p" (piano). The score includes triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and fermatas. The bottom of the page has a "(Ped.)" marking, indicating the use of the sustain pedal.

si no existiera, y rechazamos lo que nos hace pensar, porque somos, a su modo de ver, una generación que ha asumido el “derecho de contemplar con cinismo y desdén todo lo que aburre, preocupa y nos recuerda que la vida no sólo es diversión, [sino] también drama, dolor, misterio y frustración”.¹⁷ Es decir, perdemos lo que nos hace humanos: la capacidad de pensar y de crear.

Las ideas de Vargas Llosa heredan las de Adorno y Horkheimer, y en cierto modo asumen la reinterpretación radical que Guy Debord haría en 1967 del mismo texto de la Escuela de Frankfurt. Diría el pensador francés que la vida de las sociedades en las que reinan las condiciones modernas de producción es una inmensa acumulación de espectáculos en donde “todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”.¹⁸ Debord concibe el espectáculo no como un conjunto de imágenes, sino como “toda una relación social mediatizada por esas imágenes”. Para él, el espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes, sino como “una visión del mundo que se ha objetivado”.¹⁹

Si bien hoy queda clara la vigencia de la relación social mediatizada a través de imágenes, una de las diferencias con el momento actual, y también en la realidad latinoamericana, es que más que nunca, en la era del estallido de las redes sociales, nuestra cotidianidad está saturada de imágenes que suplantán lo real: la realidad mejorada digitalmente es más colorida, más placentera que la “realidad real”. Las tecnologías permiten, además, captar prácticamente todo de manera ilimitada y crear archivos digitales que generan la impresión de poder asir la memoria y compartirla con otros. Incluso se puede anticipar la realidad. Precisamente por ello, la “caza” *a priori* de la foto que –en caso de tomarse– simbolizaría el *crack* económico, le parece a Vargas Llosa el mejor ejemplo para definir el espíritu de nuestra época: la nuestra es la “civilización del espectáculo”.

¹⁷ VARGAS LLOSA, Mario, *op. cit.*, p. 14. Este debate que Vargas Llosa esbozó en 2009 fue desarrollado extensamente en un libro que publicó tres años después con el título *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.

¹⁸ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, trad. Rodrigo Vicuña Navarro, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 8.

¹⁹ DEBORD, Guy, *op. cit.*, p. 4.

The musical score consists of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

IV Disidencia engullida

Para Adorno y Horkheimer, denominar algo como parte de la “cultura” contiene ya la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación que entrega a la cultura al reino de la administración. En relación con la producción artística, el texto de Horkheimer y Adorno establece que la “industria cultural” inauguró los tiempos de lo que ellos llaman la “barbarie estética” que amenaza las creaciones espirituales. Alertaban de cómo la industria cultural tiende a despojar al arte de lo que la distingue del resto del sistema, por ejemplo cuando el arte niega o cuestiona el orden de las cosas existente. El peligro que vislumbraban para el arte era la pérdida de su carácter propiamente artístico, un arte desartificado que se convierte en un bien de consumo más, y al hacerlo, tras haberse liberado de la teología, la metafísica y de su función de culto, pierde su autonomía, se somete al mercado y sirve de vehículo de poder.²⁰ Lo grave, como ha escrito Duquelsky, es que “la pérdida de autonomía de la obra sólo expresa la pérdida de autonomía del hombre en la civilización de la técnica”.²¹

La obra de arte asimilada por el sistema es un asunto que Adorno desarrolló más de dos décadas después en su *Teoría estética*, publicada póstumamente en 1970, donde probablemente la idea más trascendente sea su concepto del arte como negatividad, una reflexión que surge de la condena por parte de Adorno de todo arte que se integra al lado del poder. Cuando el arte es una *afirmación* del sistema, dice Adorno, está manteniendo precisamente la ideología del poder y dominación. Lo que Adorno propugna es la *negatividad* del arte, es decir, que el arte se constituya como una protesta radical contra el poder. Adorno acusará entonces al arte *pop*, al arte bruto y al arte conceptual porque desde su perspectiva eran fácilmente integrables al sistema. Esta crítica ha sido muy discutida por quienes aducen, por ejemplo, que el arte *pop* utilizó fragmentos de la cultura popular y de masas, pero no como adhesión al sistema, sino como una subversión para dismantelar su encantamiento. Sin embargo, es cierto que la “industria cultural” pronto absorbió la estética *pop* hasta el grado de que perdió su atisbo crítico.

Si visitar un museo o una galería supone desde hace décadas el acceso a piezas de arte que ya han sido asumidas por la institución, es decir, que el sistema ha convertido en cultura, hoy

²⁰ OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2005, p. 208.

²¹ DUQUELSKY, *op. cit.*

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce
p più p pp pp

lunga

pp ppf

il bosso legato

(Ped.) →

5 7 8

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2200

2201

2202

2203

2204

2205

2206

2207

2208

2209

2210

2211

2212

2213

2214

2215

2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

2225

2226

2227

2228

2229

2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251

2252

2253

2254

2255

2256

2257

2258

2259

2260

2261

2262

2263

2264

2265

2266

2267

2268

2269

2270

2271

2272

2273

2274

2275

2276

2277

2278

2279

2280

2281

2282

2283

2284

2285

2286

2287

2288

2289

2290

2291

2292

2293

2294

2295

2296

2297

2298

2299

2300

2301

2302

2303

2304

2305

2306

2307

2308

2309

2310

2311

2312

2313

2314

2315

2316

2317

2318

2319

2320

2321

2322

2323

2324

2325

2326

2327

2328

2329

2330

2331

2332

2333

2334

2335

2336

2337

2338

2339

2340

2341

2342

2343

2344

2345

2346

2347

2348

2349

2350

2351

2352

2353

2354

2355

2356

2357

2358

2359

2360

2361

2362

2363

2364

2365

2366

2367

2368

2369

2370

2371

2372

2373

2374

2375

2376

2377

2378

2379

2380

2381

2382

2383

2384

2385

2386

2387

2388

2389

2390

2391

2392

2393

2394

2395

2396

2397

2398

2399

2400

2401

2402

2403

2404

2405

2406

2407

2408

2409

2410

2411

2412

2413

2414

2415

2416

2417

2418

2419

2420

2421

2422

2423

2424

2425

2426

2427

2428

2429

2430

2431

2432

2433

2434

2435

2436

2437

2438

2439

2440

2441

2442

2443

2444

2445

2446

2447

2448

2449

2450

2451

2452

2453

2454

2455

2456

2457

2458

2459

2460

2461

2462

2463

2464

2465

2466

2467

2468

2469

2470

2471

2472

2473

2474

2475

2476

2477

2478

2479

2480

2481

2482

2483

2484

2485

2486

2487

2488

2489

2490

2491

2492

2493

2494

2495

2496

2497

2498

2499

2500

2501

2502

2503

2504

2505

2506

2507

2508

2509

2510

2511

2512

2513

2514

2515

2516

2517

2518

2519

2520

2521

2522

2523

2524

2525

2526

2527

2528

2529

2530

2531

2532

2533

2534

2535

2536

2537

2538

2539

2540

2541

2542

2543

2544

2545

2546

2547

2548

2549

2550

2551

2552

2553

2554

2555

2556

2557

2558

2559

2560

2561

2562

2563

2564

2565

2566

2567

2568

2569

2570

2571

2572

2573

2574

2575

2576

2577

2578

2579

2580

2581

2582

2583

2584

2585

2586

2587

2588

2589

2590

2591

2592

2593

2594

2595

2596

2597

2598

2599

2600

2601

2602

2603

2604

2605

2606

2607

2608

2609

2610

2611

2612

2613

2614

2615

2616

2617

2618

2619

2620

2621

2622

2623

2624

2625

2626

2627

2628

2629

2630

2631

2632

2633

2634

2635

2636

2637

2638

2639

2640

2641

2642

2643

2644

2645

2646

2647

2648

2649

2650

2651

2652

2653

2654

2655

2656

2657

2658

2659

2660

2661

2662

2663

2664

2665

2666

2667

2668

2669

2670

2671

2672

2673

2674

2675

2676

2677

2678

2679

2680

2681

2682

2683

2684

2685

2686

2687

2688

2689

2690

2691

2692

2693

2694

2695

2696

2697

2698

2699

2700

2701

2702

2703

2704

2705

2706

2707

2708

2709

2710

2711

2712

2713

2714

2715

2716

2717

2718

2719

2720

2721

2722

2723

2724

2725

2726

2727

2728

2729

2730

2731

2732

2733

2734

2735

2736

2737

2738

2739

2740

2741

2742

2743

2744

2745

2746

2747

2748

2749

2750

2751

2752

2753

2754

2755

2756

2757

2758

2759

2760

2761

2762

2763

2764

2765

2766

2767

2768

2769

2770

2771

2772

2773

2774

2775

2776

2777

2778

2779

2780

2781

2782

2783

2784

2785

2786

2787

2788

2789

2790

2791

2792

2793

2794

2795

2796

2797

2798

2799

2800

2801

2802

2803

2804

2805

2806

2807

2808

2809

2810

2811

2812

2813

2814

2815

2816

2817

2818

2819

2820

2821

2822

2823

2824

2825

2826

2827

2828

2829

2830

2831

2832

2833

2834

2835

2836

2837

2838

2839

2840

2841

2842

2843

2844

2845

2846

2847

2848

2849

2850

2851

2852

2853

2854

2855

2856

2857

2858

2859

2860

2861

2862

2863

2864

2865

2866

2867

2868

2869

2870

2871

2872

2873

2874

2875

2876

2877

2878

2879

2880

2881

2882

2883

2884

2885

2886

2887

2888

2889

2890

2891

2892

2893

2894

2895

2896

2897

2898

2899

2900

2901

2902

2903

2904

2905

2906

2907

2908

2909

2910

2911

2912

2913

2914

2915

2916

2917

2918

2919

2920

2921

2922

2923

2924

2925

2926

2927

2928

2929

2930

2931

2932

2933

2934

2935

2936

2937

2938

2939

2940

2941

2942

2943

2944

2945

2946

2947

2948

2949

2950

2951

2952

2953

2954

2955

2956

2957

2958

2959

2960

2961

2962

2963

2964

2965

2966

2967

2968

2969

2970

2971

2972

2973

2974

2975

2976

2977

2978

2979

2980

2981

2982

2983

2984

2985

2986

2987

2988

2989

2990

2991

2992

2993

2994

2995

2996

2997

2998

2999

3000

3001

3002

3003

3004

3005

3006

3007

3008

3009

3010

3011

3012

3013

3014

3015

3016

3017

3018

3019

3020

3021

3022

3023

3024

3025

3026

3027

3028

3029

3030

3031

3032

3033

3034

3035

3036

3037

3038

3039

3040

3041

3042

3043

3044

3045

3046

3047

3048

3049

3050

3051

3052

3053

3054

3055

3056

3057

3058

3059

3060

3061

3062

3063

3064

3065

3066

3067

3068

3069

3070

3071

3072

3073

3074

3075

3076

3077

3078

3079

3080

3081

3082

3083

3084

3085

3086

3087

3088

3089

3090

3091

3092

3093

3094

3095

3096

3097

3098

3099

3100

3101

3102

3103

3104

3105

3106

3107

3108

3109

3110

3111

3112

3113

3114

3115

3116

3117

3118

3119

3120

3121

3122

3123

3124

3125

3126

3127

3128

3129

3130

3131

3132

3133

3134

3135

3136

3137

3138

3139

3140

3141

3142

3143

3144

3145

3146

3147

3148

3149

3150

3151

la “democratización” de las tecnologías hace que se modifique por completo el concepto de contemplación y de goce estético. Si en un momento anterior, cuando se contemplaba el arte, se buscaba una experiencia estética ante la promesa que enunciaba cierta pieza, hoy solo se transita por la exposición: la experiencia de una muestra se reduce en muchas ocasiones a pasear con el teléfono o la cámara digital en la mano, para ver las imágenes después en casa, incluso mejorarlas con filtros automáticos. No quiere decir que todas las personas que visitan hoy una exposición se comporten de este modo, pero trato de establecer que la condición de encantamiento que mueve al público masivo a visitar la exposición fotográfica *Ashes and snow* también se extiende a las exposiciones de arte culto. Las imágenes —artísticas o no— que nos ofrecen las exposiciones compiten con las que nosotros producimos: las imágenes tecnológicas, susceptibles de ser subidas a una red social, son asumidas y se han convertido en sustitutas de nuestros ojos, en depositarias de nuestra memoria y, por qué no, de nuestro intelecto.

Para Hans Belting, las personas ya no se apropian de la cultura para disfrute propio, sino como espectáculo colectivo.²² El deseo que movió al público a esperar varias horas en el Zócalo para ver una exposición fotográfica, o a aguardar horas frente al Museo de Antropología para comparar Egipto con el arte precolombino, es el mismo deseo que activa al público para ir a un palenque donde canta Juan Gabriel, a un partido de fútbol, o incluso al coctel inaugural de una feria de arte contemporáneo, si es que lo que se busca es el placer de socializar, como quien va a un bar de moda. Los rituales colectivos que se suscitan fuera y dentro del mundo del arte funcionan, y siguen funcionando, porque son como ver una película de la que ya sabemos el final. Se trata del mismo dispositivo de la telenovela: todas son exactamente iguales y todo el mundo las ve precisamente por este motivo. Belting señala que una de las razones de esta colectivización de la experiencia es que ya no se está produciendo cultura sino reproduciendo la cultura de otros tiempos, lo que acrecienta el deseo de una cultura que sea de entretenimiento más que de educación y que ofrezca un espectáculo del cual podamos formar parte. Lo contrario requeriría de participación, de crítica, de esfuerzo mental. Es un juego, una maquinaria de poderes y reglas de la que casi ninguna arista puede escaparse.

Pero junto a esta tendencia a vivir la cultura en forma de ritual colectivo, otro fenómeno está modificando el espectáculo grupal: me refiero a cuando los aparatos tecnológicos empiezan a encenderse en la oscuridad, y si no, que se lo pregunten a los productores que

²² BELTING, Hans, *La historia del arte después de la modernidad*, trad. Issa María Benítez Dueñas, Ciudad de México, UIA, 2010, p. 26.

582

Andante misterioso (♩ = co. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff mf f

Ped →

ruegan, antes del principio de cualquier puesta en escena, que las personas apaguen sus teléfonos y radiolocalizadores. Consultar nuestro Messenger o hacer una fotografía dentro de una obra de teatro, por ejemplo, supone no solo una falta de decoro y un desconocimiento de las reglas sociales y legales, sino actuar con un egoísmo infantil que aísla al espectador del resto del grupo, pero a costa de que todos los demás se vean afectados por el individuo. La imagen que nos ofrece nuestro *smartphone* —ya sea para mirarla o para crearla— parece suscitar un encantamiento mayor a la del propio espectáculo tradicional (el cine, el teatro, el circo), probablemente porque la puesta sobre un escenario es vivida todavía como ficción, mientras que la imagen subida a la red social genera la ilusión de ser más verdadera: supone una ficción mucho más invisible, el tipo de simulacro que he preferido retomar de Dorfler: los *factoids*.

El sistema en el que el arte contemporáneo debe insertarse no se escapa a estos mecanismos. Los rituales más elitistas se representan también en grupo, como la visita a exposiciones exclusivas en galerías de arte donde solo se puede acceder con invitación, o las *premières* de películas de culto: entrar en el ritual quizá no supone un entretenimiento masivo, pero sí la adquisición de estatus social, un valor simbólico que hoy goza de tanta plusvalía como coleccionar arte. Y aparecer en una red social mientras estamos visitando una exposición propicia que el estatus tenga posibilidades de multiplicarse.

Más allá de la experiencia del espectador, la obra de arte, quizá muy a su pesar, se genera además en el interior de un complejísimo ritual de poderes afectado por la perversión de la que Adorno y Horkheimer advertían en la década de los 40 para la “industria cultural”: en ella, la materia, hasta en sus últimos elementos, “es originada por el mismo aparato que produce la jerga en que se resuelve”, lo que provoca que la tensión estética deje de existir en la obra para dar paso únicamente a divergencia de intereses, por ejemplo, entre el mecenas, el censor y el crítico. Hoy en día, el sistema se ha sofisticado mucho más. A continuación, enumero varias perversiones a modo de ejemplo: el coleccionista que controla con su dinero el sistema del arte y manipula qué colecciones y qué exposiciones se mostrarán en ciertos museos privados y públicos; el curador que aumenta su poder y prestigio en proporción directa con el número de artistas importantes con los que entabla relación; el crítico que tiene que escribir un ensayo por encargo sobre la obra de un artista y, como los fondos para financiar el libro provienen del propio artista, el crítico en cuestión está obligado a ser condescendiente o bien extremadamente ambiguo; el artista de renombre que ejerce su poder cuando envía una carta al suplemento donde salió publicada cierta crítica para pedir que se rectifique lo que se dijo sobre su obra. Estas cosas pasan todos los días. Y también en México.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work given the notation and dynamics. The score is written on two staves (treble and bass clef). The top staff contains the main melodic line, and the bottom staff contains the bass line. The score is divided into three measures. The first measure starts with a *rall.* (rallentando) instruction and a *sf* (sforzando) dynamic. The second measure begins with *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* (return to tempo, gradually increasing to very fast with vigor) and features a *pp* (pianissimo) dynamic with *loco* (ad libitum) markings. The third measure continues with *pp* and *loco* markings, ending with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a *Ped.* (pedal) instruction with a right-pointing arrow.

En clave paródica, de forma retorcidamente ingenua pero muy eficaz, en su *Manual de estilo del arte contemporáneo* Pablo Helguera describe el sistema del arte actual como una “industria” de hienas donde impera el cinismo, y en la que lo que menos importa es la obra de arte en sí. Helguera compara el ajedrez con el sistema del arte (al que llama Mundo del arte o MA), al que considera como el juego intelectual de mayor sofisticación jamás inventado por el hombre, casi como un Monopoly de nuestra era. El rey, dice Helguera, equivale al director del museo, una pieza que parece muy importante pero que en realidad no tiene poder por sí sola, igual que los políticos; la dama, la pieza más poderosa, son los coleccionistas, los que tienen los recursos. Las torres, que suelen aliarse con la dama, son los curadores. El caballo es el galerista, y aquellos que montan un rocín adecuado pueden asegurar su éxito; los alfiles, que se mueven siempre en forma diagonal para despistar y llevan el peso moral del juego, son los críticos. Y los peones, que se lanzan al campo de batalla y corren siempre el peligro de ser destruidos, son los artistas, aunque pueden ir ganando poder a medida que avanzan y llegar a convertirse en dama al alcanzar la última casilla. La promesa que les hace el sistema es que pueden llegar a conquistar el ansiado poder.

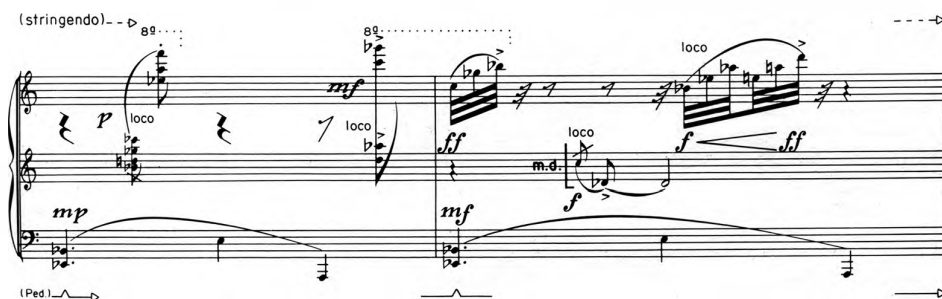
¿Cómo hacer arte, cómo escribir sobre arte, curar arte, gestionar el arte en medio de un sistema que es una industria que fuerza hacia estructuras sostenidas en la *aparencia*, y que se inbuye, en este sentido, en la misma lógica de la “industria cultural”, es decir, del mercado? ¿Es posible desarrollar como artista, como curador, como escritor, como público, un discurso que sea a la vez genuinamente crítico y nos haga más libres?

V. Hacia la posibilidad de una experiencia estética

Walter Benjamin rescató una profecía de 1855 enunciada con el surgimiento de la fotografía: “Nos ha nacido, hace pocos años, una máquina, el honor de nuestra época, que, cada día, sorprende a nuestro pensamiento y espanta a nuestros ojos”.²³ Ahora estamos viviendo el último eslabón de lo que Benjamin señaló respecto de quienes usaron esa máquina por primera vez, cuando dijo que “lo que hace a los primeros fotógrafos tan incomparables es quizá esto: que muestran la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre”.²⁴ La sensación ficticia de libertad, de progreso, se genera hoy en día por la ilusión de que, quien tiene la tecnología —el usuario—, tiene el poder. Más que nunca antes, en nuestra “civilización

²³ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 689.

²⁴ *Ibidem*.



del espectáculo”, por utilizar el término de Vargas Llosa, la cantidad de imágenes aumenta en proporción directa al cada vez mayor alejamiento respecto de su referente hasta el punto de perder cualquier relación *indicial* con lo real.²⁵ No se trata tanto del simulacro o del fetiche en sí mismos, sino de que estamos rodeados de mecanismos tecnológicos que nos tienden trampas —o *trompe l'oeil*— que borran la matriz de nuestras percepciones y reflexiones y la sustituyen por simulacros y fetiches.

En la era digital, en nuestra forma de enfrentarnos con la realidad, el velo que nos oculta lo verdadero es cada vez más denso, porque opera desde la especularidad. ¿Es posible encontrar en el arte un estatuto que lo distinga del espectáculo, un sentido del que la tecnología no se apropie? Podemos apuntalar una respuesta en el punto en común entre Adorno y Benjamin, para quienes, a pesar de sus diferencias, el arte debía ser una utopía contrapuesta al mercantilismo de la sociedad de consumo, una ventana a una existencia mejor, pero no como un escape, sino como una posibilidad de trascender la lógica dominador-dominado. La idea de Adorno que prevalece vigente y que vale la pena rescatar cuando se mira el arte contemporáneo —ya sea como productores o como receptores— es que el arte sólo se mantiene vivo si conserva su fuerza de resistencia. Para Adorno el arte debe ser una “promesa de felicidad, pero promesa quebrada”.²⁶ El filósofo relacionaba la promesa de felicidad con la esperanza en una sociedad liberada, es decir, un tipo de arte que mostrara los quiebres del sistema y entonces catapultara hacia la posibilidad de una utopía o “posibilidad prometida por la imposibilidad”.²⁷

Todo apunta a que en la civilización tardo capitalista la utopía ya no se encuentra en el arte, sino que ha migrado a la tecnología²⁸ y se ha materializado en el espectáculo. El aspecto positivo parece ser, por supuesto, la “democratización” de la tecnología: podemos viajar más fácilmente a través de sistemas satelitales, buscar información con un clic o captar cualquier escena y compartirla en cuestión de segundos. El negativo es la vacuidad de la imagen que nos rodea: la alta estetización, el aplanamiento, la repetición de fórmulas exitosas, la banali-

²⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Valencia, Alfons el Magnánim, 2006, p. 12.

²⁶ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza, Barcelona, Orbis, 1983, p. 181.

²⁷ *Op. cit.*, p. 181.

²⁸ BELTING, Hans, “¿Sísifo o prometeo? Sobre arte y tecnología en la actualidad”, en *La imagen y sus historias: ensayos*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa, Ciudad de México, UIA, 2011, p. 81.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features complex rhythmic patterns with accents and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions such as *loco* and *Ped.* (pedal) are present. The score is marked with a '7' in the first measure of each system, possibly indicating a rehearsal mark or a specific measure count.

dad son las consecuencias del “antiiluminismo” que engendró la sociedad capitalista según los postulados de Horkheimer y Adorno, un fenómeno que reside en el cálculo del efecto del producto de masas, desde su fabricación hasta su difusión, de manera que el mercado controla tanto la creación como la demanda de esas necesidades. Aunque en realidad muchos seamos conscientes de las trampas que nos tiende la civilización del espectáculo –así como Neo, el protagonista de la película *The Matrix*, sabía que la realidad no era más que un constructo artificial para ocultar un mundo que había desaparecido–, formamos parte de un juego que es el reflejo de una realidad donde nuestras necesidades corren el riesgo de reducirse a las que el propio mercado dicta. Se generan pseudo–necesidades tecnológicas que no son en realidad del público, sino de la propia “industria cultural”. El problema es, como afirma Dorfles, que no somos capaces de luchar contra nuestra propia condición de potenciales dominados.²⁹ Los gestos rebeldes acaban siendo absorbidos y reproducidos en serie como una realidad alterna que borra y descontextualiza la escala de grises de las ideas, y las reduce a un par de generalizaciones en blanco y negro.

Un ejemplo de la absorción de la crítica al sistema es que pocos autores han sido tan malinterpretados, manidos y banalizados en los discursos curatoriales y críticos del arte contemporáneo como el propio Adorno, y sobre todo, Benjamin. Hace unos días, una respetada historiadora del arte me confesaba con cierta vergüenza que, a pesar de ser una germanófila benjaminiana, a veces prefiere omitir cualquier referencia escrita al pensador alemán para no ser confundida con aquellos que tanto han abusado del lugar común cuando escriben sobre temas como la ausencia de aura en la fotografía. Basta revisar cualquier catálogo que incluya el (simulacro de) texto de un funcionario de la cultura –de esos que un día amanecen críticos de arte– para constatarlo. Otro ejemplo es que en la crítica de arte sería a veces se adolece del síndrome del curador, es decir, la búsqueda a ultranza de los elementos comunes de una serie de piezas, tratando de encontrar la manera en que se adaptan a cierta teoría, de sistematizarlas a pesar de que a veces estas adaptaciones resulten artificiosas. Siempre, construir reductos no es más que una antropofagia. No pretendo aquí acusar al consumo de ser ese enemigo malvado que, al son de los dictámenes de la sociedad de masas, ha hecho desaparecer la erudición o la alta cultura, o bien la ha homogeneizado hasta aligerar su complejidad. Esto supondría resucitar una ya añeja visión del modernismo continuada en

²⁹ *Op. cit.*, p. 62.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = *ca.* 100)

88 89 89 calando

88 89 89 calando

f *loco* *fff* *fff* *fff* *mf*

f *fff* *fff* *mp* *mf*

5 4 4

(Ped.)

el posmodernismo, basada en la oposición entre baja cultura (de masas o popular) y cultura elitista. De hecho, apuesto por abandonar la distinción tradicional entre alto y bajo —es decir, poner en un extremo el arte “serio” para contraponerlo con la cultura popular y de masas—, dado que, como ha anotado Andreas Huyssen, “lo alto está tan sujeto a las presiones del mercado como lo bajo”.³⁰ Pero para comprender cómo funcionan nuestros mercados culturales, mucho más desarrollados y complejos que esa dicotomía maniquea de lo alto y lo bajo, sigue siendo crucial enarbolar un enfoque crítico de la dimensión estética de toda la producción intelectual y creativa.

Volvamos, entonces, por un momento a la descripción de la imagen que le sirvió a Vargas Llosa para ejemplificar lo que él entiende como una alegoría de la civilización de hoy: los *paparazzi* al acecho de posibles suicidas el día en que estalló la primera gran crisis financiera del siglo XXI. La escena está tomada de una crónica periodística que Claudio Pérez, enviado especial en Nueva York, publicó en *El País* el 19 de septiembre de 2008. El periodista escribe: “Los tabloides de Nueva York van como locos buscando un *broker* que se arroje al vacío desde uno de los imponentes rascacielos que albergan los grandes bancos de inversión, los ídolos caídos que el huracán financiero va convirtiendo en cenizas”. A través de la *mirada de la mirada* —Vargas Llosa está mirando la crónica de un periodista que a su vez mira la realidad de forma crítica y personal— los fotógrafos dejan de ser tales para convertirse en alegoría de nuestra civilización. Se trata de un gesto ensayístico-artístico donde el escritor peruano muestra que, como asienta Huyssen, la dimensión estética configura no solamente las artes superiores sino también los productos de la cultura de consumo en términos de diseño, publicidad y movilización de afectos y deseos.³¹

La mirada crítica que el arte exige también puede aplicarse al resto de los productos que aparecen en la cultura de masas, desde el periodismo hasta la moda. Pero el gran reto del arte contemporáneo es trascender la trampa de la imagen-espectáculo. La imagen mediática, esa que proporciona placer al ojo, esa que en realidad es heredera del espíritu de Giorgio Vasari, está tan extendida que al arte parece que solo le queda *eludir la ilusión*, romper el placer visual del espectáculo y mostrar sus señuelos. El arte que convive con la “industria cultural” debe cuidarse de “la falsedad del estilo”, una operación estetizante y de vaciamiento

³⁰ HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010, p. 38.

³¹ *Op. cit.*, p. 36.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The tempo and mood markings include "(calando)", "nervoso", "lunga", and "loco". Dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also performance instructions like "Meno mosso" and "poco rall.". The score ends with a fermata and a final measure marked with a 7/8 time signature.

(la intelectualización extrema) que Adorno exigía para la búsqueda del contenido de verdad en el arte, que en su dialéctica “sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica”.³² Como una contestación a la *Teoría estética* de Adorno apareció poco tiempo después la teoría de la Estética de la recepción de Hans Robert Jauss, el representante más destacado de la Escuela de Constanza. Jauss defiende de forma apasionada el goce estético en oposición a aquellos como Adorno para quienes la experiencia estética solo es genuina si se deja atrás el placer para dar cabida únicamente a la reflexión. Según Jauss, la experiencia estética no solo debe mantener despierta la posibilidad de una utopía, sino desarrollar un espacio donde la producción y la comprensión confluyen en la actividad o *poiesis* del artista, más allá de la reflexión o la contemplación de la verdad. En el plano de la recepción, Jauss postulará la “buena conciencia” del investigador que a la vez puede disfrutar y reflexionar sobre el arte. La experiencia estética en su aspecto receptivo a la que debería mover el arte es para Jauss una experiencia distinta al resto de las funciones de la vida, y permite la apertura a otro mundo más allá de la realidad cotidiana:

hace que se *vea de una manera nueva*, y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando así la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido.³²

La recepción a la que invitaban las exposiciones *Ashes and snow* y de *Isis y la serpiente emplumada* estaba probablemente muy alejada de esta experiencia si uno se centra solo en las curadurías. Sin embargo, es posible tenerla si se activa un segundo aspecto reflexivo de la manifestación estética en el que Jauss entronca con la *Teoría estética* de Adorno, aunque agregándole una dimensión de goce que en Adorno estaba ausente: “sólo en el plano reflexivo de la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente”.³⁴

³² *Teoría estética*, op. cit., p. 171.

³³ JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 40.

³⁴ *Op. cit.*, p. 34.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3'), dynamics (piano 'p' and pianissimo 'pp'), and a 'poco rall.' (rhythmically slowing down) marking. There are also fermatas and a 'Ped.' (pedal) marking in the bass line. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Sin embargo, para acceder a una experiencia estética como la que Jauss plantea no hay que olvidar que el arte, desde que pasó a formar parte de la “industria cultural”, dejó de ser una instancia ajena a los mecanismos de control económico y social, lo que significa que lo que emane de ella no puede dejar de depender, de un modo u otro, del resto de la producción del mercado cultural.

Sospecha, goce, compromiso (apuntalando una conclusión)

Hoy en día, la experiencia del espectador se ve controlada por la tecnología, que provoca un encantamiento muy superior al del antiguo arte en el ámbito de la imaginación.³⁵ El arte ha dejado de ser un lugar aparte desde donde reflexionar sobre el resto del orden social, y parece condenado a quedar sometido a su lógica.³⁶ La herencia de Adorno y Horkheimer que aún permanece vigente para el acercamiento al arte contemporáneo tal vez consiste en aplicar la *sospecha* en términos de la administración del poder –que aparecerá velada a través de los simulacros y fetiches– y considerar que siempre forman parte intrínseca de la obra los intereses extraartísticos –económicos o de poder– del museo, el artista, el curador, el coleccionista, el crítico, el historiador del arte y de todos los que inciden no solo en el discurso de las piezas sino en su recepción y lectura. Sin embargo, convertir la sospecha en un *modus operandi* tampoco es la panacea: enfrentarse eternamente al arte desde una posición que busca detectar el encantamiento ineludible de la sociedad de consumo puede arrojarnos en un remolino inquisidor que cancelará seguramente la posibilidad de una experiencia estética receptiva “gozosa” que me parece que debemos defender. Jauss la sintetiza en dos versos de Wilhelm Busch: “Lo que en la vida nos aflige / es lo que se disfruta en un cuadro”.³⁷

En un contexto en el que, a diferencia del pasado, el espectáculo ha ocupado también el vomitorio³⁸ (el lugar del teatro por donde podía pasarse del escenario a la realidad), el

³⁵ BELTING, Hans, “Las artes en la pantalla de la televisión. Consideraciones sobre el arte global y la historia del arte local”, en *La imagen y sus historias: ensayos*, trad. Issa María Benítez Dueñas, Ciudad de México, UIA, 2011, p. 88.

³⁶ PARREÑO, José María, *Un arte descontento*, Murcia, Ad Hoc Ensayo, 2006, p. 162.

³⁷ JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética... op. cit.*, p. 34.

³⁸ Ver HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *La so(m)bra de lo real... op. cit.*

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

arte debería centrarse en reivindicar este intersticio de la representación que no está en el mundo cotidiano que nos rodea (mediado a menudo por la estetización), ni tampoco el espectáculo como mero entretenimiento. En una escena contemporánea llena de trampantojos y envuelta en la pobreza de debates, el arte, como la máscara, más que respuestas autocomplacientes tendría que generar preguntas. La experiencia estética debe partir de que la imagen artística no puede descifrarse por sí misma: el artista y el espectador únicamente pueden aspirar a intuir su enigma a través del señuelo –si lo hay– con el que trabaja la obra creada o contemplada.

El público comprometido del arte contemporáneo es aquel que no restringe su vivencia a términos inofensivos de ocio y entretenimiento, sino aquel que piensa. Sin embargo, a ojos del espectador, quizás el gran obstáculo es que hoy en día es complejo encontrar un lugar para la crítica cuando casi todo está disponible en el menú del consumidor. Lo único que queda claro es que el goce de descubrir el encantamiento –o experimentar un desencantamiento– no puede ser automático, ni la obra de arte clara y distinta. Si no se convertirá en puro *trompe l'oeil*.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

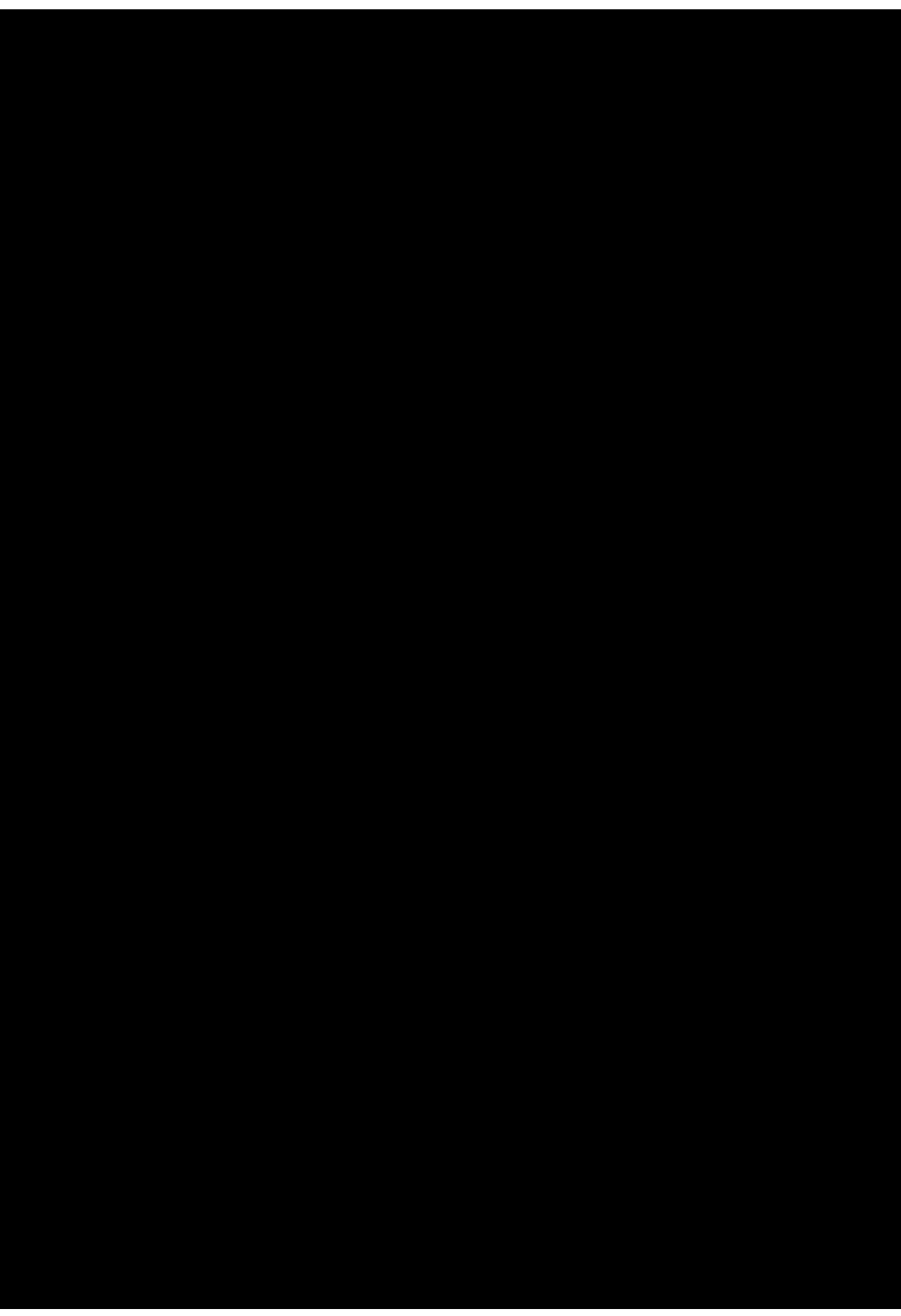
p *pp* *mf*

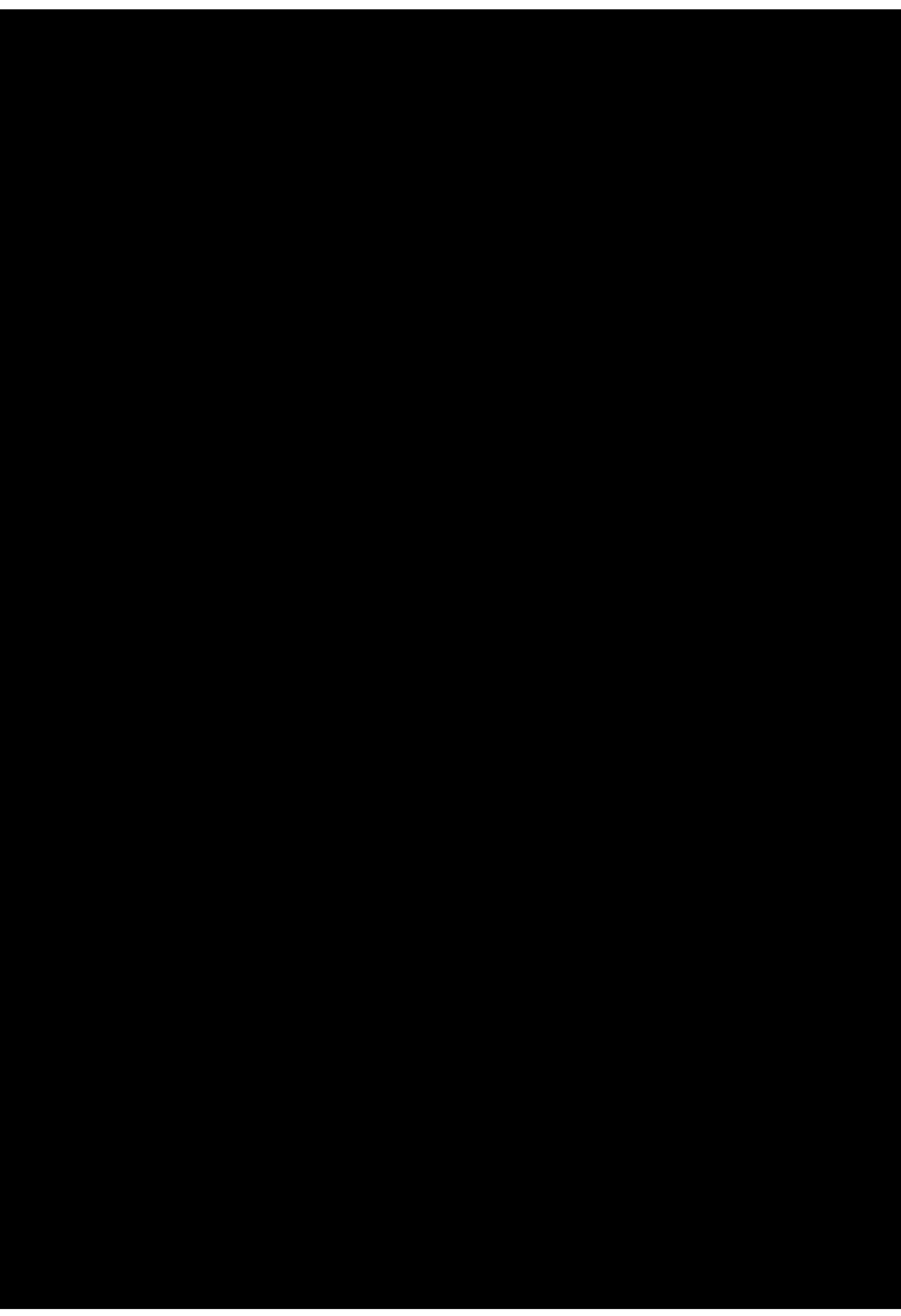
(Ped.)

Detailed description: The image shows a musical score for piano. The left hand (treble clef) plays a series of chords with a triplet of eighth notes in the bass line. The right hand (bass clef) plays chords with a triplet of eighth notes in the bass line. The tempo is marked 'Andante tranquillo' with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'mf' (mezzo-forte). The score includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left. The right hand has a 'delicato' marking above it. The score is divided into two systems, with the second system starting with a 'delicato' marking and a 'pp' dynamic.

NEGRA

Memoria del olvido





CORCHEA

TEORÍA CRÍTICA Y FOTOGRAFÍA

José Ángel García Moreno

Cierra los ojos o, de lo contrario, no podrás mirar...

Nitko z Alenky, Jan Švankmajer

IMPOSIBLE DE MIRAR. CATALIZADORES EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA:
ATROCIDAD, BESTIALIDAD Y NARCISISMO

Primera

597

En los años 80 se publicó un libro conmemorativo y de pasta dura que reunía el *corpus terrible* de la obra de Don McCullin. El prólogo era de Susan Sontag y en él ya se ilustraban las ideas seminales que posteriormente retomaría la autora en su libro *Regarding the Pain of Others* sobre la fotografía de la *atrocidad*. En aquel famoso prólogo, Sontag comparaba las fotografías de la atrocidad de McCullin con la serie de los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya. Para Sontag ambos autores afectaban radicalmente la experiencia del espectador. La paradoja de la experiencia activa del espectador frente a la imagen de la atrocidad podría sintetizarse en el título mismo de la estampa 26 de Goya: “No se puede mirar”.

Consideraciones éticas, filosóficas, estéticas e históricas en torno a la revisión de la fotografía de la atrocidad —sobre todo en circunstancias de guerra— han sido debatidas por múltiples autores y en múltiples instancias. Una de las preguntas frecuentemente debatidas

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Key markings include 'pp' (pianissimo), 'p cantabile', 'mp' (mezzo-piano), and 'mf' (mezzo-forte). Performance instructions include 'loco' (indicating a fast, rhythmic section) and 'rall' (rallentando). The score is marked with a '3' for triplets and a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

perversidad o la consecuencia de la brutalidad ejercida por los seres humanos. En esa foto, Himmler pasa revista a un grupo de mujeres alemanas que evidentemente son parte del grupo que administra el campo de concentración, en un clima de *normalidad* cotidiana y en un ambiente sereno y limpio. La atrocidad está en el contexto y *en lo que ha quedado afuera del encuadre*.

Desde el punto de vista semántico-semiótico, lo que no se ve permite establecer un referente sobre la intencionalidad misma. De acuerdo al análisis de Marlene Kadar sobre la *imagen ambivalente*, las imágenes de campos de concentración fabricadas por los nazis no son icónicas pues no representan una verdad metafísica fundamental o comunican un valor espiritual al espectador. Son antes que nada un ejercicio mediático que persigue la fabricación de la imagen fotográfica de carácter histórico, así como una re-fabricación de contenido propagandístico. Es en realidad una puesta en escena con fines de *retribución histórica*. Lo que se ve en esas fotografías es incompleto desde el punto fehaciente de los hechos de la brutalidad sistémica en los campos de concentración.

De acuerdo a Kadar, lo que sí se ve en una fotografía como la de Himmler es el uso de la cámara fotográfica como un *arma*, alegoría que pertenece a Sybil Milton, quien ya ha manifestado su preocupación sobre la necesidad de ejercer una lectura fotográfica “con precisión en la identificación de los hechos, precisión de fechas y una interpretación inteligente”.⁴

Resulta paradójico que las fotografías atroces sobre campos de concentración alemanes no provinieron directamente de los esfuerzos de la propaganda nazi sino de la documentación de los fotógrafos de los ejércitos aliados.

Es importante hacer notar que la cobertura de los reporteros de guerra durante la Segunda guerra mundial estaba condicionada tanto por condiciones de auto-censura como por guías específicas de conducta para oficiales militares. En contraste con la cobertura de la guerra de Vietnam, los fotógrafos de la Segunda guerra mundial rara vez mostraban fotografías de carácter atroz. Es decir que, de manera irónica, existe una multiplicidad de fotos del Hongo de Hiroshima pero no de los cuerpos calcinados bajo este. La *veracidad* de lo atroz a través de la imagen fotográfica, fabricada o no, manifiesta una esencia irreductible: son imágenes a las cuales es casi imposible mirar.

⁴ KADAR, Marlene, “Ambivalent Image: Twisted Use”, en KADAR, Marlene / PERREAULT, Jeanne / WARLEY, Linda, eds., *Photographs, Histories and Meanings*, editado por Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 73-77.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo -----

pp cresc. poco a poco

(Ped.)

criticado como vacilante en sus teorías ante su fascinación por la teoría mística del lenguaje y su necesidad, igualmente fuerte, por otro lado, de usar un lenguaje combativo dentro del marco de referencia de la visión marxista del mundo.

Adorno no pensaba que las ideas de Benjamin eran inherentemente incompatibles con el marxismo y como ardiente defensor de Benjamin escribió que “una restauración de la teología, o aún mejor, una radicalización de la dialéctica dentro del corazón brillante de la teología supondría una intensificación del tema social-dialéctico y económico, sin lugar a dudas”.⁸

Benjamin argumenta que la filosofía kantiana deber ser aceptada pero criticada. Asimismo apoyaba la “revolución copernicana” de Kant en donde habría que virar del propósito de investigar la naturaleza de la realidad hacia una investigación de nuestra experiencia de la misma realidad. Benjamin era crítico con respecto a la concepción restringida o limitada de la experiencia kantiana ya que esta se define exclusivamente como un catálogo de imágenes-sensoriales. De acuerdo a Benjamin una de las tareas filosóficas fundamentales se ubicaría en buscar los fundamentos de una *experiencia conceptual superior*.

Sobre el carácter de la experiencia de la sociedad de consumo ante la avalancha de imágenes violentas de la atrocidad, se ha hecho la repetida mención de que el consumo mismo de la violencia nos ha hecho inmunes ante la pureza brutal de esas experiencias. El resultado es el cinismo colectivo, el desganado o el consumo mórbido ante el carácter alienador de la sociedad del espectáculo.

En su libro sobre Benjamin, Scholem describe que “él [Benjamin] habló de la amplitud del concepto de la experiencia y lo que esto significaba, es decir, donde se incluirían conexiones mentales y psicológicas entre el hombre y el mundo en áreas aún no contempladas por el conocimiento”.⁹

De acuerdo a la lectura kantiana de Benjamin, la experiencia es importante por sí misma pero no es una alternativa al conocimiento científico. El énfasis del concepto de la experiencia es fundamental para Benjamin en su relación con el marxismo. Lo que importa para

⁸ ROSEN, Michael, *Benjamin, Adorno, and the Decline of the Aura*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. *Adorno-Benjamin Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994, p. 175.

⁹ ROSEN, Michael, *Benjamin, Adorno, and the Decline of the Aura*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 44, en SCHOLEM, Gershom, *Benjamin-Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, p. 77.



Benjamin es conectar diferentes áreas de la cultura que nos permitan descifrar aquello que es común, el hilo conductor de la diversidad. Obviamente, dentro del contexto del marxismo, el problema surge de manera específica en la relación entre la base y la superestructura. Es decir, la naturaleza de la conexión entre la vida social-económica como productora de los bienes materiales y la del reino ideológico en donde, de acuerdo al marxismo, la vida económica es tanto reflejada como transfigurada.

Tercera

La experiencia misma define la esencia del acto fotográfico a través de la presencia del ser-fotográfico. Es decir que el ser-fotográfico se define en la captura del instante mismo: un ser-ahí-fotográfico. “A pesar de que el tiempo no es parte de la fotografía... la fotografía misma es la representación del tiempo”.¹⁰

De acuerdo a Mary Ann Doane, la captura del tiempo –desde el punto de vista de una epistemología estructural– a través de la imagen fotográfica, permite el conocimiento o la representación del tiempo por medio de una serie de oposiciones binarias: continuidad versus discontinuidad, racionalización versus contingencia, estructura versus evento, determinismo versus oportunidad, almacenamiento versus legibilidad.¹¹ La experiencia fotográfica resulta de una práctica discursiva que utiliza de manera dinámica tales procesos dialécticos de oposición binaria. Todos ellos suceden en la contemplación del momento presente. Aunque se contemple el pasado en una imagen, el momento de la experiencia es presencial.

En la definición de la esencia de la fotografía, Roland Barthes contempla en su *Camera Lucida* que el “genio” de esta es: “Sea lo que sea que otorga como visión o manera, la foto-

¹⁰ KRACAUER, Siegfried, *La Fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa, 2009.

¹¹ DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, and the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 21. La conciliación teórica y conceptual que autores modernos como Doane realizan entre la Teoría crítica y el postestructuralismo ofrece nuevas avenidas de exploración a los fenómenos sociales y tecnológicos de la sociedad contemporánea. Sobre todo, a la luz de la transformación de conceptos en la comunicación de la sociedad de masas y la apertura sin paralelo a tecnologías de mediación y publicación instantáneas.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The top system is in treble clef and includes the following markings: 'calando' (with a downward arrow), 'come un eco' (with a dotted line), and 'in lontananza' (with an upward arrow). The bottom system is in bass clef and includes the marking 'loco' (with a wavy line) and 'più p'. The score is marked with various dynamics: *f*, *mf*, *mp*, *p*, *ppp*, and *mp > pp*. There are also performance instructions like '7' and '8' above notes, and '3' above a triplet. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 6, 7, and 8 visible. Pedal markings are present at the bottom of the page.

grafía es siempre invisible: ya que no es *eso* aquello que miramos”.¹² Por ello mismo, para Barthes la verdadera historia de la fotografía no es la de las imágenes sino la historia de la manera en que miramos.

En la “aventura” que es el acto de contemplar una imagen fotográfica, Barthes toma prestado de la Fenomenología el microanálisis de la experiencia misma y distingue dos motivaciones principales en el acto mismo: el *punctum* y el *studium*. El *studium* viene de la consciencia soberana al observar una imagen; es producto del interés, el gusto y el entusiasmo. Para el análisis barthiano, el *punctum* sirve para designar la herida que produce un instrumento puntiagudo. Es el accidente que *lastima y que pincha la atención*.

Para Barthes, el ser-ahí-fotográfico refleja la característica inimitable de la fotografía. Barthes la define como *Noeme*. El *Noeme* surge cuando alguien ha contemplado el referente (aún si es una cuestión de objetos) en cuerpo y sangre, y por ende, en persona. “La Fotografía, por tanto, comienza, históricamente, como un arte de la Persona: de la identidad, del status civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos del término, la formalidad del cuerpo”.¹³

Cuarta

Con el advenimiento de la instantaneidad de las redes sociales, la democratización de las herramientas de comunicación y el profundo efecto surgido del archivo colectivo y minucioso de la realidad cotidiana a través de la telefonía-fotográfica, ha quedado de manifiesto que la imagen privada pero de objetivo público se manifiesta como una herramienta fundamental de liberación y de enajenación total. La liberación de los filtros mediáticos ha contribuido al activismo social y la concientización política a través del uso de la imagen, pero también han posibilitado la manifestación de la brutalidad contenida en el ser-fotográfico y producto de la decadencia del tejido social.

A esta experiencia habré de llamar fotografía bestial, ya que sirve como la postulación mediática del narcisismo maligno. La respuesta de las instituciones sociales ante la *imagen-shock* de la fotografía brutal ha sido la de la condenación comprensible hacia el tabú de la imagen que transgrede los límites. A diferencia de la fotografía de la atrocidad, no existe en el ser-fotográfico brutal una supra-consciencia ética sino una manifestación de los componentes patológicos. Ambas fotografías exhiben atrocidades pero el *Noeme* de la experiencia presencial del ser-fotográfico que es testigo, las distingue. De lo contrario, la fotografía sería

¹² BARTHES, Roland, *Camera Lucida*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1980, p. 6.

¹³ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 79.



simplemente un acto mecánico. Lo que se percibe no es la atrocidad sino la manera en que se captura la atrocidad y la manera en que se contempla.

El mejor ejemplo de la fotografía brutal se puede encontrar en los blogs del narcotráfico mexicano.

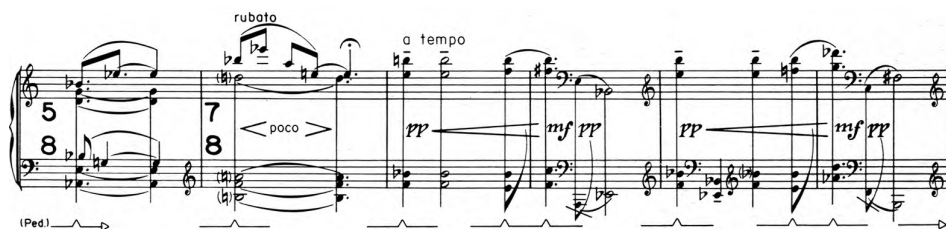
El acto de mirar el horror a través de la imagen fotográfica es, de acuerdo a Julia Kristeva, una experiencia práctica que se constituye mediante la relación de un sujeto consciente de su propio ser y de un objeto que tiene el poder de transformar tanto el significado como la consciencia. El discurso de Kristeva, definido por un marco de referencia que incluye la psicología lacaniana y freudiana, la antropología, el marxismo y la lingüística, busca conectar de manera interdisciplinaria los afectos y emociones de una manera en que podamos expandir la capacidad del lenguaje para articular significados que yacen más allá de códigos y usos tradicionales. Central a la interpretación de la obra de Kristeva es el concepto de la naturaleza dual del lenguaje y con dos características irreductibles: semiótica y simbólica. Su teoría sobre la doble articulación del lenguaje enfatiza cómo la subjetividad o el sentido del ser se renueva de manera perpetua a través de una relación encarnada con el lenguaje, en el nivel de los procesos conscientes e inconscientes.¹⁴

Para un análisis del horror, de acuerdo a Kristeva, el uso exclusivo de un acercamiento estructuralista, lingüístico o semiótico sería limitado, ya que la interpretación caería dentro de las reglas de *un sistema* y no en los aspectos concernientes a la experiencia en vivo, el juego, el placer o el deseo. Es decir que la interpretación de la experiencia del horror ante la imagen sería insuficiente sin la experimentación del horror mismo. En este sentido, el método estructuralista o el semiótico son incapaces de descubrir o articular aquello que “muta” en la experiencia práctica o en el momento de vida. El avasallamiento de imágenes atroces no solamente hiere al espíritu (Sontag) sino que crea una sensación de ausencia de significado. Kristeva sugiere que el arte permanece como una de las pocas herramientas capaces de restaurar el espacio psíquico.

En *Los poderes del horror: un ensayo sobre la abyección* (1982),¹⁵ Kristeva hace un análisis del concepto de lo abyecto, que es definido por el diccionario de la Real Academia Española como “despreciable o vil en extremo”. Sin embargo para Kristeva es mucho más que eso. La complejidad de la abyección es definida por Kristeva de diferentes maneras: es el funcionamiento fisiológico que produce límites entre la madre y el hijo antes del momento del parto; es también, un proceso primario que es fundamental para el nacimiento del lenguaje y el desarrollo del ego; es también el límite que se crea entre el sujeto y aquello que atenta contra su vida; y es asimismo, el horror primigenio.

¹⁴ BARRETT, Estelle, *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers of the Arts*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

¹⁵ KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.



Los rituales religiosos sirven como mediación de lo abyecto. A través de estos, se mantiene una separación entre los sexos, se materializa la condenación del incesto y se garantiza un orden que establece reglas comunes de organización. Puesto que la primera separación que se da mediante la abyección es la separación de la madre, el concepto de lo abyecto resulta ambiguo. La madre es lo que más queremos y lo que primero rechazamos. La abyección ejerce, de acuerdo a Kristeva, una fuerza de atracción y repulsión que permanece en los individuos durante el resto de sus vidas. De alguna manera, se puede hacer una lectura de la imagen horror abyecto como una de repulsión y atracción. Nos fascina aquello que nos aterra.

Quinta

Existen dos imágenes publicadas en los blogs de guerra del narco mexicano que son particularmente ilustrativas de lo que he dado en llamar *fotografía bestial* para hacer una clara distinción con la *fotografía documental de la atrocidad*. La primera habré de llamarla *Mensaje del Chapo al 40* y la segunda, *Dos cabezas sin tejido facial*.

Ante la fotografía bestial, el espectador es herido al contemplar. Las *imágenes-shock* están destinadas al enemigo *pero sobre todo a la sociedad en general*. La bestialidad humana que se refleja en el ordenamiento cuidadoso de la puesta en escena y la selección del encuadre fotográfico de la imagen horrorosa nos *inunda* con una ausencia total de sentido. Sin embargo, hay un método y un arreglo.

En el *Mensaje del Chapo al 40*, líder de la banda de Los Zetas, se puede observar nueve cuerpos mutilados de la cintura para arriba. Los cuerpos han sido alineados en dos hileras paralelas y con la misma extensión. Alguien se ha tomado el tiempo para arreglar los brazos para que éstos caigan con suavidad inadvertida sobre el estómago. Los restos están bañados en sangre pero han sido colocados sobre una tela blanca cuadrada y limpia. Es en el área de la tela que los cuerpos han sido arreglados con detalle casi simétrico. Atrás hay una manta con el mensaje escrito, que describe la *razón* de la venganza y que ha sido producida a través de una computadora: con arreglo tipográfico, haciendo resaltar dos palabras en *negritas* de color rojo: *40* y *atte.*; *40* es el receptor principal del mensaje. Pero *Atte.* (*atentamente*) es de carácter *cómico, sarcástico, juguetón* y lleva la firma del *Chapo, tu padre*. No es una manta con faltas de ortografía sino con una producción detallada y en computadora. La gran mayoría de las fotografías brutales producida por el narco mexicano está dividida en dos grupos: la de la ejecución y la de los cuerpos mutilados. El análisis barthiano sobre

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Chopin given the 'pp' marking. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). Performance instructions include *delicato*, *allargando* (with a dotted line indicating a stretch), *a tempo*, *molto rit.* (with a dashed line), and *rit.* (with a dashed line). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with '8e.' and '9e.' at the beginning of sections. A pedal marking '(Ped.)' is visible at the bottom left.

la característica de la fotografía es apropiada en este momento. La esencia de la fotografía radica en la persona, en su estado civil, pero sobre todo, en la formalidad de su cuerpo. El ritual fotográfico de la bestialidad gira en torno a substraer, primero y antes que nada, esa cualidad. Lo que se fotografía es el cuerpo incompleto, la ausencia. Lo que se quiere susstraer es el testimonio del pasado. Esa persona ya no existe, en el presente de la imagen que representa el pasado. Aquel cuerpo mutilado es una confusión visual, una perversión de la referencia hacia aquel que algún día existió. Pues en esa fotografía brutal, en ese pasado que se contempla, no hay manera de encontrarle completo. Es incompleto, ausente.

Una vez que el observador se reanima del *shock* producido por la imagen bestial de *Dos cabezas sin tejido facial*, se observa el resultado de un acto *ritual* que ha tomado sin duda horas para realizarse. Son dos cabezas sin tejido facial que exponen los ojos sin párpados, lo que les otorga una característica particularmente inusual de las fotografías bestiales en donde los ojos de los cuerpos *no miran* al espectador. Quienes han ejecutado tal bestialidad han hecho la elección de dejar los ojos en sus órbitas, como una intencionalidad visual de la imagen de horror. Es inevitable hacer una conexión visual involuntaria en la lectura del horror de esta imagen bestial con las imágenes sacrificiales de la piel en diversas culturas antiguas.

Al observar la fotografía bestial, existe una percepción de presencia ante un rito. Es bien conocido que las bandas paramilitares del narcotráfico han desarrollado creencias cuasi-religiosas hacia la imagen de la muerte. Pareciera asimismo que esas imágenes de la brutalidad fotográfica se han apropiado con descaro de la idea del individuo que se rebela ante la explotación, el servilismo social y que darían la impresión de representar la liberación gozosa, brutal y sin límites. También pareciera que en su propia brutalidad representasen la respuesta libre y cruda ante el sinsentido humano, el capitalismo salvaje y la esclavitud moderna. Pero en realidad, esta propia brutalidad es el más claro servilismo que esclaviza al hombre a la decadencia del tejido social. No existe gozo, ni creatividad, no hay sacrificio pues no se invoca lo sagrado.

Una lectura equivocada de Georges Bataille parecería ubicar las ideas del escritor francés como una justificación a la actitud inhumana de la fotografía brutal que es, ante todo, una animalidad sin sentido. Para Bataille, la liberación de los seres humanos en manos de la explotación es definida en términos generales como la reificación. A fin de poder superar a las instituciones y las ideas que reducen a los seres humanos en cosas serviles, Bataille argumentaba que la adopción de prácticas sacrificiales que invocaran lo sagrado desenmascararían

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some markings like '88' and '89' above the first two measures, and '5' and '8' at the end of the third and fourth measures respectively. A pedal marking '(Ped.)' is visible at the bottom left.

las ficciones reificantes de la vida moderna. Por ejemplo, mientras la izquierda pensaba en contrarrestar el fascismo emulando la concentración y la centralización de la autoridad, Bataille concebía el poder como fragmentado, mermado y carente de sentido. Bataille también adoptó el “anarquismo-teatral de los surrealistas” para quienes el arte era la mayor arma en la lucha contra la cultura burguesa. Sin embargo, no siguió a los surrealistas y se propuso concebir una “ilustración anárquica”, la cual debería de estar, en principio, opuesta al nihilismo. El valor que Bataille coloca en los conceptos de sacrificio, violencia y muerte no debe ser considerado como una renuncia a todos los valores.¹⁶

Para Bataille, el sacrificio describe una amplia gama de prácticas, desde el erotismo hasta la escritura. El sacrificio reta las formas tradicionales del ser moderno. El sacrificio no reemplaza al poder sino que conjura una existencia soberana, libre y subversiva. Una vida más allá de la reificación.

La fotografía bestial del sacrificio y la tortura es la reificación misma. Y está atada a la objetivación del cuerpo. El cuerpo es meramente un objeto que no tiene un más allá. Se mutila con la idea ilusoria de atrapar el alma; se fragmenta el mapa del cuerpo en pedazos con la idea de cancelar de manera definitiva el tránsito del espíritu.¹⁷

Cuando observamos la fotografía bestial nuestra reacción es de angustia. Bataille dice que la angustia es profundamente histórica puesto que es una reacción al sinsentido y a la injusticia. Bataille admiraba a Nietzsche pero rechazaba la idea de que la clase trabajadora solo estuviera comprometida a una revuelta o una venganza de “esclavos nihilistas”. Aunque justo eso parecería que compone a los cárteles paramilitares... esclavos del nihilismo.

Al ver las imágenes de la bestialidad visual se contempla la inmoralidad monstruosa. Somos incapaces de imaginar un reducto de empatía pues resulta imposible articular la imagen simbólicamente. En justa contraparte, la imagen ética de la atrocidad fotográfica documental de Don McCullin, Robert Capa o Werner Bischof estimula el repudio a través de una *supra conciencia política o cultural*, mientras que la fotografía bestial anónima nace como producto de una patología narcisista que pareciera contaminar el espíritu mismo del observador.

¹⁶ BATAILLE, Georges, *The Accursed Share, The History of Eroticism and Sovereignty*, New York, Zone Books, 1993.

¹⁷ BATAILLE, Georges, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, London, Verso, 2006.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce

p *più p* *pp*

pp *ppp*

lunga

il bosso legato

(Ped.)

MAZDAZAR V. TIRAPY

Es la antítesis de lo taumaturgico. No hay sanación en el acto de contemplar el resultado de la tortura, o el acto mismo de la tortura. ¿O es que la hay? ¿Cual sería la lectura hoy en día, en las redes sociales, de una fotografía digital tomada por un soldado romano con un teléfono celular del Cristo torturado y sacrificado, junto a otros dos ladrones? ¿Veríamos el sufrimiento como mediación mística de lo abyecto, cerraríamos los ojos ante la presencia del horror primigenio, o permaneceríamos hipnotizados ante la transgresión de los límites?

La imagen fotográfica de la bestialidad se observa sin filtro de mediación conceptual, ética o estética. Vemos en ella toda su *pureza*: la posibilidad absoluta de la maldad. La posibilidad mediática del narcisismo maligno. Las contribuciones psicoanalíticas de Erich Fromm, según Horkheimer, fueron fundamentales para la Escuela de Frankfurt en la búsqueda de un futuro interdisciplinario en las ciencias sociales. En 1964, Fromm definió al narcisismo maligno como la quintaesencia de la maldad. “La más severa de las patologías y la raíz de la destructividad más viciosa e inhumana,”¹⁸ y su asociación directa con la crueldad, la ausencia de consciencia, la grandiosidad y el sadismo.

Wiggerhaus menciona que en su artículo de 1931, “Politik und Psychoanalyse” (Política y psicoanálisis), Fromm ya establecía el vínculo interdisciplinario para llegar a un resultado ideológico como idea fundamental de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt:

En este proceso el psicoanálisis podrá prestar a la sociología algunos importantes servicios, porque la cohesión y la estabilidad de una sociedad no solamente se constituyen y se garantizan a través de factores mecánicos y racionales (coerción del poder del Estado, intereses egoístas comunes, etc.), sino también a través de una serie de relaciones libidinosas al interior de la sociedad...

Ante la descomposición del tejido social, Horkheimer y Fromm consideraban que con el incremento de las contradicciones objetivas en el interior de la sociedad,

las fuerzas libidinosas ya no funcionarían como cemento o aglutinador de estabilidad, sino por el contrario como catalizador para hacer explotar nuevas formas sociales. Es decir, que los mecanismos psíquicos ciertamente empujarían conflictos latentes de tensión entre las clases sociales.¹⁹

¹⁸ FROMM, Erich, *The Heart of Man, its Genius for Good and Evil*, New York, Harper and Row, 1964.

¹⁹ WIGGERHAUS, Rolf, ídem.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of quarter note = ca. 88. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and melodic lines with dynamic markings: *sf*, *f*, *p*, *sf*, *mf*, and *f*. There are also markings for "deciso" and "loco". The left hand (bass clef) has a 7-measure rest, then plays a sustained bass line with dynamic markings *pp* and *mf*. Performance instructions include "il basso sotto voce" and "(pp)". The score ends with a 7-measure rest in the right hand and a 7-measure rest in the left hand. A "Ped" (pedal) marking is present at the bottom left.

Sexta

La fotografía bestial tiene una respuesta diferente a la fotografía ético-documental de la atrocidad. La sustancia que emana del ser-ahí fotográfico, la presencia del fotógrafo ético ante la atrocidad, es diferente de aquello que se refleja en la imagen de la bestialidad a través del narcisismo maligno.²⁰

De acuerdo a Marcuse, la ontología de Marx siempre fue una ontología del hombre histórico. Es decir que la pregunta sobre la fundamentación del materialismo histórico tendría que plantearse con base en la posibilidad del “ser libre de la necesidad histórica” y que este mismo movimiento llevara hacia la “verdad de existir”. De acuerdo a la Teoría crítica, la esencia y la existencia se separan la una de la otra. La existencia es un medio para la realización de su esencia,

o bien –en la enajenación– su esencia es un medio para su mera existencia física... Justamente la mirada que no se aparta de la esencia del ser humano se convierte en el impulso implacable de la fundamentación de la revolución radical: el hecho de que en la situación fáctica del capitalismo no se trata precisamente de una crisis económica o política sino de una catástrofe del ser humano –esta comprensión condena desde el principio toda reforma meramente económica o política al fracaso–, exige incondicionalmente la superación catastrófica del estado fáctico a través de la revolución total.²¹

La referencia a la mirada que no se aparta de la esencia del ser humano –aquel atisbo que podría ser también el del ser-fotográfico–, convertida por Marcuse en una idea de “la reflexión hacia sí mismo”, define las potencias de la fotografía en su posibilidad de aprehensión del instante presente como una herramienta existencial de poderosa reflexión y manifiesta-

²⁰ Si en Heidegger se decía en *Ser y Tiempo* que la determinación de la esencia del ser-ahí “no puede darse indicando un ‘qué’ de contenido material, sino que su esencia reside en que no puede ser menos de ser en cada caso ser como ser suyo”, y más tarde en Sartre, que no existe una naturaleza humana, sino que “el ser humano es aquello en lo que se convierte él mismo”, en Horkheimer se dice: “Si el sociólogo Mannheim habla de la ‘esencia’ del ser humano, cuyo devenir se realiza detrás o dentro de los productos culturales esto resulta difícil de comprender... En la medida en que la historia no derive del sentido consciente de los seres humanos que la determinan de manera planificada, no tendrá por lo mismo sentido alguno.” WIGGERHAUS, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, Ciudad de México, FCE, 2011, p. 70.

²¹ MARCUSE, Herbert, *Escritos (Schriften)*, p. 536, citado por WIGGERHAUS, Rolf, *La Escuela...*, op. cit., pp. 136-138.



ción de la condición humana. La telefonía celular y las redes sociales han transformado en un par de años a la fotografía en una herramienta tecnológico digital de uso masivo y de características inmanentes.

Para los filósofos de la Teoría crítica, inclusive Adorno, existe una correlación unitaria entre la tecnología y la libertad ya que es posible explicar el avance tecnológico como un progreso hacia el dominio sobre la materia y especialmente en el arte. Adorno entendía el arte moderno como la emancipación de sus poderes productivos, como una suerte de “energía anti-tradicional”. La técnica, pensaba Adorno, era “constitutiva” para el arte y “solamente a través de la técnica –el medio de su cristalización– el arte podría distanciarse de una existencia ‘prosaica’”. Adorno estaba fascinado por el prodigioso poder productivo que emerge en la producción de la cultura de masas, a veces de forma subterránea. También pensaba que la democratización de la cultura de masas “revelaría” un supuesto “estilo genuino” del pasado artístico. Lo que también habría establecido la Teoría crítica y Adorno sería, dentro del parámetro de la dialéctica negativa, que no existe libertad sin alienación, mecanización o mediatización. No existiría, por tanto, una plena liberación del individuo a través del acceso masivo a medios de comunicación por medio de la tecnología digital. Lo que sí existiría es la restauración de condiciones idóneas para que los poderes productivos sean liberados. Como indica Fred Rush, Marx se mantiene como la referencia central de la Teoría crítica con respecto a la cultura de masas. Ya en el *Manifiesto* se hacía una mención clara del telégrafo eléctrico como una tecnología que haría las comunicaciones “infinitamente más fáciles” y se pensaba de manera utópica que la instantaneidad “llevaría a todas, inclusive las naciones bárbaras, hacia la civilización”.²² Adorno pensaba que el poder de la televisión no promovería la revolución pero salvaría lo que aún puede ser salvado. En su artículo “La educación después de Auschwitz”, Adorno menciona que la diseminación universal a través de los medios de comunicación podrán ayudar a mitigar el más terrible barbarismo de la vida rural.²³

Sin embargo, es cierto que la democratización de las herramientas culturales, como la fotografía telefónico-digital, no ha mitigado necesariamente el terrible barbarismo sino que ha potenciado las capacidades colectivas de expresión. De esta manera, la imagen fotográfica se ha constituido en el reflejo manifiesto de la psique colectiva: la imagen producto de la liberación soberana (Benjamin), de la apertura del espacio psíquico y la manifestación del ego a través del autorretrato (Kristeva), pero también ha abierto el espacio que manifiesta la ima-

²² RUSH, Fred, *The Analysis of Contemporary Mass Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 250.

²³ RUSH, Fred, *ídem*, p. 251.

(stringendo) - - - - -

mp

loco

mf

ff

loco

m.d.

f

ff

(Ped.)

gen casi inverosímil del narcisismo maligno como respuesta a las patologías encarnadas en las relaciones libidinosas en el interior de los esquemas económicos (Horkheimer, Fromm).

La influencia de las ideas decisivas de estos autores es crucial ante el advenimiento del ser-fotográfico como una de las manifestaciones colectivas más importantes de nuestro tiempo. El concepto de definición del acto fotográfico ha girado esencialmente en las últimas tres décadas de un modelo tradicional basado en el modelo del artista-historiador-fotógrafo con un filtro curatorial y de publicación restringida hacia otro constituido por el ser-fotográfico-visual-de-interacción-colectiva, sin filtro curatorial y de publicación instantánea a través de las redes sociales. No existe condición de la publicación de la intimidad pues la historia no es una ni tampoco es privada, sino que es la de todos y es la misma, una. Es ante todo el reflejo, el espejo y la construcción del inconsciente colectivo ante nuestros propios ojos. Los de todos. Lo que se construye en la inmediatez, en la instantaneidad, son corrientes (*trends*) de pensamiento. Oleadas colectivas de interacción y de lectura activa, principalmente de imágenes (muchas de ellas fotográficas). Y es en estas oleadas que las masas se manifiestan en la posibilidad ilimitada e irrestricta del espacio infinito del bosque digital primigenio. Es de tal brutalidad y crudeza que parece que nada es lo que parece o, mejor dicho, que todo parece lo que no parece.

El perfil-imagen (*profile*) nos define en el retrato fotográfico. No existe una sola cara, ni un solo rostro, sino la condenación de lo inamovible. Una búsqueda obsesiva, constante y colectiva del rostro inamovible, lo que perdura a través del tiempo. Lo fugaz. Y en ese análisis microscópico, en la permisibilidad de la apertura de la red del espectro, la imagen también ha encontrado sin limitación alguna las posibilidades del rostro oculto. No es casual que la herramienta cámara fotográfica contenga en sí misma una capacidad de reversibilidad. Los teléfonos inteligentes son también cámaras fotográficas que apuntan con dos lentes, en dos sentidos. Nos apuntan mientras apuntamos. La medida natural de la distancia en el autorretrato contemporáneo es la distancia que va del antebrazo a nuestro propio rostro.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music features a complex texture with multiple voices. The second system includes a *loco* marking and a dynamic of *ff*. The third system also includes a *loco* marking and a dynamic of *ff*. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The bottom system includes a *mf* dynamic and a *(Ped.)* marking.

SEMICORCHEA

la investigación “positivista” que se centra en la exposición de “los hechos” más que en la significación y el análisis de lo visible y de sus determinaciones fenoménicas y cuantitativas. La Teoría crítica no podría ser verdaderamente tal si no fuese desde un principio y al mismo tiempo una crítica de sus propias afirmaciones, de su misma historia y de cualquier presuposición de saber capaz de fundamentarla. En el plano de la psicología, de la sociología, del psicoanálisis, del derecho y de la economía política, la Teoría crítica es la antítesis del saber académico que goza ejerciendo el poder y expulsando a sus rivales en el mundo de las ideas contemporáneas.

Es discutible que el enunciado de “teoría crítica” esté limitado a la serie de los autores que bautizaron así a su escuela de pensamiento. Nadie puede ser el dueño de esa “teoría” ni excluir a otros de integrarse a ella sin desmentir sus propios fundamentos. Lamentablemente así ha sucedido con su fundador, Max Horkheimer (1895-1973), que pretendió pontificar, especialmente en el breve período que siguió a la muerte de su gran amigo y colaborador, Theodor Wiesengrund Adorno, (1903-1969), como si fuese quien podía delimitar lo que cabía y lo que no en la “Teoría crítica”. Es imposible negar al impulsor y primer director de la Escuela de Frankfurt el mérito de haber consagrado el sintagma “teoría crítica” con su libro *Teoría tradicional y Teoría crítica* [1937]. Pero sí es posible objetar la coherencia de su trayectoria cuando, poco antes de su muerte, afirma la similitud de la “Teoría crítica” y la teología, la nostalgia de lo absolutamente Otro, y su confianza “en un ser todopoderoso y absolutamente bueno”. ¿Quién podría negarle el derecho para formular esas afirmaciones, pero, a la vez, quién podría decir que “ese anhelo que une a los hombres” es un postulado de la “Teoría crítica” según él pretende?¹

Nuestro tema es restringido: *Teoría crítica y psicoanálisis*. Según entendemos la conjunción de los dos términos equivale, más que a una invitación, a una exigencia de pensar el postmarxismo y el postfreudismo en el siglo XXI. Después de reconocer los orígenes de esas disciplinas ligadas al nombre de sus fundadores, Marx y Freud, en la segunda mitad del siglo XIX, de estudiar sus complejas vicisitudes sociales, institucionales y políticas en el siglo XX y de analizar los cacareados intentos para darlas por fenecidas en el mundo académico oficial contemporáneo, llega el momento de hacer germinar las semillas de desconfianza y deconstrucción que se fueron sembrando en la ya larga historia del pensamiento contes ta-

¹ HORKHEIMER, Max [1969], *Anhelo de Justicia*, Madrid, Trotta, 2000, p. 242.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Liszt. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 88, marked '(colando)'. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. Dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The tempo is marked 'Meno mosso' with a note value of a half note equal to 88 beats. The second system starts at measure 159, marked 'loco'. It features a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics range from *p* to *mp* (mezzo-piano). The tempo is marked 'poco rall.' (poco ritardando). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. There are also performance instructions like 'nervoso' and 'loco'. The piece ends at measure 159 with a final cadence.

tario (incluyendo a los precursores: Nietzsche, Gramsci, Lukács, Korsch) y en los intentos de asimilación por el poder del sistema capitalista que se encarna actualmente en el discurso de los mercados. Es el momento también de hacer la crítica de los intentos de expandir las ideas de Marx y de Freud hasta hacerlas “comprensibles” al precio de mellar el filo de sus planteos con el sospechoso objetivo de popularizarlas mediante consignas simplificadoras. Es asimismo el momento de intentar la fecundación recíproca de esas doctrinas ya centenarias con el pensamiento estructuralista (Lévi-Strauss, Althusser, Jakobsen), con el pensamiento posestructuralista (Lacan, Derrida, Foucault), con la condición postmoderna (Lyotard, Baudrillard), con las concepciones políticas que prolongan el ímpetu de los pensadores de Frankfurt (Deleuze y Guattari, Milner, Badiou, Butler, Žižek, Salecl, Sloterdijk, Laclau), con el pensamiento sobre la técnica (desde la insólita presencia de Heidegger en este contexto hasta la obra de Stiegler pasando por Mumford, McLuhan y Agamben) y con la cultura popular (tema en el que destacan los libros del mencionado Žižek).

La obra de Freud, quien nunca parece haber entrado en contacto personal o textual con los integrantes del grupo de la Teoría crítica es, por completo y desde su inicio, parte integrante e inseparable de la del “grupo de Frankfurt”. Freud es el precursor insoslayable de toda “teoría crítica” y eso desde los primeros estudios de los casos clínicos de la histeria y las psiconeurosis actuales y de defensa a fines del siglo XIX. Cada caso, sin excepción, cada sueño, cada síntoma, cada develamiento de la producción de los actos fallidos y de los chistes, todas sus reflexiones sobre la determinación inconsciente, sobre el aparato anímico, sobre la sexualidad infantil y sus destinos, sobre la vida sexual de sus contemporáneos, sobre el papel determinante de los complejos de Edipo y castración, sobre la locura y el arte, sobre el “múltiple interés” del psicoanálisis para las disciplinas sociales y la medicina, sobre las pulsiones, sobre el narcisismo y las neurosis de guerra y traumáticas, sobre la transferencia y su lugar en la psicología de las masas; en fin, cada línea escrita por Sigmund Freud es un ladrillo en el edificio de cualquier “teoría crítica”. Una vez aceptada esta verdad irrefutable se hace evidente que lo que podía ser más o menos latente hasta 1920 se hace patente y clamoroso a partir de ese año con la introducción en la teoría psicoanalítica del superyó y del ello, con la aportación definitiva y que aun espera ser reconocida como tal del concepto de “pulsión de muerte”, con los análisis de “el porvenir de una ilusión” (todavía signados por la filosofía de la Ilustración) y de “el malestar en la cultura”, con la nueva teoría de la angustia que pone en marcha la represión, con el descubrimiento de las claves del fetichismo como eje de una

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two are the left hand. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance style is 'con espressione loco' and 'delicato'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a crescendo hairpin. The piece concludes with a pedal point marked '(Ped.)' and a final fermata.

epistemología negativa y con las reflexiones sobre los fundamentos de la violencia del poder y de la guerra. Adorno y Marcuse (en menor medida Benjamin, y Horkheimer) fueron los primeros en reconocer que no podían avanzar en su proyecto teórico sin tener en cuenta en todo momento a la reflexión y a la impresión freudiana. Hasta para ser frankfurtiano revisionista (de izquierda como Wilhelm Reich o de derecha como Erich Fromm y Karen Horney) había que partir de Freud.

Freud murió, como todos saben, en el exilio londinense en 1939, cuando comenzaba una guerra (casi) mundial. Tanto los psicoanalistas como los autores de la Teoría crítica debieron dejar sus países de origen y en su mayoría emigraron a los Estados Unidos donde fueron recibidos y pudieron seguir sus trabajos y donde sufrieron presiones para integrarse a la vida pública y académica del país que los albergaba. Hay que reconocer que los sociólogos y filósofos del turbio Meno resistieron mejor que los psicoanalistas bañados en las ondas del Danubio azul. Los *American values* no hicieron, en general, presa de los primeros pero sí lograron cooptar a esos profesionistas liberales que se dedicaban a la “cura” de psiconeuróticos y “neuróticos del carácter”. La vida académica antes de empezar la guerra fría permitió la sobrevivencia de los teóricos críticos pero la exigencia de integrarse a la profesión médica y aceptar sus estatutos impulsó a los descendientes de Freud a incorporarse –y de manera privilegiada– a la *Weltanschauung* gringa. Las discrepancias, disimuladas en los primeros años (1932–1940) por la lucha contra el enemigo común, el nacionalsocialismo, se hicieron patentes y fueron creciendo en intensidad y acrimonia recíproca aunque los psicoanalistas parecían desdeñar o ignorar la crítica de los pensadores contestatarios. Theodor W. Adorno y Herbert Marcuse fueron los paladines de la defensa del psicoanálisis freudiano original frente a las concesiones de los psicoanalistas que se pretendían “ortodoxos” freudianos mientras se transformaban en “psicólogos del yo” empeñados en limar con referencias “culturalistas” lo tajante y subversivo del texto del fundador.

Hay que decirlo y con claridad: el “retorno a Freud” no fue una iniciativa de Jacques Lacan sino una exigencia surgida de la Teoría crítica. El primero en denunciar el apartamiento del psicoanálisis y de los psicoanalistas con respecto a Freud fue Theodor W. Adorno en un texto de difícil pero fructífera lectura, sus (153) *Reflexiones sobre la vida dañada (Geschädigte)* que solo fueron publicadas en 1951 con el latino título de *Minima moralia* aunque se comenzaron a escribir en 1942. Al margen del fácil aforismo que siempre se repite: “Nada es más verdadero en el psicoanálisis que sus exageraciones”, fuerza es que los psicoanalistas lean y se cuestionen sobre las tesis que Adorno remacha en las reflexiones 36 a 40 y hacerlo de prefe-

poco rall. -----

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. Above the first staff, there is a performance instruction "poco rall." followed by a dashed line and a fermata. A tempo change to "88." is indicated above the second staff. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

rencia en el original alemán o en la comparación de las traducciones al español (de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1998), al francés (de Jean-René Ladmiral, París, Payot, 1980) y al inglés (de Edmund Jephcott, Londres, Verso, 2006) que libran y hasta consiguen logros notables (aunque muy distintos) en una lucha desigual con la fineza y musicalidad del texto del francfortés. Lástima es no poder reproducir aquí esas páginas que son la impugnación más radical que se ha hecho al psicoanálisis en las que se denuncia la contradicción interna entre los descubrimientos fundamentales y la práctica de la cura analítica. Con toda razón Jacques Le Rider, al traducir y publicar en francés otro texto de Adorno de la misma época, la conferencia dictada en 1946 en San Francisco con el título de *Social Science and Sociological Tendencies in Psychoanalysis (Die redivierte Psychoanalyse)*, agrega un largo comentario donde tilda al filósofo de “aliado incómodo” del psicoanálisis.

Los blancos de las críticas de Adorno son, aparentemente, los “revisionistas”, en particular el antiguo compañero de Frankfurt, Erich Fromm y su ex-pareja, Karen Horney, pero, más allá, apunta a debilidades e inconsecuencias que observa en el planteo mismo de Freud, a quien reconoce la grandiosa condición de ser el pensador crítico radical de la burguesía surgido de la burguesía misma, conocedor desde dentro de aquello que es preciso revolucionar. Si fuésemos a transmitir en forma de paráfrasis el reproche más severo de Adorno a Freud diríamos:

El error fatal de Freud es que, al oponerse como buen materialista a la ideología burguesa, ha perseguido la actividad conciente de la conducta hasta sus últimos recovecos, hasta su fundamentación en las pulsiones y, al mismo tiempo, se ha sumado al coro del rechazo burgués a esas pulsiones, rechazo que se manifiesta en esas mismas racionalizaciones que él ha criticado. Parece no poder decidir ante el dilema de si debe militar por la satisfacción de las pulsiones frente a la represión o si debe tomar la defensa de la censura y hacerse abogado de ella por ser una sublimación favorable a la cultura. Como último baluarte contra la hipocresía Freud se erige ambiguamente entre la aspiración a una completa emancipación de aquello que la civilización reprime y la apología de la represión más descarada.²

Zizek se ubica correctamente en la historia de estas relaciones entre postmarxismo y postfreudismo cuando dice: “Mucho antes que Lacan, la Escuela de Frankfurt articuló su propio

² ADORNO, Theodor W., parágrafo núm. 37 de *Minima moralia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1998.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit.

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped.)

proyecto de un ‘retorno a Freud’ como desafío al revisionismo psicoanalítico”. El filósofo esloveno recurre a los textos de Adorno y cita además *Social Amnesia* de Russell Jacoby. Recurriendo a esas fuentes, Žižek capta y expone lo esencial del callejón sin salida que se ha vuelto manifiesto en el psicoanálisis a partir de la muerte de Freud y de la exposición de Adorno.

Podríamos decir, en nuestras palabras, que Adorno hace la radiografía del esqueleto de la contradicción irresoluble que hay entre lo que el psicoanálisis descubre, los mecanismos de la regulación opresiva del goce entre los seres hablantes en todas las organizaciones sociales conocidas, y lo que el psicoanálisis propone como “cura” de ese sufrimiento que solo podría consistir en hacer posible la vida en medio de esa contradicción. Ser “sano” es dar una bienvenida a la alienación. Si el “enfermo” es el que se subleva o se inconforma contra esa exigencia, la cura se encuentra ante una clara paradoja: “curar” es encerrar al sujeto tras los barrotes de la represión, “enfermar” es liberar las mociones pulsionales y aproximarse a la lucidez al precio de trastornar su lugar en la vida social. La cultura genera su propio malestar al suprimir las tendencias al goce y ensombrecerlas con la culpa y las admoniciones del superyó al servicio de la empresa capitalista de dominación de cuerpos y almas y, por otra parte, la represión aparece como la condición insoslayable de toda la historia de la especie humana. Esa condición llevó a Herbert Marcuse a distinguir entre una represión básica, necesaria, y una “represión sobrante” (*surplus repression*, un concepto claramente influido por la *Mehrwert*, la *plusvalía*, *surplus value*, en Marx; ambos, Marx y Marcuse –este último sin reconocer– inspiraron a Lacan para hablar de *plus de jouir*, plus de gozar, como definición del objeto @). La propuesta marcuseana es la respuesta de la Teoría crítica a la contradicción exhibida por Adorno. Herbert Marcuse completaba su rebasamiento (*Aufhebung*) de Adorno con el concepto de *desublimación represiva*.³ Esa “desublimación, reconciliación perversa del ello y el superyó a expensas del yo”, es el mecanismo por el cual actúa sobre el sujeto contemporáneo la sociedad de control gobernada por un discurso específico, el discurso de los mercados. Nuestra civilización, como gran Otro, no pide la renuncia pulsional sino que ordena obscenamente lo contrario: “¡Goza!”, goza sin parar, hasta la destrucción, consume y consúmeme en tu consumición de las mercancías y los objetos que ponemos a tu disposición. Tus gratificaciones, que antes podían tacharse de insanas o perversas, son ahora un com-

³ Errónea y reiteradamente atribuido por Žižek al propio Adorno en *The Metastases of Enjoyment*, Londres, Verso, 1994, pp. 16–22.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

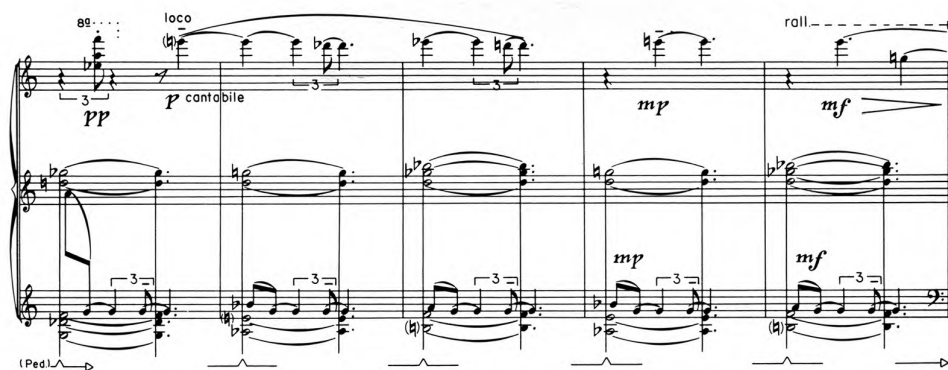
(Ped.)

bustible necesario para la marcha del sistema. La “desublimación” es el nuevo nombre de la represión una vez que se ha borrado la frontera entre el destino represivo y no represivo de las pulsiones que distinguiera Freud en su *Metapsicología* (1916).

Al mismo punto muerto se llega en la dirección de la cura. En un principio se trataba de liberar el potencial pulsional trabado por las exigencias culturales autoritarias pero luego las metas se cambiaron, especialmente por el trasplante a Estados Unidos pero ya en tiempos de Freud y por el propio Freud y su hija Anna. Se promovió la finalidad de flexibilizar al superyó y robustecer al yo para favorecer la integración social y la “adaptación” en nombre de la búsqueda de “felicidad” entendida como bienestar y confort en las injustas condiciones dominantes. Bien conocemos los sarcasmos dedicados por Lacan a esa postura de los psicoanalistas americanos y americanizados: son la continuación de los mismos que dedicaron Adorno y Marcuse a esa ideología conformista con “la realidad” a partir de los años 40. Al yo, la agencia “resistente, repelente y represora” (Freud, 1932), se le pedía que operase a favor de los mandatos inconscientes e irracionales del superyó utilizando sus “mecanismos de defensa” que actúan al servicio de la propia “realidad” y de la conservación de la “identidad personal”, ese concepto que no procede del psicoanálisis sino que pertenece a la más rancia sociología.

La pregunta, la gran pregunta, es si Lacan no llegó al mismo punto muerto cuando propuso como meta para el psicoanálisis el “saber hacer con el síntoma” y si la noción misma de *sinthome* no es un compromiso entre el goce y el placer, esos dos falsos sinónimos que se conjugan en torno al deseo. También cabe preguntarse si ese *sinthome*, ese *síntoma* con el que hay que arreglárselas (*se débrouiller*) —el ejemplo propuesto a modo de paradigma es la escritura de James Joyce— no es la manera de engancharse con la realidad para no enloquecer y, al mismo tiempo, no entregarse de manera desembozada a la gratificación de las pulsiones. Si no se trata de un equivalente de la mentada *sublimación*, aceptable e higiénicamente desexualizada, como destino ajeno a la represión.

Tanto Adorno, como Žižek al leerlo, como nosotros al comentarlos, coincidimos en señalar que la contradicción no debe “resolverse” en una síntesis feliz sino que el antagonismo debe ser subrayado por la teoría y señalado como inherente al funcionamiento de esta sociedad que genera, de tal modo, el siempre ascendente “malestar en la cultura” que acabará por sepultarla. La sublimación y su sustituto, la “desublimación represiva”, son igualmente violentas y contrarias a la “naturaleza humana” que, por la vía de la pulsión de muerte que es su esencia, conducen a la desubjetivación, a la transformación de los sujetos en operado-



res de los servomecanismos y en “datos” de la máquina universal o del panóptico en el que se ha transformado la vida en estas sociedades que Deleuze llamó “sociedades de control”, sucesoras de las “sociedades disciplinarias” de Foucault. La señalada “contradicción” no es un callejón sin salida: es la expresión de la verdad de la cultura tal como se aprecia al ver la disyunción del pensamiento que sigue al marxismo y al freudismo. En su síntesis imposible, la propuesta del título: “Teoría crítica y psicoanálisis” revela la fecundación recíproca de dos disciplinas que, en su origen, no se superponen ni se integran, que se enriquecen en su diversidad teórica y metodológica.

Al hacer esta afirmación somos conscientes de que intencionalmente dejamos de lado lo que se ha dado en llamar la Segunda Escuela de Frankfurt cuyo representante más notable es Jürgen Habermas (Düsseldorf, 1929), un sobreviviente de la Segunda guerra que se ha empeñado en la revisión (es un verdadero “revisionista”) de la obra de sus precursores, es decir, de Adorno y de Marcuse. Y también hemos dejado de lado a los continuadores del psicoanálisis del yo, los promotores de la noción de *self*, especialmente Heinz Kohut (Viena, 1913 – Chicago, 1981) y Otto Kernberg (Viena, 1929) que asumieron la voz cantante en el psicoanálisis a partir de los años 70. En su oportunidad los hemos caracterizado como divulgadores de un “Freud desleído”. Ni Habermas (y Apel) del lado de la “Teoría crítica” ni Kohut y Kernberg del lado del “psicoanálisis” merecen figurar junto a sus predecesores. Menos aun merecen ser discutidos en este texto que aquí termina.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco 88...

loco

mp *p* *pp* *p* *mp*

mp *p* (*p*)

3 3 3 3

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and the second system is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)'. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*, and features like triplets and a 'loco' section. A pedal marking '(Ped.)' is present at the bottom left.

¿PUEDE EL PSICOANÁLISIS NO SER UN IDEALISMO? EL SUR Y SUS SUJETOS DESEANTES

Manuel Hernández

I. Una nueva subjetividad

Marcel Duchamp trastornó la concepción occidental moderna de la estética al punto en que Thierry De Duve ha escrito un libro al que nombró nada menos que *Kant after Duchamp*.¹ En efecto, los criterios que Kant propuso para una crítica del juicio quedaron subvertidos para siempre por la respuesta de Marcel Duchamp a la estética kantiana de lo bello y lo sublime, a la que subvirtió sin abolirla.²

Kant no podía prever que su concepción estética iba a ser practicada por un poder totalitario, como el nazismo, que buscó sin cesar infundir en su población y en el mundo el afecto de lo sublime, mezcla de admiración, asombro y terror.³

La belleza tuvo otro derrotero, eventualmente ha quedado capturada por la mercadotecnia y el diseño industrial, en los cuales también el nazismo fue sobresaliente, baste como observación que los uniformes de los SS y de otros cuerpos del ejército nazi fueron diseñados directamente por Hugo Boss, cuya empresa se consolidó gracias a esa estrecha colaboración con los nazis.

¹ DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*, Massachussets, MIT, 1996.

² Me excuso de intentar una aproximación formal a las nociones kantianas de lo bello y lo sublime, dejando al lector la formidable aventura de explorarlas.

³ Esta parte del texto se desprende del trabajo que la arquitecta Cristina Vaccaro presentó en el seminario a voces “El Sur y sus sujetos deseantes”, en agosto de 2012.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo -----

pp

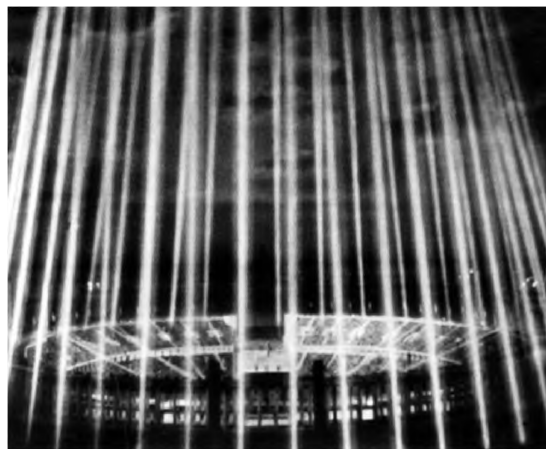
cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

La belleza ha permeado la vida cotidiana para acentuar el aspecto fético de las mercancías, en el cual las personas están incluidas, especialmente las mujeres y recientemente los niños. La concepción del arte como producción de belleza cobró desde entonces un aspecto extremadamente conservador y deletéreo.

La relación entre la belleza, lo sublime y el poder totalitario encontró con Hitler su punto cúlpe y más ridículo; en efecto, la historia de la *Catedral de la luz* de Speer reveló que esa demostración del gran poder del Tercer Reich, esa bravata fálica de decenas de haces de luz buscando el cielo, era solo la impostura de un Estado en quiebra, pues esos reflectores antiaéreos eran prácticamente todo con lo que contaba el ejército alemán en ese momento y fueron empleados para dar la impresión de que si se podían utilizar en ese evento, era porque debían contar con muchos más para la guerra.



Albert Speer, *Catedral de luz*, Clausura de los Juegos Olímpicos de Berlín, 1936*

Si la producción de belleza fue asimilada por los poderes económicos para plasmarla en las mercancías, por su parte los poderes políticos, sobre todo cuando coquetean con el totalitarismo, promueven un arte que hace del poder algo sublime, cuyas dimensiones abruman

* Imagen tomada del sitio: <http://etsavega.net/dibex/Okeeffee_Radiator.htm>.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = 104)

violento *ff* nervoso *ff* *fr.* *loco* *loco*

legato *ff* *mf < ff* *mf < ff*

(Ped.) →

incluso la imaginación y obnubilan al ciudadano, reduciéndolo a funcionar como un espectador pasmado, pues lo sublime kantiano radica justamente en el movimiento por el cual la razón y la imaginación guardan una relación inconmensurable. La belleza tiene límites y forma, mientras que lo sublime es grandioso, genera temor. Ante este uso de las categorías kantianas de la estética, los artistas europeos no podían quedar inmóviles.⁴

Antes que el movimiento Dadá, que asestó el primer golpe irreversible a esa complicidad entre el arte sublime y el poder, fue Marcel Duchamp que, aunque era francés, operó desde América; tal vez por eso los efectos de su movimiento tardarían un tiempo en permean. Reflexionemos un instante: ¿qué movimiento político podría tomar por emblema su *Fuente*? ¿Qué marca prestigiosa querría hacer mercadotecnia con ella?



Marcel Duchamp, *Fuente*, N.Y., 1917. Fotografía de Manuel Hernández

⁴ Tampoco fue el caso de Lacan que, es bien sabido porque él mismo lo dijo, asistió a la inauguración de esa Olimpiada el primero de agosto de 1936, un día después de haber hablado en Marienbad. Todos esos juegos olímpicos estuvieron marcados por una estética muy estudiada que fue captada y vehiculada por Leni Riefenstahl en su película *Olympia*, ¿pero estuvo Lacan específicamente en la clausura?

A través de una serie de estrategias en las cuales el humor tendría un lugar relevante, Marcel Duchamp puso en crisis no solo la dimensión sublime del arte, sino las posibilidades de que el poder político se apropiara de este. Sin embargo los artistas siempre pueden buscar esa complicidad y convertirse en artistas oficiales de algún régimen... los ejemplos sobran.

En términos subjetivos, la operación de Duchamp reside en que el falo, sobre todo cuando se exhibe en toda su potencia, es un objeto cómico, como señaló Lacan. Sus piezas ridiculizan a ese arte que pretende que, para ser arte, algo debe ser sublime o bello. Y no puede ser casualidad que la pieza que conmovió al mundo del arte y que abrió una nueva dimensión artística evoque la reducción del sublime falo al pequeño pene. La *Fuente* evoca metonímicamente la detumescencia necesaria para usar un orinal sin demasiados estragos. El libro de Thierry de Duve muestra que la existencia del orinal duchampiano en tanto obra clave del arte en el siglo XX fue una operación compleja,⁵ propia de un verdadero dispositivo en el sentido de Foucault.⁶

La exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York se había propuesto exhibir cualquier obra que fuera propuesta por cualquier artista, mediante el pago de un dólar de inscripción y cinco de anualidad. De ahí que la mera inscripción de *Fuente* pusiera en crisis al poder institucional, tanto de los museos y galerías tradicionales como el de la Sociedad de Artistas Independientes que, después de un gran debate, terminó por rechazar la pieza mediante un formalismo administrativo. *Fuente* puso también en crisis irremediable al saber de los críticos de arte (como el de Clement Greenberg e incluso el de los compañeros de Duchamp, organizadores de la exposición) y, como sucede en los dispositivos, esa caída del saber y del poder introdujo una nueva subjetividad para la cual el acento ya no está en el objeto, sino en lo que la obra hace (y ya se ve que *Fontaine* hizo muchas cosas) e incluso en lo que el artista hace con su propia vida. Así, a partir del quehacer de Duchamp se abrió el universo estético múltiple que se suele cohesionar bajo el término “arte contemporáneo”: arte conceptual, *ready-made*, performance, *arte povera*, etcétera.

Jacques Rancière ha indicado con pertinencia que Freud no hubiera pasado de ser uno más en la historia de la psiquiatría si no hubiera establecido un diálogo estrecho con el

⁵ DE DUVE, Thierry, *op. cit.*, cap. 5.

⁶ Fue Gilles Deleuze quien sintetizó esa concepción foucaultiana en su texto “¿Qué es un dispositivo?”, que se puede encontrar fácilmente en Internet, tanto en francés como en castellano.

The image shows a musical score for a piece, likely a piano or harpsichord. The score is written in a single system with three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The score is divided into four measures, each with a measure number (6, 7, 7, 5) written below the staff. The first measure is marked 'calando' and '89'. The second measure is marked 'come un eco' and '89'. The third measure is marked '89'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and '89'. The dynamics are marked as follows: *p* (piano) in the first measure, *pp* (pianissimo) in the second, *ppp* (pianississimo) in the third, and *mp > pp* (mezzo-piano to pianissimo) in the fourth. There are also markings for *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *più p* (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left.

arte.⁷ Cuando Freud lo hizo, optó por la estética que todavía era prevalente en su tiempo, la de la representación en un sentido clásico, en la cual el pintor o el escultor imita a la realidad o la idealiza bajo la forma de la *mimesis* o de la alegoría y, sobre todo, confiando el efecto artístico a la producción de belleza o a un efecto sublime supuestamente universales. A pesar de que vivió tiempos de transición artística, Freud todavía conoció y dialogó con un arte que, si bien fue producido antes de Kant, era analizado bajo las categorías kantianas.

Sin embargo, desde los inicios del siglo XX las prácticas artísticas cambiaron profundamente, y la mayoría de los psicoanalistas de hoy parecen no haberse dado cuenta de ello. Por un lado casi han abandonado el diálogo con las obras de arte, y cuando lo practican suelen hacer psicoanálisis aplicado o en el mejor de los casos adoptar la concepción estética de Freud. ¿Puede el psicoanálisis renovarse sin un diálogo con el arte contemporáneo? ¿Es posible practicar el psicoanálisis lacaniano desde una posición estética que se regula sólo por la representación? Dejemos por ahora abiertas esas preguntas, no sin señalar que el psicoanálisis freudiano se inscribe, él mismo, en ese orden de la representación, que era el régimen estético predominante en tiempos de Freud.

Aún así, la aparición de *La interpretación de los sueños* marcó el final definitivo del sujeto kantiano en otros sentidos. Primero, en tanto que su libertad, absolutamente incondicionada y vinculada con la razón, no puede sostenerse ante la evidencia de un deseo inconsciente. Además, en este libro de Freud surge la posibilidad de considerar al lenguaje como algo que no es puro instrumento de comunicación en la transmisión del conocimiento, sino estructura del inconsciente.

Para Kant las representaciones eran por definición conscientes, y en ello respondía a una larga tradición para lo cual eso era una premisa.⁸ En su libro sobre los sueños, Freud mostró que existen representaciones inconscientes, y en el sueño la configuración de esas representaciones depende a su vez de la elaboración de dos deseos, uno consciente (o preconscious) y otro decididamente inconsciente. Este deseo inconsciente determina en buena medida nuestra condición humana en tanto sujetos agitados por las pulsiones.

En efecto, el sujeto de conocimiento en *La crítica de la razón pura* conoce un objeto a través de los *a priori* del tiempo y el espacio pero ocurre que los sueños no tienen una ubicación en esas coordenadas, por lo cual el abordaje kantiano del sujeto es improcedente. Con Freud se puso en evidencia algo que ahora podemos formular así: la estética trascendental kantiana no puede ser útil para conocer al sujeto mismo que la emplea para conocer al mundo. El sujeto es del orden de la negatividad, indicó claramente Lacan.⁹ La anterior

⁷ RANCIÈRE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

⁸ Kant, sin embargo, reconoció la existencia de representaciones sin sujeto, pero dijo que no le interesaban.

⁹ La noción de negatividad obviamente no es una creación de Lacan, es tan antigua como la filosofía griega (por ejemplo, el "Parménides" de Platón), pero sí el movimiento de situar al sujeto en la negatividad.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

ancora più p

pp

mf

pp

mf

p

(Ped.)

es una afirmación fuerte que requiere ser documentada. Por ejemplo, en *Los escritos técnicos de Freud*, dice:

Y es en tanto que el mundo del símbolo permite esta inversión, es decir, anula la cosa existente, que abre con él todo el mundo de la negatividad, que constituye a la vez el discurso del sujeto humano y la realidad de su mundo en tanto humano.¹⁰

Luego en *El deseo y su interpretación*:

El objeto *a* del deseo [...] es este objeto que sostiene la relación del sujeto con lo que él no es. Hasta aquí vamos casi tan lejos, aunque un poquito más, que lo que la filosofía tradicional y existencialista ha formulado bajo la forma de la negatividad o de la aniquilación del sujeto existente –pero nosotros añadimos: lo que él no es, en tanto que no es el falo. El objeto es lo que sostiene al sujeto en esta posición privilegiada que está llamado a ocupar en ciertas situaciones, que es propiamente esta, que no es el falo [...].¹¹

Un tiempo después, en *La lógica de la fantasía*, Lacan va a renunciar al término de “negatividad”, no por impertinente, sino por las confusiones que ya implicaba para ese momento:

Es por lo cual en esta falta instaurada por la estructura de la burbuja, que forma la estofa del sujeto, no se trata de ninguna manera de limitarnos al término, ahora ya anticuado, por las confusiones que implica, de “negatividad”.¹²

626

Esa falta es, a no dudar, el deseo. Así lo explica Lacan a lo largo de esa lección de su seminario.

En ese sentido, los sueños, los deseos inconscientes, las pulsiones y las representaciones que los determinan, no forman parte del mundo de existencia positiva que es al que tiene acceso el sujeto de conocimiento de la *Crítica de la razón pura*. Esta es la razón por la cual ni el idealismo ni la epistemología positivista podrán jamás dar cuenta de nada relativo al deseo.

A partir de ese giro inesperado en el discurso racional de Occidente –a saber, la existencia de representaciones inconscientes que dan cumplimiento al deseo sexual, en tanto que está en el orden de la negatividad–, el sujeto de conocimiento kantiano ha sido depuesto y se verifica la emergencia del sujeto deseante.

¹⁰ Sesión del 5 de mayo de 1954.

¹¹ Sesión del 29 de abril de 1959.

¹² LACAN, Jacques, *La lógica de la fantasía*, seminario 14, 16 de noviembre de 1966.



Este viraje se comprueba en el hecho de que antes de Freud el deseo como tal no fue motivo central de la reflexión filosófica occidental, no al menos en cuanto a su lógica; si Occidente se ocupó de él fue para intentar dominarlo en aras de una vida temperada. Después de Freud, pero sobre todo de Lacan, el deseo ha ido ganando un lugar cada vez más decisivo en la reflexión formal, lo cual no implica que se haya ganado gran cosa en la comprensión de su funcionamiento. Dado lo que hemos expuesto, se comprende que el deseo, sobre todo el inconsciente, no se deja abordar sólo por la vía intelectual.

Ocurre que si Freud introdujo un conjunto de ideas sorprendentes sobre el deseo inconsciente, sobre todo creó un método totalmente nuevo para explorar ese territorio. Y más que un “método”, creó un dispositivo específico que implica un diván, un psicoanalista y la regla de asociación libre y sus descubrimientos que dependieron de dicho dispositivo. Nada de esto está presente en una reflexión filosófica, y entonces no asombra que respecto del deseo las ideas de autores nacidos después de Freud sean pre-freudianas. O dicho de otra manera, esos autores, que pueden citar profusamente a Freud, en los hechos proceden como si el dispositivo freudiano nunca hubiera existido ni tuviera ninguna importancia.

Con Lacan se produjo todavía un giro más, pues si para Freud el deseo era intrapsíquico, con Lacan el deseo es deseo del Otro, pero también está causado por un objeto muy particular: el objeto *a*. Con todo, la aparición de la alteridad radical en el discurso del psicoanálisis no puede atribuirse a Lacan, pues para Freud los sueños ya estaban en la Otra escena. Por lo demás, Freud detectó con claridad la extrañeza que el sujeto puede experimentar ante sí y ante su incapacidad de controlar algo de sí mismo —por ejemplo ciertos pensamientos, o algo que se repite una y otra vez a lo largo de su vida—, a esa extrañeza la llamó *lo ominoso*.

El paso decisivo que Lacan dio fue localizar esa alteridad constituyente del sujeto deseante con un nombre: el Otro. De entrada aclaremos que este Otro no es el de la diferencia cultural del que habló Edward Said. Él ubicó a un Otro que responde a lo que Freud llamó el narcisismo de las pequeñas diferencias (aun si para quien discrimina a los demás esas diferencias parecen enormes); el Otro al que se refiere Lacan es una alteridad constituyente del sujeto, la que cualquiera experimenta en la relación que guarda consigo, por ejemplo al soñar, pero que también puede estar encarnada por alguien más, cuyo deseo siempre es enigmático.

La extrañeza que produce esa alteridad, inherente a cada quién, es irreductible. E incluso cuando se avanza mucho en la exploración de ese territorio Otro, como sucede en un psicoanálisis, es imposible eliminar un resto inabordable por la vía del lenguaje. A ese resto Lacan lo llamó objeto *a*.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures, with various dynamics and tempo markings. The markings include *delicato*, *pp*, *ppp*, *cresc.*, *mf*, *f*, *molto rit.*, *a tempo*, and *rit.*. There are also numerical markings like 6, 7, 8, and 3, which likely refer to fingerings or measure counts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

¿Qué es ese objeto? ¿Qué estatuto tiene? Sin buscar ahora fundamentarlo ni explicarlo, diremos que es un objeto que no responde a la estética trascendental kantiana, y por ese hecho en sí mismo no puede devenir nunca mercancía, aunque sí operar como plusvalía.

II. El problema de leer a Lacan

Cuando Lacan dice que el deseo del hombre es el deseo del Otro y le reconoce al objeto *a*. la condición de ser la causa del deseo ¿establece una oposición? No es para nada seguro, sin embargo, Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* quisieron cristalizar dicha oposición para rechazar el deseo como falta y, en cambio, optar por el objeto *a*. como “máquina deseante” (como si el objeto *a*. no tuviera ninguna relación con el objeto perdido freudiano):

La admirable teoría del deseo en Lacan nos parece tener dos polos: uno respecto al “objeto *a* minúscula” como máquina deseante, que define al deseo por una producción real, dejando atrás toda idea de necesidad y también de fantasía (*fantasme*); el otro respecto al “gran Otro” como significante, que reintroduce una cierta idea de falta. Se ve bien, en el artículo de Léclaire sobre “La realidad del deseo” (en *Sexualité humaine*, Aubier, 1970), la oscilación entre esos dos polos.¹³

Es preciso entonces preguntarse si esa oposición efectivamente existe en Lacan pues, como se ve, Deleuze y Guattari se apoyan en otro autor para afirmarlo, con lo cual cometen un error metodológico muy elemental: dicen algo de Lacan leyendo a Serge Leclaire. Es como sacar conclusiones contundentes sobre Platón leyendo a Aristóteles. Sí, es cierto, uno fue alumno del otro,¹⁴ pero se trata de dos producciones muy lejanas entre sí, incluso si hablan de los mismos temas. Este tipo de torpezas ha generado una versión del lacanismo que lo empobrece mucho.

Lacan es un autor notablemente difícil y hay buenas razones para que sea así. No se trata de un “estilo” que surge “espontáneamente” de la pluma de ese autor, sino de una posición que él tomó explícitamente al formularse la pregunta de cómo enseñar y hacer comprender

¹³ DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1973, p. 34, n. 23.

¹⁴ Y a eso se reduce la analogía.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

Pero no solo el cuerpo está incluido, todo el ser de alguien se presta a esos ejercicios que son la condición *sine qua non* del acceso a dichas verdades subjetivas, como ocurre en la meditación. Así se generan experiencias que tienen características muy específicas según cada tradición, y es respecto de ellas donde hay una gran variedad. Pero el factor común sigue siendo la práctica de esos ejercicios.

Sin embargo, sí hubo un momento en Occidente donde la filosofía era una forma de vida y no solo un ejercicio teorizante del intelecto. En ese período sí había “ejercicios” en el sentido en que los hemos situado, donde el ser mismo quedaba comprometido.¹⁶ Fue el momento en que en Grecia hubo “escuelas” (y también, en paralelo, ritos de iniciación no racionales, como en Eleusis) dirigidas por algún maestro, por ejemplo Epicteto.¹⁷ En cambio, a partir de Descartes el acceso al conocimiento dependió de la adopción de un método intelectual. Esa forma de abordaje fue ganando cada vez más terreno, hasta llevar a la Razón a un lugar absolutamente hegemónico.

Desde ese lugar fue posible interrogar a la religión durante la Ilustración y llegar a la idea kantiana de que la Razón es lo que permite a la humanidad entrar en la edad adulta, sin ser guiada por la mano de la institución religiosa y sus creencias.¹⁸

Ahí apareció la modernidad europea como tal, y ese fue otro giro decisivo para alejarse de la práctica de los ejercicios, pues se los asoció con una forma pre-moderna de vivir y de conocer. Los ejercicios quedaron bajo sospecha de ser irracionales, lo que es una falta imperdonable en la modernidad (salvo cuando se trata del arte y, acaso, del amor).

Por eso un autor como Lacan, que deliberadamente hace difícil su lectura exigiendo que su lector ponga algo de sí, y que habla de la experiencia analítica –lo que requiere implícitamente haberla vivido– puede resultar tremendamente irritante cuando alguien se inscribe en la tradición racionalista. Y como Lacan es tan difícil de leer, ¿no es mejor leer a quien “explica las ideas” de Lacan? Y más cómodamente, ¿no es preferible tener un profesor que lo “explique” ya digerido? O en una versión sofisticada, ¿no es aún mejor leer a quienes critican a Lacan?

Estos dos casos (pues la primera y la segunda pregunta se refieren a lo mismo) requieren tratarse por separado. En el primer caso, se renuncia a la lectura de Lacan bajo la suposi-

¹⁶ Pierre Hadot estudió los ejercicios de la Grecia antigua en su libro clásico *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Madrid, Siruela, 2006. Después Michel Foucault retomó algunos aspectos de esas prácticas en *La hermenéutica del sujeto*, Ciudad de México, FCE, 2002.

¹⁷ Al respecto se puede consultar el notable libro de COLARDEAU, Théodore, *Étude sur Épictète* (1903), Paris, Encre marine, 2004. La edición actual cuenta con un prefacio de Pierre Hadot.

¹⁸ KANT, Immanuel, “¿Qué es la Ilustración?”, texto del cual hay múltiples ediciones.

630

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

7/8

8/8

Ped →

ción de que si leo a quien “explica sus ideas”, podré comprender lo que dice Lacan. Este problema es análogo al de las traducciones, pero aún más grave. Leer una traducción no es realmente leer a un autor, pues *traduttore, traditore*. Pero cuando se trata de los explicadores la cuestión se agrava, porque nada garantiza que el explicador haya realmente comprendido y, al ponerlo como intermediario, me doy a mí mismo la tarea de comprender lo que dice el explicador antes de leer a Lacan. Así, mi trabajo se duplica. Pero sobre todo, estoy asumiendo que aquello de lo que se trata es de comprender ideas y de hacerlo fácilmente, y entonces dejo de poner... algo de mí. Finalmente, ese procedimiento se basa en una suposición de que el explicador sabe algo que a mí me incumbe, ¿y no es esa la definición misma de la transferencia: el *sujeto supuesto saber*? Dadas esas condiciones, tal vez lo mejor sería hacer un psicoanálisis con el explicador (si es que acaso practica el psicoanálisis) y, entonces sí, comenzaría a poner algo de mí.

El segundo caso es más complejo, pues aún si entrevé la importancia de Lacan, busca ahorrarse su lectura tratando de encontrar las razones por las cuales no vale la pena siquiera el intento. Así, si yo me entero de que, por ejemplo, hay dos autores como Deleuze y Guattari que han hecho una crítica a Lacan; si además esos autores están de moda y su terminología está “en el ambiente”, puedo conjeturar que al leerlos iré más allá de Lacan, es decir, lo habré superado gracias a esos críticos. De nuevo, el problema que se presenta es el de *suponer* que esos dos autores fueron más allá de Lacan. Para realmente sustentarlo, tendría que hacer la lectura de Deleuze y Guattari *además* de la lectura de Lacan. Entonces la suposición caería; pero entonces, claro, ya habría puesto algo de mí, que era lo que desde el principio yo me quería ahorrar. Y esa es la razón por la cual prefiero seguir suponiendo que no vale la pena leer a Lacan. Este segundo caso también implica una transferencia, pero en este caso bajo su forma negativa.

En este aspecto, el psicoanálisis no pertenece a la tradición occidental moderna. En la medida en que acceder a sus tesis implica una serie de ejercicios y no basta con el uso puro de la razón ni de la acumulación de conocimientos, a la manera de la Universidad. En ese punto específico el psicoanálisis está mucho más cerca de las tradiciones llamadas “orientales” que de Occidente. O bien, como lo hizo Lacan al hacer su Escuela, puede reclamarse como parte de aquella tradición occidental anterior a la hegemonía del cristianismo que se preocupaba por el cuidado de sí y que hacía de la filosofía una forma de vida. Lo cual, dicho sea de paso, tuvo lugar en una Grecia cuyos filósofos tuvieron no pocos contactos con la India.¹⁹

¹⁹ Diógenes Laercio explica que Demócrito viajó a la India y que frecuentaba a los gimnosofistas o “sabios desnudos” que tenían gran prestigio en Grecia, entre otras cosas porque Alejandro Magno se había

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score is divided into three measures. The first measure begins with a *rall.* (rallentando) instruction and contains a half note chord with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The second measure starts with *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* (return to tempo, gradually increasing to very fast with vigor) and contains a half note chord with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and *loco* (loco). The third measure continues with a half note chord, also marked *pp* and *loco*, and ends with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. A pedal instruction "(Ped.)" is visible at the bottom left.

III. El problema de los universales y la Universidad

Kant, Freud, Lacan, Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida... son flores de la producción teórica europea que actualmente resulta hegemónica en la discusión intelectual. ¿Es posible considerar sus afirmaciones sobre el sujeto deseante como enunciados de carácter universal? Las diferencias enormes entre sus concepciones deberían impedirlo de entrada. Pero eso no evita que sean tomadas así por sus lectores, sobre todo por sus lectores en el Sur.²⁰

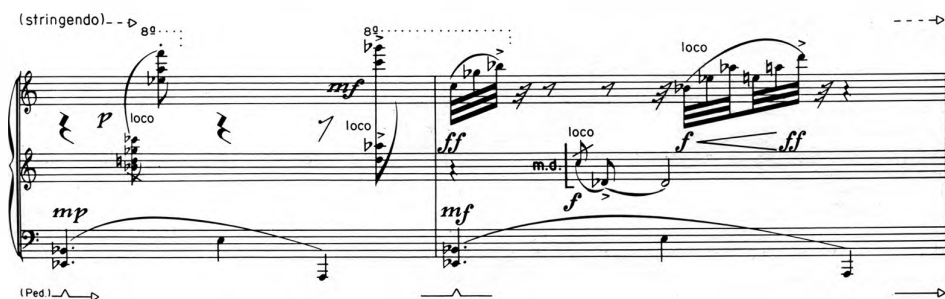
La operación propia de los enunciados universales afirmativos fue situada por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* como parte de la producción europea. Esa cultura se ha hecho pasar como la cultura universal, mientras que —sostuvieron los fundadores de la Escuela de Frankfurt—, de múltiples maneras, ella sirve como una herramienta de control político ejercido por el poder hegemónico. Esta política propia de la Ilustración estableció y establece colonias que a su vez adoptan ese discurso como propio, sin interrogarlo.

Este es el ámbito de pertinencia de los Estudios poscoloniales, entre los cuales el texto de Gayatri Chakravorty Spivak “¿Puede hablar el subalterno?” tiene un lugar eminente. La pregunta de Spivak ilumina por sí sola el problema, y este muestra una de sus facetas más relevantes al considerar que el subalterno no puede hablar, puesto que para hacerlo no solo depende de un orden de representaciones —la cultura colonial— que le es ajeno históricamente y que le ha sido impuesto, sino que debe ser representado para hacer saber lo que tiene para decir. En esas condiciones es imposible que genere una veta original e innovadora de discurso, en tanto vive su condición como efecto del discurso de la colonización.

Pero no hay que engañarse y creer que las colonias solo ocurrieron en términos de ocupación de territorios. Es bien claro que el capitalismo global tiene esa función a través de una desterritorialización que hace creer que cada uno tiene un lugar equivalente en él, mientras que un neocolonialismo está vigente siguiendo las vías trazadas primero por las colonias territoriales de origen y luego por el capitalismo global.

llenado de admiración por su sabiduría y proezas. Antes que Alejandro, Pirrón estuvo en India y fue influido por lo que ahí aprendió. Cfr. LAERCE, Diogène, *Vies et Doctrines des philosophes illustres*, Paris, La Pochotèque, 1999, en particular IX, 35 y 61.

²⁰ De manera provisional, llamamos aquí *Sur* no sólo al recorte geopolítico surgido en los años 80 para demarcar las zonas económicamente ricas del Norte de las pobres del Sur, sino al espacio discursivo en donde se refleja la división del trabajo en el ámbito intelectual. Según ese arreglo de cosas las ideas se generan en el Norte y se consumen en el Sur y ése es un vector unidireccional, para decirlo de forma tangible, los libros que llegan a tener consecuencias en su mayoría se escriben en el Norte y se traducen en el Sur.



¿Acaso esa diferencia vale sólo en lo económico? Decididamente no, y puede llegar a ocurrir un efecto paradójico: las subversivas producciones de ciertos autores, por ejemplo Foucault, Derrida o Deleuze, que en el contexto francés pudieron ser corrosivas para el poder, a través de la industria cultural terminan operando en los países colonizados como parte del discurso dominante, en el sentido de establecer un código discursivo que establece jerarquizaciones culturales. En el Sur el manejo de ese código determina si se ha llegado a pertenecer a lo que Bourdieu llamó “los herederos” (con lo cual marcó que también en Francia existe un Sur y, dicho sea de paso, Bourdieu nació casi en la frontera con España).

Pero, ¿cómo se genera esa paradoja por la cual los autores desestabilizadores de la cultura del Norte devienen en el Sur el *statu quo* por el cual se genera el efecto colonizador que pretenden combatir? La respuesta está a la vista de todos: por el discurso universitario.

La implantación de una colonia no sucede sin la instalación de una vergüenza que surge de vivir en la derrota. Por eso los individuos colonizados suelen lanzarse a la búsqueda de su identidad, a la vez que lo hacen de manera paradójica, pues rechazan su propia historia de vencidos. De esta manera embrollan la narrativa de sus orígenes y suplantán su genealogía por la del Norte. Este fenómeno lo ha localizado con toda precisión Jean-Godefroy Bidima, un autor camerunés que se ocupa de los efectos de las colonias en África y que indica lo siguiente:

[En una sociedad colonial] la historia de la conquista se reprime rápidamente. Se evita la ruptura histórica, razón por la cual el africano participa de una historia que parte de la Meca hasta el Senegal de ahora, o de Nazaret pasando por Roma hasta Kinshasa, o de la Reforma luterana a Wittemberg pasando por la Suiza de Calvino y el fundamentalismo de Salt Lake City hasta Duala. ¿Cómo hacer comprender a un cristiano africano que el pan que se parte hoy en el ritual de la Misa no puede ser para él sino “el pan de la discordia” entre su cultura inicial y esta cultura impuesta que le parece tan normal?²¹

Pero no se trata sólo de que haya un olvido de la violencia que, además de auténticas masacres, provocó esa ruptura histórica. Continúa Bidima:

²¹ BIDIMBA, Jean-Godefroy, “Trajectoires et transformations de la honte en Afrique: expériences coloniales et post-coloniales”, *Lire, écrire la honte: Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2007, p. 257.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The score begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The first system contains a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *ff*. The second system continues the piece, featuring a *loco* marking and a dynamic of *f*. The third system concludes the passage with a *loco* marking and a dynamic of *ff*. A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom of the first system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat).

tuvo un lugar tan importante que opera como señal respecto de la cual es posible ubicarse. En Londres los referentes fueron múltiples, Melanie Klein, Anna Freud, Donald Winnicott, por no mencionar más que tres decisivos. Pero si se mira con cuidado, estas ciudades son la excepción, en el resto del mundo la historia de los grupos psicoanalíticos suele estar sumida en una penumbra, máxime que dichos grupos pueden ser de diferentes orígenes y líneas en una sola ciudad, como sucede precisamente en la de México.

¿Y qué llega a colmar el lugar vacío de ese relato inexistente sobre los orígenes? Es justo ahí donde crece la importancia de la Universidad como la figura más aceptada socialmente como “formativa”.

Ante el vacío genealógico, aparece la Universidad —o los pequeños institutos con modelo universitario— para ofrecer un título, es decir, un lugar simbólico con un origen claro: la institución universitaria. En buena medida esto podría explicar la proliferación de centros de “formación psicoanalítica”, los cuales son en realidad pingües negocios que nunca problematizan su propuesta, pues en realidad es una oferta comercial que se resguarda en el prestigio del discurso universitario.

El discurso universitario concibe al lenguaje como instrumento de comunicación en la transmisión del conocimiento, y en todos los aspectos coincide con el modelo de la razón ilustrada al que nos referimos ya. La Universidad no puede formar psicoanalistas porque su lógica no tiene nada que ver con la activación de los ejercicios que son indispensables para acceder a ciertas verdades y transformaciones en la economía libidinal. En la Universidad se enseñan conocimientos positivos, pero la transformación subjetiva relativa al deseo es inexistente.

Es muy patente que la Universidad está al servicio de la transmisión de una cultura de los universales afirmativos y buena parte de su prestigio viene de ahí. Por ejemplo: todos podemos tener acceso al conocimiento gracias a la Universidad. De esta manera, la Universidad y los pequeños negocios que siguen su discursividad, pretenden que todos tenemos la misma posición al leer a ciertos autores y que todos formamos parte del mismo diálogo. ¿Pero es así? No en cuanto al psicoanálisis, ya se ve.

Pero no sólo en ese ámbito, incluso en la filosofía, un territorio donde los ejercicios no son el núcleo de la experiencia, hay una impostura. Alguien que en México lee a Foucault en castellano, ¿tiene realmente la misma posición respecto de su texto que un alumno parisino que lo lee en la École Normale Supérieure, en la que se formó el propio Foucault dialogando, por ejemplo, con Canghilhem? Es difícil sostener esa equivalencia, pero aún

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Liszt given the '88' and '15a' markings. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). It includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include *colando*, *nervoso*, *lunga*, and *loco*. There are also tempo markings: *Meno mosso* and *poco rall.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A pedal marking '(Ped.)' is present at the bottom left. The piece concludes with a final measure marked with a fermata and a double bar line.

más difícil es percibir que la diferencia no necesariamente crea jerarquía y que por lo tanto una lectura de Foucault podría renovarse desde otros enclaves, desde otras determinaciones simbólicas, imaginarias y reales. Pero estas determinaciones rara vez se localizan y entonces se sigue pensando al saber bajo el modelo centro-periferia y en consecuencia se constituye la oposición Norte-Sur, en donde el lector del Sur queda convencido de su desventaja.

Así, inadvertidamente, los autores más críticos del poder y la autoridad se leen en el Sur como autoridades y funcionan como argumentos de poder. Se trastorna por completo su función dado que se los lee sin reconocer desde dónde escribieron y desde qué lugar son leídos. Se los repite creyendo que al hacerlo se hace crítica, cuando en verdad falta la crítica de lo que se está haciendo. De esta forma, la palabra se enajena y se instaura la subalternidad en el discurso.

Cuando se trata de la posibilidad o no de hablar, el núcleo mismo del psicoanálisis no puede permanecer intacto. Pero, ¿hasta qué punto lo que aportó Lacan también puede ser convertido en un factor del discurso hegemónico? ¿Acaso con Lacan no se reproduce el fenómeno de convertir un discurso subversivo en un canon, en una colección de enunciados universales afirmativos? Notemos aquí que la proliferación de fórmulas negativas de Lacan no puede ser una casualidad: “no hay relación sexual”, “La mujer no existe”, “el saber es no-todo”, etcétera.

La hegemonía de los universales afirmativos, que proclama la superioridad de la cultura europea y que vehicula la opresión que le retira la palabra al subalterno, al individuo colonial, no puede perdurar apoyándose sólo en el uso de la fuerza. Opera por una violencia simbólica que luego se prolonga a través de la idealización que el colonizado produce del colonizador, con el que se identifica. Hay entonces una individuación que se gesta a través de la producción y asunción de ideales que sofocan al sujeto deseante. Corresponde interrogar ese modo de existencia de los ideales universalistas, por muy incómodo que resulte hacerlo, y entonces preguntar si el psicoanálisis es un idealismo, es decir, un acto de conocimiento realizado por un sujeto que cree tener una existencia positiva en el tiempo y en el espacio, que por darle a la conciencia y a la razón un lugar supremo, ignora sus determinaciones históricas y materiales y se asume como universal. Cuando así ocurre, entonces no se plantea que pueda estar condicionado por su lengua materna o por alguna lengua obliterada –como el náhuatl o el maya– que sin embargo sigue presente en las formas de lazo social, como el uso de diminutivos en el altiplano de México. El sujeto universalizante del idealismo hace

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

abstracción de todo lo que no sean sus facultades de conocimiento racional, sin preguntarse si ellas mismas no están determinadas por alguna alteridad. El síntoma de esto es un psicoanálisis que se expone sobre todo en el orden conceptual y que ignora a la práctica, a los casos y a sus particularidades.

Cuando se vive en un entorno colonial y se constata el desconocimiento de cómo tal o cual línea de psicoanálisis ha llegado a donde está y el uso sobrecabundante de la jerga conceptual, es preciso responder que sí, que el psicoanálisis es un idealismo, excepto cuando cada uno se hace cargo de interrogar su propia posición, lo cual equivale a enfrentar las vergüenzas de su genealogía psicoanalítica. Es decir, interrogar las condiciones concretas que le permiten a cada quién sostener su legitimidad como psicoanalista, lo que implica comenzar a dar cuenta de la relación que cada uno sostiene con lo que Lacan llamó el deseo del analista.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'poco rall.' (poco rallentando) instruction is written above the top staff. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. The piece concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

FUSA

aspectos fueron ya estudiados por tratadistas del tema como Martin Jay y George Friedman y no los abordaremos aquí para dar paso a reflexiones de otro orden de prioridad.¹

En primer lugar, la idea de que existe un conjunto de orientaciones, ejes temáticos y una historia compartida en la consecución de fines de conservación y preservación de la orientación marxista de pensamiento crítico, que vuelve posible el tratamiento general o de conjunto de un primer círculo –para usar el término de M. Jay aunque en forma un tanto distinta– de fundadores que incluiría a Carl Grünberg, Felix Weil, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock, Henryk Grossmann y Walter Benjamin. En un segundo círculo menos integrado orgánicamente pero también relevante al que pertenecerían Sigfried Kracauer, Erich Fromm, Karl Wittfogel, Franz Borkenau y Karl Menheim. Y un tercer círculo de generaciones posteriores en el que se incluirían Jürgen Habermas y Alfred Schmidt, así como los herederos más contemporáneos del Instituto de Investigación Social como Axel Honnet.

En segundo lugar, la idea de ciertos ejes comunes, si no una homogeneidad de pensamiento, sí una intención fundamental en lo que se refiere la crítica fundamentada en el marxismo de la cultura burguesa.

Un tercer supuesto lo integran estos ejes-clave: la relación conflictiva hombre-naturaleza (tecnología *versus* naturaleza); el carácter enajenante de la tecnología, ese campo instrumental del género humano en el que ella desempeña un papel de “ariete” demolidor de la naturaleza y del propio hombre a pesar de la posibilidad ambivalente de este campo; un tercer eje, constituido por el uso irracional de la tecnología y dirigido hacia la enajenación de la conciencia a través de la “cultura de masas” en una fase nueva de su desarrollo, la de su “reproductibilidad técnica” (tecnología *versus* hombre); y el Estado autoritario, por un lado, el poder del Estado al servicio del capital contra la sociedad y, por otro, la omnipresencia del Estado al servicio del capital que moldea el comportamiento del hombre moderno (“encriptamiento del super-yo en los meandros del yo”²).

Un cuarto supuesto lo constituye lo que Horkheimer y Adorno llamaron la “razón instrumental”, un tipo de mentalidad humana, de *logos*, que trueca la esencialidad de los *fines* con la instrumentalidad de los *medios*, y con frecuencia no es capaz de diferenciar, en el

¹ Cfr. JAY, Martin, *La imaginación dialéctica*, y FRIEDMAN, George, *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*.

² ECHEVERRÍA, Bolívar, “Presentación”, en HORKHEIMER, Max, *Estado autoritario*, Ciudad de México, Itaca, 2006, p. 17.

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

p

(Ped.)

menos dramático de los casos, unos de otros, y, en el peor de ellos, los controla en forma maniqua.

Como quinto supuesto, la crítica de la modernidad, implícitamente es también la *crítica de la ciudad*. Aquí la diferencia entre la “modernidad” y lo “moderno” es aplicable también para la diferenciación entre la (s) “ciudad (des) de la modernidad” y la (s) “ciudad (es) moderna(s)”.

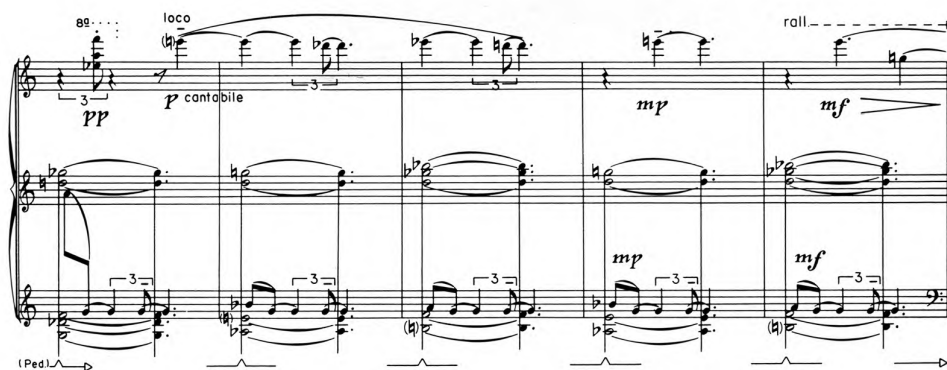
Un último supuesto consiste en considerar que la ciudad como fenómeno transhistórico (la *Grossstadt*, gran-ciudad) es abordado, aunque de manera indudablemente inconclusa, esencial y fundamentalmente por Walter Benjamin en su *Passagenarbeit* o *El libro de los pasajes*.³

II

Una “crítica de la razón urbanística” presupone también la identificación de las claves fundamentales para la caracterización de lo que denominamos la “razón urbanística” y que permitiría posteriormente su “crítica”. Esta, entonces, deberá buscar los nexos esenciales entre la Teoría crítica, de donde consideramos puede partir, y su objeto criticado: la “razón urbanística”.

La “razón urbanística” es una modalidad de la “razón instrumental”. El rasgo fundamental de ella es la cosificación de los aspectos teleológicos de la vida humana, la socialización del mundo de la vida, mutada en la pura instrumentalidad del fin, una inversión que transforma los fines en medios y viceversa, los medios en seudofines. De este modo, la “razón urbanística” ha olvidado por completo que su carácter teleológico, su fin último, es la socialidad y no la mera aglomeración de sujetos. Su destino es el destino del campo instrumental de la ciudad, y, con ello y por ello, el destino de la técnica. La “cosmovisión” que construye es la obnubilación de su mirada por la luminosidad de la civilización moderna en detrimento de la naturaleza y del resto de las expresiones del mundo viviente, bajo el sino de la arrogancia, la autosuficiencia y el desprecio por todo aquello que no provenga de

³ BENJAMIN, Walter, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005. (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, 2 vols.). No olvidamos, desde luego, el libro sobre las calles de Berlín y la vida urbana, de KRAUCAUER, Siegfried, *Strassen in Berlin und anderswo* (Las calles de Berlín y otros lugares), Frankfurt, Suhrkamp, 2009.



la “nueva ‘naturaleza’ artificial”, la del asfalto y la de la vida sintético-plástica. Un rasgo de su identidad que trae consigo la potencialización del “urbanocentrismo” y la negligibilidad de lo que acontezca fuera de sus límites: su pretensión de ya no depender más del campo, y la “devaluación de la naturaleza” –la inyección de valor, el valor agregado, es preferible a las materias primas “naturales”, poco útiles en el momento de la tasación de la ganancia–. El paraíso en el que encuentra su temporalidad ideal es la modernidad y su administrador fundamental es el capitalismo. Por ello las leyes y principios básicos que la rigen son las pertenecientes a las cosas antes que las pertenecientes a la socialidad de sus creadores. Es por eso comprensible que el lenguaje de las cosas domine al lenguaje de los humanos y a la cosificación de éste le sea impuesto el dominio de aquél: para la “razón urbanística” es mayormente prioritario lo funcionalmente útil que lo bello, sacrificándolo, incluso, ante lo prosaico. Lo funcionalmente útil debe tender a ser “grato y “bonito” mientras que lo bello y lo poético es expulsado de la ciudad.⁴

A la “razón urbanística” le sienta bien el lenguaje y el fundamento de la ciencias positivistas porque su lógica es la de las cosas cuantificables demostrables solo en la medida en que pueden ser reproducibles como “cosas del mundo urbano” (cosas de la ciudad), propias de un lenguaje, por tanto, cosificado,⁵ discernible, cuantificable y demostrable desde la ciudad, aún cuando la ciudad y lo urbano no sean lo mismo pero para ella es tendencialmente “igual”: la urbanización completa del mundo es su futuro cada vez más próximo y el derecho a la civilización es el derecho más “progresista” que la vida urbana (racionalmente) haya podido formular en tanto que “derecho a la ciudad”. El fundamento de toda predicción futura es el discurso positivista de la previsión a través de la planificación urbanocentrista basada en la calculabilidad del mundo de la vida como mero “recurso” (capital social, comercial, financiero, humano, etcétera).

La “razón urbanística” es, pues, un modo de la razón instrumental, pero ni la razón instrumental es mera “razón urbanística”, ni ésta pura sublimación de aquélla. El elemento fundamental que las diferencia, la esencialidad que las separa cualitativamente, es la materia de la que están hechas: su *habitabilidad social*.

⁴ Cfr., KOSÍK, Karel, “La ciudad y lo poético”, *Nexos*, Ciudad de México, febrero de 1998.

⁵ PEREYRA, Paolo Cesar, “La ciudad: sobre la importancia de nuevos medios para hablar y pensar las ciudades”, trad. Jorge Gasca Salas, en *Mundo Siglo XXI*, núm. 9, CIECAS-IPN, Ciudad de México, verano de 2007, pp. 69-80.

III

Una crítica de la “razón urbanística” se cimienta sobre los fundamentos de la relación espacio-tiempo sociales, en general, aspectos tales como la concepción óptico-ontológica del espacio social, la naturalidad-transnaturalidad de la relación hombre-naturaleza, en un primer nivel de argumentación, el más abstracto dado que se trata del plano más general de la existencia humana. Se prepara entonces el paso a un segundo nivel de la argumentación con lo que se podría denominar la “ontogénesis de la ciudad” que aborda, a su vez, el plano de la oposición campo-ciudad en los márgenes de su trans-historicidad. Un tercer nivel de argumentación está integrado por los fundamentos sistémicos de la crítica de la ciudad y del espacio social capitalista en general, mismo que da origen a las dimensiones antropológicas de la cultura modernas que se engloban en la multidimensionalidad de los fenómenos de la enajenación de la socialidad de los individuos que habitan las ciudades y megaconglomerados urbanos de los asentamientos urbanos contemporáneos (aspecto en el que Walter Benjamin es una voz aún no escuchada). Se cuenta, entonces, con los elementos suficientes en la construcción argumental y crítica para el arribo a un “cuarto nivel” –si es que nos permitimos esta artificialidad puramente didáctica de la relación sujeto-objeto que denominamos aquí “ciudad”– integrado por tres esferas fundamentales de la vida social humana, a saber, el de las representaciones, el de la presencia potencial de la revolución social y el del plano de la utopía, correspondientes respectivamente a la dimensión semiótica de la vida urbana en las grandes metrópolis; la dimensión del habitar poético y la existencia en ruptura (Bolívar Echeverría) en el espacio social; y lo que podríamos denominar la dimensión social de la utopía y la esperanza: las “urbanotopías”. Pertenece a esta dimensión de la “racionalidad” todo el discurso de la planificación racional del desarrollo material y social y la crítica de la “voluntad de poder” que trae consigo.

IV

Un avance fundamental en esto que hemos denominado crítica de la “razón urbanística” es la incursión acerca del origen de la ciudad. La pregunta del *por qué surge la ciudad* en general, en estrecha conexión con una “teoría sobre el origen de la ciudad”, su *genealogía*, no es asumida ni respondida esencialmente por ninguno de los teóricos marxistas de ella. Tal investigación

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

Ped.

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system is marked 'calando' and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)'. It features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second system is marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. It features a more active melody in the right hand and a bass line with chords. There are performance markings for the pedal (Ped.) and dynamic markings (cresc. poco a poco). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

resulta sumamente compleja por el hecho de encerrar un alto contenido especulativo y abstracto nada sencillo. Esto es básicamente “válido” cuando el interés está fundado en tareas pragmáticas, historiográficas y productivistas de especificidad sincrónica. No obstante, cuando la pregunta del *por qué surge la ciudad* es formulada, brotan problemas que desbordan la historiografía y se mimetizan en interrogantes de corte óntico-ontológico junto a las interrogantes sobre “el hombre” y sobre “el mundo”, motivos por los que —creemos— la pregunta es abandonada una y otra vez. Este abandono ha favorecido la atención y el desarrollo de las otras interrogantes alternas (las del dónde, cuándo y cómo de su surgimiento) desarrolladas con mejor fortuna.

En relación con una *genealogía de la ciudad*, si de esta forma fuera posible denominar a las aproximaciones teóricas-históricas al tema del origen de la ciudad y del tránsito de la vida aldeana a la vida urbana, los tres autores más destacados (Childe, K. Davis y Sjoberj)⁶ parten de lo que denominamos nosotros “conjunto de condiciones para el apareamiento de la ciudad”: a) condiciones ambientales, b) condiciones tecnológicas, y c) condiciones sociales. Las tres, a su vez, constituyen los supuestos de la relación entre movilidad y permanencia, entre nomadismo y sedentarismo, éste último condición *sine qua non* de la existencia de la ciudad. Sin sedentarismo no hay ciudad, lo que habría sería apenas un *barrunto* de ella, y es precisamente a ese “barrunto” donde tendría que dirigirse la atención para la comprensión de la delimitación de los “umbrales civilizatorios” de la transición de la “vida aldeana” a la “vida urbana”, lo cual señala más hacia las *pre-condiciones* de la vida urbana que a sus *condiciones*.⁷

⁶ Cfr. CHILDE, Gordon, *Man Makes Himself* (C. A. Watts & Co.), London, Pitman, 1936. (*Los orígenes de la civilización*, Ciudad de México, FCE, 1977). Cfr. SJOBERG, Gideon, “The Origin and Evolution of Cities”, en *Cities. A Scientific American Book*, New York, Alfred J. Knopf, 1965. (*La ciudad: su origen, crecimiento e impacto en el hombre*, Madrid, H. Blume, 1979). Cfr. MUMFORD, Lewis, *City Development*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1961. (*La ciudad en la historia*, Buenos Aires, Infinito, 1966).

⁷ Son conocidas las diez condiciones propuestas por Childe: 1) Gran extensión en superficie y gran densidad de población, 2) Presencia de especialistas que a tiempo completo se dedican a la artesanía, el transporte, el comercio o la religión, 3) Los tributos procedentes de los productores de alimentos mantiene a los especialistas, 4) Edificios públicos monumentales, 5) Grupos dirigentes de carácter religioso, civil y militar, 6) Sistemas de archivo, 7) Ciencias elaboradas como las matemáticas o la astronomía, 8) Estilos artísticos sofisticados, 9) Comercio a larga distancia, y 10) Grupos organizados de artesanos. (Apud WELLS, Peter S., *Granjas, aldeas y ciudades. Comercio y orígenes del urbanismo en la protohistoria europea*, Barcelona, Labor, 1988, p.13).

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato

sf *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped. →

The image shows a musical score for string orchestra. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro risoluto, con fuoco' with a metronome marking of approximately 104 quarter notes per minute. The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like 'violento', 'nervoso', and 'loco'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with 'legato' in the beginning. A pedal point is indicated at the bottom left with '1 Ped. →'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

La “teoría sobre el origen de la ciudad”, se circunscribe en la teoría de la “transición” del nomadismo al sedentarismo, durante el tránsito de la vida aldeana a la vida urbana precitadinas. En la “protociudad” existen en potencia las figuras físicas y político-económicas que darán paso a la ciudad. En la dimensión física, están presentes en la aldea las condiciones naturales (clima, hidrografía, suelo, temperatura, flora, fauna),⁸ y las funciones del hábitat protourbano: el caserío, el santuario, la caverna y el montículo.⁹ En lo político se prefigura el régimen colectivo mediante el consejo, la organización patriarcal comunitaria (*nomos*) y el poder jerárquico de los guerreros. En la esfera económica, gracias al desarrollo técnico, se facilitó a su vez el desarrollo de la agricultura con la consecuente generación de un excedente de producción que propiciaría la división del trabajo de la tierra así como del sostenimiento de una clase gobernante que pronto, junto al incremento de la población y de las necesidades colectivas daría origen al Estado frente al *régimen colectivo*.¹⁰

La “revolución neolítica” o “revolución agrícola” da lugar al inicio de la concentración: de las actividades productivas, de los instrumentos de producción, del capital natural, del disfrute, de las necesidades y, en general, de la población dentro de un territorio determinado, mismo que da origen a la *protociudad*.

Una contribución faltante en el sentido antes expuesto y que contribuye a llenar las oquedades teórico-críticas, es el recientemente aparecido tratamiento de la temática por Bolívar Echeverría en *Modelos elementales de oposición campo-ciudad*,¹¹ en esos dos niveles iniciales de argumentación, el primero, en parte referido a la concepción óntico-ontológica del espacio social y la naturalidad-transnaturalidad de la relación hombre-naturaleza, y el segundo,

⁸ Estas condiciones representan un consenso entre los estudiosos de la génesis de la ciudad. (Cfr. obras antes citadas de Childe, Sjoberj, Davis, Leakey, Mumford y Marx). Ver también GASCA, Jorge, “Supuestos y presupuestos del surgimiento de las primeras ciudades” / «Proceso de reproducción social y ciudad”, en *La ciudad: pensamiento crítico y teoría*, Ciudad de México, IPN, 2005, pp. 109-160.

⁹ MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia*, op. cit., p. 11.

¹⁰ MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *La ideología alemana*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1958. (alemana *Die Deutsche Ideologie*, Berlin, Dietz Verlag, 1953), p. 55.

¹¹ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Modelos elementales de oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, Ciudad de México, Itaca, 2013.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are written above and below the staves, including "energico (lo stesso tempo)", "loco", "molto espressivo", "ff", "mp", and "mf subito". There are also dynamic markings like "ff" and "mp" within the music. The score is marked with a 6/8 time signature and includes a pedal instruction "(Ped.)" at the bottom left.

dirigido a la reflexión acerca de la “ontogénesis de la ciudad” en el plano de la oposición campo-ciudad a través de determinados márgenes de su trans-historicidad.¹²

Esta importante aportación parte de la consideración acerca de la coincidencia en la partición de la historia humana en tres niveles o pisos, y de dicha tripartición en las obras fundamentales de Marx y Braudel. En Marx mediante la distinción de tres escalones principales constituidos en forma ascendente de acuerdo con el proceso social histórico que ha seguido la humanidad, explicados desde, en primer lugar, la “forma natural de la reproducción social”; en segundo lugar, la aplicación de la fórmula de la economía mercantil simple M-D-M (mercancía-dinero-mercancía), propia de las sociedades mercantiles; y en tercer lugar, por la fórmula que rige al capitalismo: D-M-D’ (dinero-mercancía-dinero incrementado).

Para asombro de Bolívar Echeverría, la visión que Braudel concibe de la historia a veces maravillosamente sincopada pero con frecuencia contrapunteada con la de Marx, también parte de una tripartición coincidente *en general* con la de Marx: un primer escalón de la historia constituido por lo que es conocido como el nivel de la civilización material (pegada a las estructuras de lo cotidiano: una historia a ras del suelo); un segundo escalón de la historia regido por “civilización económica”; y un tercer escalón o nivel civilizatorio constituido por el “capitalismo”. Una tripartición de la historia, entretejida asombrosamente por el teórico Marx y el historiador Braudel a casi cien años de separación entre la obra de uno y de otro, sin coincidencias en los fundamentos teóricos ni en esto que hoy llamamos “metodológicos”. Braudel, al tocar este problema a lo largo de sus principales obras junto a un conjunto de temáticas que directa o indirectamente abordan el tema, otorga perceptiblemente un orden al predominio de unas dimensiones de lo humano sobre otras, aspecto que resuelve en la práctica en su principal obra, *Civilización material, economía y capitalismo*, ya citada, en la que se perciben no solo tres “pisos” o niveles de la historia humana sino tres dimensiones que componen o constituyen la vida social, estas son: 1) el *mundo material edificatorio de civilizaciones* (geografía, arquitectura, demografía, arqueología); 2) el *mundo material de la supervivencia social* (economía, sociología, antropología, psicología social) y 3) la *movili-*

¹² Cfr. un mayor acercamiento a estos temas en GASCA, Jorge, “En torno a la genealogía de la ciudad. Consideraciones referenciales para el estudio del origen de la ciudad”, en *Territorialidades y corporalidades. Ensayos de ciencias sociales*, Ciudad de México, CIECAS-IPN, 2011, pp. 99-118.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written for the right hand (RH) and left hand (LH). The right hand part features a melodic line with various dynamics and articulations, while the left hand part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords. The score includes several performance instructions and dynamic markings:

- System 1:** Starts with the instruction "calando" (ritardando) and a dynamic marking of *p*. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a sustained note with a dynamic marking of *f*.
- System 2:** Features the instruction "come un eco" (like an echo) and a dynamic marking of *pp*. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a sustained note with a dynamic marking of *mf*.
- System 3:** Features the instruction "in lontananza" (in the distance) and a dynamic marking of *ppp*. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a sustained note with a dynamic marking of *p*.

The score also includes a "Ped." (pedal) marking at the bottom left and a "loco" marking in the right hand of the third system. The dynamics range from *ppp* to *f*.

zación civilizatoria y del dominio político (síntesis civilizatorias del espacio-tiempo: nomadismo, trashumancia, sedentarismo, expansionismo, revolución, involución).¹³

V

En las aportaciones de los *Modelos elementales* a la discusión actual sobre el origen de la ciudad, se distinguen cuatro regiones temáticas sumamente relevantes: 1) la ontogénesis de la distinción campo-ciudad; 2) las aportaciones conceptual-fundacionales para una “genealogía de la ciudad”; 3) las pautas civilizatorias para el estudio histórico de la oposición campo-ciudad; y 4) transhistoricidad de las formas complejas contemporáneas de uso capitalista del espacio social.

1) La “ontogénesis” es simultáneamente un *proceso primigenio* de formación de la socialidad humana y la *edificación de “mundo”*. Es posible así entender que los *Modelos elementales* abordan, sin demora, la distinción prístina y “ontogénica” entre la “ciudad” y el “campo” tras la exposición que delimita, tanto desde una “teoría general de lo humano” como de una esfera económica, la cualificación que otorga sentido y significación a las dos dimensiones básicas de la existencia humana: la dimensión *física* y la dimensión *política*.

Mediante el concepto de “proceso de reproducción social”, extraído de manera creativa de la teoría de Marx, Bolívar Echeverría expone el entretejimiento ontogénico de la espacialidad y la temporalidad social desde la que se configura y distingue el campo de la ciudad; su cualificación física, por un lado, y su cualificación política, por otro. Existe una autoformación a la vez individual y colectiva que completa al sujeto social como “humano” en la medida en que se da forma a sí mismo y le da forma a su existencia colectiva, a su socialidad, con lo cual establece su determinación política. Mediante una visión del conjunto de la vida económica, son destacados los momentos económicos fundamentales (producción, distribución, cambio y consumo) que, acontecidos en el espacio de la socialidad, la conforman bajo dos rasgos determinantes: el del *tiempo ordinario* o cotidiano y el del *tiempo extraordinario*. El primero emanado del tiempo del trabajo y la monotonía, el segundo del tiempo de la fiesta, la reunión colectiva y la política en general.

¹³ Cfr. BRAUDEL, Fernand, *Civilización material, economía y capitalismo siglos XV-XVIII*, 3 vols., Madrid, Alianza, 1984. (*Civilisation matérielle, économie et capitalisme: XVe- XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1979); *Escritos sobre Historia*, Ciudad de México, FCE, 1991. (*Ecrits sur l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1969); *Las civilizaciones actuales*, Madrid, Tecnos, 1986. (*Le Monde actuel*, Paris, Eugène Belin, 1963); *La identidad de Francia*, 3 vols., Barcelona, Gedisa, 1993 (*L'identité de la France*, 3 vols., Paris, Arthaud-Flammarion, 1986); *El Mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 vols., Ciudad de México, FCE, 1976. (*La Méditerranée et le monde méditerranéen à L'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949).

(colanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

5 7 8 5 7 5 7 5 8 5 7 8 5 8

ancora più pp mf pp mf p

(Ped.)

Lo fundamental de la distinción entre lo rural y lo urbano, su diferenciación espacio-temporal, radica en que los momentos extremos y fundamentales del ciclo general de la generación de la riqueza social (producción-consumo) se ven mediados por el momento circulatorio (distribución y cambio). En la medida de esa mediación, la separación y la distinción entre el campo y la ciudad será más notoria, clara y evidente: *ciclo general de la riqueza y proceso de la reproducción social* encuentran su determinación en el espacio y en el tiempo “proyectándose sobre el eje territorial” mediante la separación de los momentos fundamentales (producción-consumo), respecto de los momentos secundarios (distribución-cambio / circulación). En esta observación sumamente aguda radica la aportación de los *Modelos elementales* para la explicación de la distinción entre campo y ciudad ¿Por qué surge la ciudad? Ésa es la pregunta fundamental a la que se responde.

2) A lo que llamamos “aportaciones conceptual-fundacionales de una *genealogía* de la ciudad” constituye un conjunto de categorías mediante las que se hace posible la fundamentación de una explicación acerca del origen de la ciudad. *Dónde* y *cómo* surgen ciudades, preguntas a las que se responde con arqueología y geografía, con historia y economía, geología y paleoantropología, Bolívar Echeverría, desde Braudel y Marx, responde con *historia y teoría*. El empleo de las categorías resulta claro y preciso: elección civilizatoria-forma natural de la reproducción social; concentración de los medios de producción y de la fuerza del trabajo; “tipos ideales”-protociudad; y despliegue territorial de la ciudad.

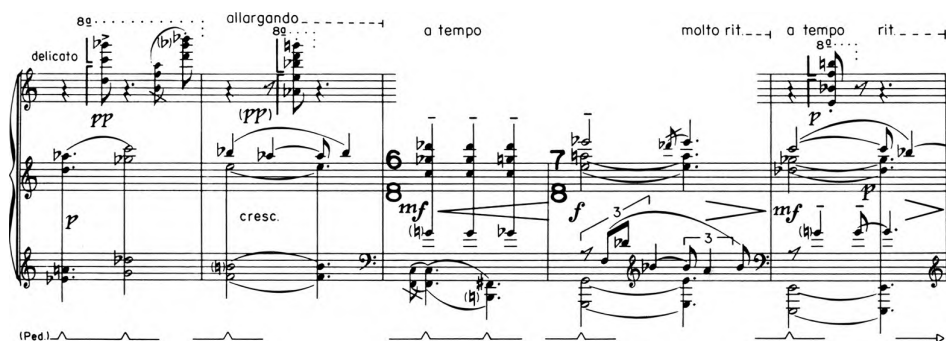
- La “elección civilizatoria”, contrapuesta al ya anquilosado simplismo del “determinismo geográfico”, es tomado de la historiografía de Braudel junto a la noción de “civilización material” y al concepto de “forma natural de la reproducción social”, no sin establecer la diferencia esencial de la relación hombre-naturaleza en la doble dirección de “parasitismo” (Braudel) versus “metabolismo” (Marx). La “elección civilizatoria” es, en definitiva, un proceso social-natural colectivo, un acto de definición colectiva y un “proyecto primigenio de humanidad”. La naturaleza le ofrece al hombre ciertas condiciones (geológicas, climáticas, hidráulicas, etcétera) que este acepta o rechaza, —es decir, “elige”—, desde las cuales establece un diálogo desde el que se posibilita un “proyecto civilizatorio” incipiente y sobre el que se elevarán las distintas potencialidades de humanidad bajo distintas pautas tecnológicas correspondientes a las peculiaridades dominantes en dicha relación.
- “Concentración de los medios de producción y de la fuerza de trabajo” es propiamente un modo de aproximación al concepto de *ciudad*. Se trata de un camino trazado para la elaboración de un concepto de ciudad. Bolívar Echeverría se acerca mucho a la idea establecida por Marino Folin, según la cual la ciudad y el territorio constituyen un “capital fijo”. La idea planteada por Folin es la siguiente:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes several measures with dynamic markings and performance instructions. Key markings include "rubato" above the first measure, "a tempo" above the second measure, and dynamic markings "pp" (pianissimo), "mf" (mezzo-forte), and "pp" (pianissimo) throughout. There are also markings for "poco" (poco) and "pp" (pianissimo) in the lower register. The score is marked with "5", "7", and "8" in the left margin, possibly indicating fingerings or measure numbers. A "Ped." (pedal) marking is present at the bottom left.

La permanencia de la forma de ciudad, forma particular que asume la concentración de los medios de producción y de la fuerza de trabajo (aún cuando por concentración entendamos, no valores absolutos, sino relativos); supongamos que la forma la permanencia de la forma de ciudad, permanencia contradictoria, no se explica tanto por algunas contradicciones de momentos históricamente distintos en cuanto al uso del territorio, o por la presencia de lugares destinados a *fases* distintas del proceso de producción y reproducción del capital social.¹⁴

Es posible observar en esta cita de Folin la idea –y esto resulta de altísima importancia– de una “*permanencia de la forma de ciudad*” que depende fundamentalmente de un fenómeno ya resaltado por Marx, referido a la “concentración”, en este caso, de los “medios de producción” y de la “fuerza de trabajo”, determinantes de la relación básica (económica) de la vida material. *Concentración, permanencia y sedentarismo* son condiciones, por un lado, de la aparición de la ciudad y, por otro, del capital, cuya presencia es la “constatación de momentos históricos distintos en cuanto al uso del territorio”, a la vez que –de acuerdo con Folin– establecen también una diferenciación de lugares determinados por “*fases* distintas del proceso de producción y reproducción del capital social”. Bolívar Echeverría lleva esta idea mucho más lejos. Por un lado, la vincula creativamente con el ciclo general de la generación de la riqueza social y con el proceso de reproducción social en su conjunto. A partir de esta sistematización desbroza la diferenciación entre campo y ciudad. Señala cómo cuando los momentos fundamentales *producción* y *consumo* se hacen predominantes, surge el estatuto rural dominado por el tiempo ordinario y rutinario, y cómo cuando el momento circulatorio se vuelve predominante, se proyecta la vida urbana y el tiempo extraordinario. Esto es, sin duda, una abstracción y generalización sumamente amplias que, gracias a ello, permite encontrar el nexo fundamental y a la vez elemental que el autor establece de manera minuciosa y aguda con la obra de Braudel en eso que él llama *elección civilizatoria* constitutiva, a su vez, de la *civilización material*. Todo un “despliegue civilizatorio” a lo largo y ancho del planeta: “opciones de civilización” o “proyectos civilizatorios” que encuentran sus formas predominantes y diferenciales entre Oriente y Occidente estableciendo lo que Bolívar denomina con cierta precaución, recordando a Max Weber, “tipos ideales” o “tipos elementales” de ciudad, en este caso, “modelos elementales de oposición campo-ciudad”.

¹⁴ FOLIN, Marino, “La ‘ciudad’ y el ‘territorio’ como capital fijo”, en *La ciudad del capital*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 62.



- Lo que con objeto de síntesis nominativa podríamos llamar, a partir de los *Modelos elementales*, “tipos ideales de protociedad”, integran tres grupos de vertientes constitutivas y fundantes: la distinción marxiano-weberiano-braudeliana entre Oriente y Occidente, por un lado. Por otro, la idea marxiano-foliniana de las “formas de concentración espacio-territoriales” de los medios de producción y de la fuerza de trabajo; y, por último, la idea de Lewis Mumford que se refiere al “hombre histórico” como aquel sujeto que se mueve entre “dos polos”: el *movimiento* y el *asentamiento*.

A partir de esta triple conjunción, es posible construir una “tipología de la ocupación del espacio / territorio”. Se elaboran o, mejor dicho, se descubren o desbrozan las formas “típicas” en que el territorio ha sido ocupado por las distintas “pautas civilizatorias” sobre las cuales descansan los distintos “proyectos de humanidad”. “Pautas civilizatorias” o “esbozos de ciudad” son las líneas sobre las cuales se escribe la *oposición campo-ciudad* en la historia de la humanidad y que Bolívar Echeverría distingue en las diversas latitudes del planeta bajo una trilogía: Oriente (sedentario), Medio Oriente (nómada) y Occidente (sedentario). Desde aquí él establece una triada epistemológica: historia-economía-teoría social y enlaza la historia de Oriente y Occidente en general con la historiografía braudeliana en particular, y la teoría del “modo de producción asiático” en general, con la Teoría crítica de Marx de las *Formen*, en particular.

3) La aportación que se elabora mediante los *Modelos elementales* considera tres *formas arquetípicas* delimitativo-clasificadoras que toman como base las formas de ocupación del territorio y la concentración de los medios de producción y de la fuerza de trabajo, de ellas se desprenden, a su vez, tres formas primigenias o elementales de oposición campo-ciudad: asentamiento-plantación (Oriente sedentario); aldea-campiña (Occidente sedentario); campamento-desierto (Medio Oriente nómada). Formas de uso del territorio sobre las cuales se edificarán otras formas civilizatorias mucho más complejas y que determinarán las futuras ciudades-civilizaciones diferencialmente “orientales” y “occidentales”. En el Oriente, por un lado, la altísima organización de los medios de producción rudimentarios y de la fuerza de trabajo, que devendrán en “sociedades hidráulicas” y en el denominado “despotismo oriental” y, por otro lado, en el Medio Oriente, las ciudades comerciales tan deslumbrantes como evanescentes; en Occidente, las prósperas ciudades comerciales y económicamente más organizadas en el espacio y en el tiempo, sobre las cuales se erigrán la cristiandad románica y la acumulación propia del moderno capitalismo.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "a tempo" and "pp". The second system is marked "(pp)". The third system is marked "p dolce" and "allargando". The score includes treble and bass clefs, dynamic markings, and articulation marks like "Ped." and "3".

altamente complejos en las técnicas de organización del trabajo y de la fuerza de trabajo, bajo la dirección de una burocracia sagrada que se justifica y dirige el complejo organizativo. De esta manera, la ciudad capitalista es un “complejo jerarquizado de distintos *tipos de ciudad*”, que la historia combina y que nunca aparecen puros.

b) Es notable el papel fundamental que, tanto en Marx como en Braudel, tiene la ciudad en la consolidación de los distintos proyectos de capitalismo. Desde el concepto de *economía-mundo* destaca el señalamiento braudeliiano de la “sucesión de centros”. Echeverría es sumamente incisivo en la idea de que, desde la teoría de Braudel, es posible distinguir no *el* “capitalismo”, sino a una multiplicidad de “proyectos de capitalismo” y, especialmente distinguible, la idea de que “debajo de cada economía-mundo” hay en el centro de ella una “ciudad”, al mismo tiempo que debajo de cada ciudad-centro es claramente perceptible un “proyecto diferente de capitalismo”.

c) De ello se destaca la idea –retomada del tomo III de *Civilización material* de Braudel– respecto a una sucesión de centros-ciudades de las economías-mundo: un centro lo constituyó Venecia en la Edad Media, otro lo formó Florencia, otro lo fue Brujas, y así sucesivamente hasta llegar a Londres del siglo XVIII o París del siglo XIX. Quizá el último centro lo representa Nueva York, pero en todo ello hay una sucesión de figuras de gran-ciudad / metrópoli, que ya no corresponden a la ciudad burguesa occidental.

d) La ciudad burguesa, integrada orgánicamente por la zona central, centro económico y financiero, la *City*; el barrio residencial, alejado moderadamente del centro; el barrio bajo o barrio obrero que circunda el centro se alza como reminiscencia de la ciudad burocrático-sagrada oriental; y la periferia rural, mediación entre la “naturaleza” y la “ciudad”, ha sido desbordada ya por la Gran-ciudad y la metrópoli contemporánea. Si bien con la ciudad burguesa el campo es una entidad social aún respetada, con la aparición de la gran-ciudad y la metrópoli, el campo es subordinado a ellas, se convierte en mero apéndice de la periferia industrial. Se trata de “entidades urbanas en espera de ser teorizadas”.

A manera de conclusión

Sin duda alguna, una “crítica de la razón urbanística” deberá tener presente no solo la perspectiva histórica de la crítica del capitalismo, la sociedad burguesa y la cultura material e inmaterial que le da sustento, sino la perspectiva trans-histórica que le da soporte a la civilización material de las sociedades contemporáneas. Debe tener presente que las historias del mundo han dado lugar a vertientes históricas subcodificadas en culturas y civilizaciones que

652

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

89. deciso > > loco

89.

mf

pp

Ped →

han devenido en caminos convergentes de los fenómenos contemporáneos; fenómenos éstos tendientes a ser estandarizados por móviles y dinámicas que conducen históricamente a la enajenación de lo humano, y condicionados o determinados espacio-temporalmente por esas dinámicas subordinadoras.

La “razón urbanística” como un modo de la “razón instrumental” deberá partir necesariamente de la exégesis histórica de su génesis, su desarrollo, su estatus contemporáneo y la crítica de ello, tomando en consideración un rasgo fundamental ya expuesto: “ni la razón instrumental es mera ‘razón urbanística’, ni ésta pura sublimación de aquélla. El elemento fundamental que las diferencia, la esencialidad que las separa cualitativamente, es la materia de la que están hechas: su *habitabilidad social*”.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score is divided into three measures. The first measure starts with a *sf* dynamic and a *rall* instruction. The second measure begins with a *mf* dynamic and a *lontano* instruction. The third measure starts with a *pp* dynamic and a *loco* instruction, followed by a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom left, there is a *(Ped)* instruction with an arrow pointing right. At the bottom right, there is a dashed arrow pointing right.

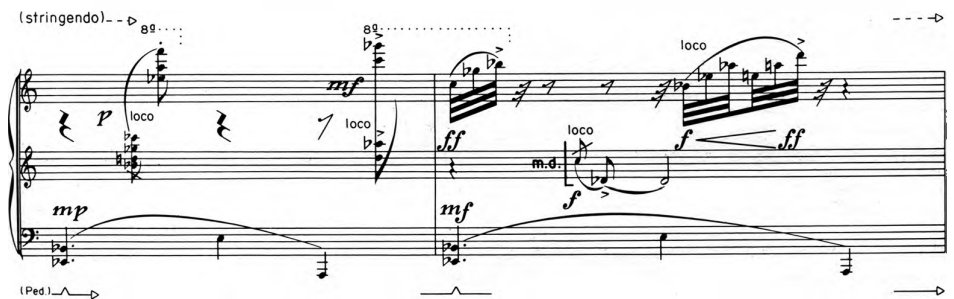
SEMIFUSA

EN LOS MÁRGENES DE LA TEORÍA CRÍTICA: LA TÉCNICA Y LA HISTORIA EN WALTER BENJAMIN Y MARTIN HEIDEGGER

Pablo Veraza Tonda

Ante la experiencia de la devastación general de la sociedad y de la política acontecida en el siglo XX, pensadores clave de la primera generación de la Escuela de Frankfurt como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer o Herbert Marcuse no pudieron sino reaccionar negativamente hacia la sociedad tecnificada en su conjunto. De esta manera, uno de los aspectos clave del desarrollo de la Teoría crítica es la discusión sobre el fundamento y los alcances del carácter enajenado de la sociedad actual. A este respecto, resultan muy conocidas las descripciones de la deshumanización vigente que han hecho diversos pensadores frankfurtianos, pero poco se ha intentado contrastar estos tópicos con los trasfondos que inspiraron la sagacidad conceptual de sus figuras más críticas, en las obras de madurez de Walter Benjamin, decisivas para Adorno, y de la fenomenología de Martin Heidegger sobre todo, que a su vez influiría de manera no menos relevante a su discípulo Marcuse.

El antecedente fundamental de la cuestión de la técnica en el pensamiento crítico es una situación paradójica. Esta consiste en que, por un lado, las fuerzas productivas tienen para los fundadores de la Teoría crítica de la sociedad un carácter teóricamente central, y por otro, en que el “marxismo” en tanto que cosmovisión de los más variados totalitarismos y reformismos erigió el culto al desarrollo técnico y al trabajo obrero como voz oficial. Ante ello, la primera Escuela de Frankfurt tomó distancia reservándose de compromisos ideológicos, sin embargo también dejó de lado una discusión que tanto para Benjamin como para Heidegger todavía era central y que a su vez retomaba una problematización que la obra de Marx dejaba pendiente. Además, esta discusión servía como criterio para reconocer el fundamento de la modernidad, y sobre todo para postular un proyecto revolucionario.



En el presente trabajo, queremos entablar un diálogo entre Benjamin y Heidegger en torno a una cuestión clásica en Marx: la relación entre la técnica y la revolución, de manera que quizás se logre arrojar nueva luz a las preguntas de la vieja y la nueva Teoría crítica.

1.

Desde la inauguración de la crítica dialéctica marxiana, la concepción del desarrollo técnico culmina la teoría histórico materialista, pues es justamente el criterio o “principio” de especificación histórica lo que muestra el origen y los límites de un “nosotros” moderno como ámbito universal común. Frente a la modernidad, Marx no apuntaba al tránsito a otra forma histórica pre-contenida en un sí mismo absoluto como en la dialéctica de Hegel, sino a intentar un rebasamiento revolucionario único de la época en función de sus propias contradicciones.

En el contexto de la discusión filosófica con el idealismo hegeliano y en diálogo con la antropología de Feuerbach, los manuscritos de 1844 enarbolarán una concepción de la historia que dota a la industria o técnica moderna de un carácter ontológico fundamental:

Die in der menschlichen Geschichte –dem Entstehungsakt der menschlichen Gesellschaft– werdende Natur ist die *wirkliche* Natur des Menschen, darum die Natur, wie sie durch die Industrie, wenn auch in *entfremdeter* Gestalt wird, die wahre *anthropologische* Natur ist.¹

656

Asimismo, considerar a la industria como realización de un para-sí en la historia, un sujeto hegeliano realizado que sería el capital, fue siempre un motivo decisivo en los textos mayores de Marx, tanto en los manuscritos de 1844 como en las distintas versiones de la crítica de la economía política. De esta manera es como desarrollará la cuestión de la técnica.

La técnica moderna en sentido estrecho es definida en el capítulo de *El capital* sobre la maquinaria como una aplicación sistemática y consciente de las ciencias exactas en la con-

¹ “La naturaleza que se desarrolla en la historia humana –en el acto del surgimiento de la sociedad humana– es la naturaleza *efectiva* del hombre, de ahí que la naturaleza, tal como se desarrolla en la industria, aunque en forma enajenada, sea la verdadera naturaleza *antropológica*”. Cfr. MARX, Karl, *Frühschriften*, Stuttgart, Kröner, 1953, p. 245.

The image shows a musical score for piano, likely from a Romantic or Impressionist period, given the dynamic range and performance markings. The score is written for two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "stringendo" at the beginning. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *fff* (fortissimo). There are also performance instructions such as "loco" (ad libitum) and "Ped" (pedal). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing fermatas or other musical notations. The overall style is characteristic of late 19th-century piano music.

technology has become the great vehicle of *reification* —reification in its most mature and effective form. The social position of the individual and his relation to others appear not only to be determined by objective qualities and laws, but these qualities and laws seem to lose their mysterious and uncontrollable character; they appear as calculable manifestations of (scientific) rationality. The world tends to become the stuff of total administration, which absorbs even the administrators. The web of domination has become the web of Reason itself, and this society is fatally entangled in it.³

Marcuse apunta con ello a mostrar el carácter totalitario del desarrollo científico técnico en términos políticos. Este desarrollo no sería, pues, neutral en su objetividad, sino que estaría marcado por una unilateralidad inexorable. Ahora bien, dado el dominio generalizado que la técnica ejercería sobre la sociedad, el papel de la Teoría crítica queda puesto en cuestión. Marcuse se ve confrontado a tener que redefinir su cometido. Al respecto nos dice al concluir su obra:

the critical theory of society possesses no concepts which could bridge the gap between the present and its future; holding no promise and showing no success, it remains negative. Thus it wants to remain loyal to those who, without hope, have given and give their life to the Great Refusal.⁴

En respuesta a este diagnóstico, Jürgen Habermas escribiría su famoso ensayo “Ciencia y técnica como ideología”, donde sostiene que resulta inviable e innecesaria la mera aspiración

³ “la tecnología se ha convertido en el gran vehículo de la cosificación: la cosificación en su forma más madura y efectiva. La posición social del individuo y su relación con otros no sólo aparecen determinadas por cualidades y leyes objetivas, sino que estas cualidades y leyes parecen perder su carácter misterioso e incontrolable; aparecen como manifestaciones calculables de la racionalidad (científica). El mundo tiende a convertirse en materia de la administración total, que absorbe incluso a los administradores. La red de la dominación se ha convertido en la red de la Razón misma, y esta sociedad se halla fatalmente enredada en ella.” MARCUSE, Herbert, *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, Routledge, 2007, pp. 172-173.

⁴ “la teoría crítica de la sociedad no posee conceptos que puedan zanjar la brecha entre el presente y su futuro; sin conservar promesa alguna y sin mostrar ningún éxito, permanece negativa. Así, quiere permanecer leal a aquéllos que, sin esperanza, dieron y dan su vida al Gran Rechazo.” Ídem, p. 261.

(colando) ----- Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

88. *nervoso* *lungo* *loco* 158. *loco*

p *pp* *p* *f* *p* *mp*

3 3 3 3 3

(Ped.)

a superar históricamente la ciencia y la tecnología modernas o querer prescindir de ellas, con lo cual busca definir de otra manera el carácter mismo de la Teoría crítica. De esta manera, en polémica con Marcuse decía:

Die neuzeitliche Wissenschaft als ein historisch einmaliges Projekt nur aufgefaßt werden könnte, wenn mindestens *ein* alternativer Entwurf denkbar wäre. Und ferner müßte eine alternative Neue Wissenschaft die Definition einer Neuen Technik einschließen.⁵

Reprochando a Marcuse la carencia de tal propuesta alternativa, Habermas quiere considerar como lugar de resolución de la reificación social la racionalidad comunicativa intersubjetiva, y por eso ve a la modernidad como un proyecto histórico aún pendiente de realización. Su intento ha ubicado con precisión el punto decisivo del debate en la consideración de los límites del proyecto histórico del que se es parte. ¿Partiendo de qué podría plantearse una ruptura histórica con la modernidad y su horizonte científico-técnico?

La postura que se tenga ante la técnica moderna depende de la manera de asumir la historicidad del presente y sus posibilidades. En los años 60 Marcuse defendía lo que llamaba “the Great Refusal”, una negativa general al sistema establecido, el decir “no” a la “sociedad administrada”, pues ello le parecía la posición más viable ante el fracaso y la impotencia política de los movimientos revolucionarios. Cuando Habermas se oponía a tal negativismo, de todas maneras compartía con Marcuse la creencia de que subvertir de raíz al mundo técnico es imposible. La negación o la reforma aparecen como las únicas opciones, pero no ya lo que Benjamin llamaba “la gran revolución”.

Entretanto, Habermas ha logrado hacer de lado la postura incómoda y paradójica del negativismo en el discurso crítico. En su discusión con Marcuse apuntaba acertadamente que la técnica no es algo ajeno a nosotros, sino la realización positiva del trabajo, la red de sus funciones sociales. Sin embargo, quiso evitar la consecuencia que saca Marx partiendo de lo

⁵ HABERMAS, Jürgen, *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, p. 55. Esto podría traducirse como sigue: “La ciencia moderna sólo podría ser concebida como un proyecto históricamente limitado si por lo menos fuera pensable un proyecto alternativo. Además, una nueva ciencia alternativa tendría que comportar la definición de una nueva técnica.”

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features three staves: a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass staff. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. Performance instructions include 'con espressione' and 'loco'. The score contains various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The music includes triplets, slurs, and a crescendo. A pedal instruction '(Ped.)' is present at the bottom left.

mismo, a saber, señalar al trabajo enajenado como fundamento de la economía tecnificada en la sociedad burguesa.

Lo que no aparece claro en el horizonte de los planteamientos de Habermas es una experiencia histórica que fue sepultada con la Segunda guerra mundial: aquello que los viejos maestros Lukács, Bloch, Heidegger o Benjamin todavía vivieron y que el primero llamó “actualidad de la revolución”.⁶ Adentrarnos en las reflexiones de ese momento y sus puntos más decisivos nos muestra una intensa confrontación con la técnica moderna que no fue desarrollada por la Teoría crítica ulterior y que quedó reprimida por la guerra. Esta orilló a Benjamin al suicidio e hizo a Heidegger sustraer de la esfera pública su proyecto de ruptura con la modernidad y solo dejar ver guiños y huellas de éste en escritos públicos dispersos. A falta de un marco propio que las relacionara, tales indicaciones de su pensamiento tardío fueron interpretadas por Habermas y otros como impensables. Serían dependientes de la instancia injustificada y mística de la idea del “destino del ser”, que Habermas consideraría en *El discurso filosófico de la modernidad* como una deriva resultante del fracaso del compromiso nazi, demostrando lo impropio del intento de contraponerse a la modernidad.

Los textos de madurez tanto de Benjamin como de Heidegger, escritos en el momento de mayor destrucción en la historia de la humanidad, son los únicos que después de Marx permiten plantear la cuestión de la técnica a partir de su fundamento en un proyecto de subversión de toda la historia vigente, con lo cual se insertan en un plano más profundo que la corriente dominante de la Escuela de Frankfurt. Cabe señalar que una dimensión de las obras de ambos pensadores que todavía ha sido poco indagada sistemáticamente es la relación que mantienen con los límites históricos. Antes de rechazar o aceptar sus propuestas, cabría preguntarse cómo ayudan a responder la cuestión abierta por Habermas sobre el criterio de ruptura con la modernidad. Se trata de dos obras únicas en su radicalidad que se enfrentan de lleno a nuestra época y a un tiempo reivindican un proyecto creador con todas sus consecuencias.

La obra de Benjamin, por ejemplo, asume el carácter fundamental del trabajo que exigió más tarde Habermas —sin que este parezca darle importancia— y saca de ello la consecuencia

⁶ Bolívar Echeverría insistía en este punto como criterio para captar el desarrollo del pensamiento crítico del siglo XX. Cfr. por ejemplo, “Lukács y la revolución como salvación”, en *Las ilusiones de la modernidad*, Ciudad de México, UNAM / El Equilibrista, 1998.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features three staves: a top staff for the right hand, a middle staff for the left hand, and a bottom staff for a lower register. The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include "poco rall." (poco ritardando) and a tempo marking of "88". There are also numerical markings "5", "7", and "8" above the right hand staff, and "3" above the left hand staff, possibly indicating fingerings or measures. The score is written in a modern, clear notation style.

de que también el trabajo ha de resultar transformado con la revolución, en “eine Arbeit, die, weit entfernt die Natur auszubeuten, von den Schöpfungen sic zu entbinden in stande ist, die als mögliche in ihrem Schoße schlummern”.⁷

De la técnica capitalista distingue este autor una posible “segunda técnica”, que sería justamente el “órgano” de la revolución.⁸ La meta de esta técnica no es la dominación sino el juego conjunto, el intercambio lúdico con la naturaleza, y se orientaría –dice el ensayo sobre la obra de arte– según el principio “una vez no es ninguna”, en el sentido de una experimentación permanente siempre abierta. La segunda técnica –y cabría decir: la nueva forma del trabajo– replantearía entonces la distancia hacia la naturaleza. En el contexto de este planteo Benjamin siente la necesidad de que los individuos se familiaricen con el conjunto de los instrumentos y códigos sociales creadores,⁹ que constituirían aquello a través de lo cual se “juega” con ella.

Por otro lado, en las famosas conferencias de fines de los 40 y principios de los 50 sobre la técnica, supuesta “cumbre” del antimodernismo de Heidegger, se intenta mirar el contexto histórico propio desde aquello que lo totaliza y unifica, a saber, la técnica planetarizada. Ésta determinaría así lo que *hace época*. Heidegger remitirá años después el término alemán *Epoche* al término griego *epojé*, suspensión o sustracción, que refiere a la donación siempre finita

⁷ BENJAMIN, Walter, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, Suhrkamp, 2010, Hrsg. von Gérard Raulet, Bd. 19 “Über den Begriff der Geschichte”, p. 100. La traducción castellana es de Jesús Aguirre, en BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 185 y reza: “un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en situación de hacer que de a luz las criaturas que como posibles dormitan en su seno”.

⁸ BENJAMIN, Walter, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, Suhrkamp, 2012, Hrsg. von Burkhardt Lindner, Bd. 16, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, p. 151.

⁹ El arte “post-aurático”, sobre todo el cine, abriría para Benjamin la posibilidad de entrenar al ser humano en una cotidianización del manejo de aparatos, y en ese sentido podría cumplir una función propedéutica preparando a la humanidad para las posibilidades de una segunda técnica. Como sabemos, el cine se ha desarrollado como una de las principales empresas de la industria cultural y el consumo de masas, en lo cual las críticas de Adorno a Benjamin tienen su justo sitio. Sin embargo, éste último toma como modelo de sus reflexiones al cine expresionista y a las vanguardias artísticas en general, en cuanto que dejan ver nuevas posibilidades de comportamiento, tensionando la relación entre el arte y la vida cotidiana. Abren de manera diversa caminos para liberar la experimentación y la creatividad en el entorno de todos los días.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. ————

loco pp molto rubato legato e cantabile pp mp ppp lunga

lunga lunga

(Ped.) →

y singular del acontecer, esto es, el carácter limitado de una época. El pensamiento tiene la tarea única —que pasa comúnmente desapercibida pero no por ello deja de ser decisiva— de llevar a cabo la primera asunción de dichos límites y con ello hacer manifiesta a esa época como tal. Así, al ser cuestionada, la época se puede poner a decisión:

Wir fragen nach der *Technik* und möchten dadurch eine freie Beziehung zu ihr vorbereiten. Frei ist die Beziehung, wenn sie unser Dasein dem Wesen der Technik öffnet. Entsprechen wir diesem, dann vermögen wir es, das Technische in seiner Begrenzung zu erfahren.¹⁰

La experiencia de los límites de la técnica permite asumir a esta como una interpelación, como una posibilidad antes que como una realidad dada. En este sentido, los límites nos relacionan con el pasado y nos insertan en la tensión con lo venidero.

3.

En su momento, tanto Benjamin como Heidegger testificaron la conversión de las aspiraciones a una transformación histórica radical en un aparato instrumental para la reproducción de lo mismo, el primero en el movimiento socialista y el segundo en el nacionalsocialista.¹¹ Esta experiencia motivará que en ambos el concepto de “peligro” adopte un lugar central. Veamos el caso de Benjamin.

¹⁰ Esto podemos traducirlo como sigue: “Preguntamos por la *técnica* y a través de ello quisiéramos preparar una relación libre con ella. La relación es libre si abre nuestra existencia a la esencia de la técnica. Si correspondemos a ésta, entonces somos capaces de experimentar lo técnico en su limitación”. Cfr. HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, s/a, Bd. 7, “Vorträge und Aufsätze”, p. 7. En adelante citaremos esta edición con la abreviatura GA añadiendo el número de tomo correspondiente.

¹¹ Heidegger nunca se dio cuenta que el nacionalsocialismo desde sus inicios no ofrecía posibilidad alguna para la refundación y determinación del pueblo como comunidad de destino. En todo caso, veía que su misión como pensador era recuperar y discutir la herencia griega para favorecer un replanteamiento de las posibilidades de Occidente, lo que convertiría a Heidegger en el *Führer* del saber, a su vez guiado por Hölderlin, para conformar a lo alemán como tal en su tarea histórico-universal. Como bien señalaban las clásicas obras *Erbchaft dieser Zeit* de Ernst BLOCH o *Psicología de masas del fascismo* de Wilhelm REICH,

Andante tranquillo ♩ = ca. 100

delicato

pp

mf

(Ped.)

La elaboración de la relación con la historia va a configurar lo específico del planteamiento crítico y el rasgo distintivo del mesianismo revolucionario ateo con el que este autor condensa sus aportaciones al materialismo histórico y al movimiento socialista. En las tesis de madurez *Sobre el concepto de historia*, expondrá una concepción general de la historia de la cual sus estudios sobre la obra de arte y sobre Baudelaire son aplicaciones particulares, como se ve en un manuscrito.¹²

Benjamin entendió más tarde el “instante de peligro” como el momento en que las tradiciones del pasado –lo “heredable” según Bloch en *Erbschaft dieser Zeit*– podía ser subsumido por la clase dominante. El punto crítico define al materialismo histórico en cuanto tal:

Dem historisches Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben.¹³

En sus *Perfiles filosófico-políticos*, Habermas creía que el mesianismo revolucionario benjaminiano era inaplicable en términos políticos. La idea teológica judía de que la llegada del mesías sería la ruptura del acontecer histórico y el advenimiento de un tiempo nuevo le parecería carente de criterio político-práctico.¹⁴ Ahora bien, el problema estriba en que a Habermas le es inaudible la premisa fundamental del mesianismo: que el fin repentino de la historia hasta ahora vigente es un criterio de totalización o de unidad de ésta. En tal sentido, la concepción de lo vigente aparece bajo la luz de la ruptura revolucionaria. A lo que Ben-

los nazis canalizaron impulsos revolucionarios y tradiciones populares de manera reaccionaria, para movilizar su maquinaria política. El elemento popular aunado a la psicología embaucadora de las masas y su gigantomaquia de mitos es lo que ponía en movimiento el funcionamiento de un capitalismo nacional que iba exacerbando su carácter criminal a espaldas de la población.

¹² Cfr. Los materiales en torno a “Über den Begriff der Geschichte”, en la edición crítica citada, p. 156.

¹³ Ídem, p. 72. La traducción de Jesús Aguirre dice: “Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante.” *Discursos...*, op. cit., p. 180.

¹⁴ HABERMAS, Jürgen, *Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 371.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions: *loco* and *rall.*. The music features complex melodic lines with triplets and a rhythmic accompaniment with triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a pedal point at the bottom left.

jamin va a enfrentarse es, pues, a la idea de progreso como sentido rector de la política y de la historia. La revolución será para él un “freno de emergencia”, una ruptura de la marcha hacia la catástrofe.

Pues bien, la marcha del progreso es empujada por una técnica devastadora, así que la “politización del arte”, la “liberación de la imaginación” y otros motivos políticos de sus textos serán concebidos como parte de un gran proyecto revolucionario que parte de un replanteamiento de la técnica. En una nota decisiva que no aparece sino hasta redacciones posteriores de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* –a partir de la tercera versión– Benjamin concibe la técnica hasta ahora vigente como orientada hacia la meta de la dominación de la naturaleza y la explotación del trabajo humano y siguiendo el principio “de una vez por todas”.¹⁵ Esto podemos interpretarlo como la búsqueda de un resultado único, que por consiguiente exige también un comportamiento único tendiente al dominio siempre disponible de las materias primas en la producción y de los bienes en el consumo. Por lo tanto, la naturaleza ha de devenir cada vez un mero objeto del que se pueda disponer siempre; la aspiración a ello es lo que expresa el “de una vez por todas”. Las víctimas mortales de la guerra serían para nuestro autor el resultado del despliegue de esta técnica determinada por la unilateralidad. Sin embargo, el movimiento socialista no da para nada cuenta de ello. Una de las tesis sobre la historia señala:

Es gibt nichts, was die deutsche Arbeiterschaft in dem Grade korrumpiert hat wie die Meinung, sie schwimme mit dem Strom. Die technische Entwicklung galt ihr als das Gefälle des Stromes, mit dem sie zu schwimmen meinte. Von da war es nur ein Schritt zu der Illusion, die Fabrikarbeit, die im Zuge des technischen Fortschritts gelegen sei, stelle eine politische Leistung dar. Die alte protestantische Werkmoral feierte in säkularisierter Gestalt bei den deutschen Arbeitern ihre Auferstehung.¹⁶

¹⁵ BENJAMIN, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, ed. cit., p. 150.

¹⁶ “Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes como la opinión de que nadan con la corriente. El desarrollo técnico valía para ellos como la pendiente de la corriente con la cual creyeron que nadaban. A partir de aquí no había más que un paso a la ilusión de que el trabajo fabril, situado en el sentido del progreso técnico, constituye un logro político. La antigua moral protestante del trabajo celebra su resurrección de forma secularizada entre los obreros alemanes”. BENJAMIN, Walter, *Werke und Nachlaß*.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is divided into several measures, with dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *Meno mosso* (♩ = ca. 76), *A tempo* (♩ = ca. 88), *loco*, and *lontano*. There are also markings for *89...* and *loco* at the end. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets (marked with '3'). A pedal point is indicated at the bottom left with '(Ped.)

Es frente a esto que Benjamin enarbola su mesianismo revolucionario ateo, que deviene un “freno” a la catástrofe del progreso en la medida en que cumple una labor a un tiempo redentora y destructiva:

In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Mesias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist.¹⁷

4.

Heidegger sustentaba su apoyo al nazismo en la creencia de que con el nuevo régimen podía ponerse fin a la lucha de clases, a través de la construcción de una unidad popular que se remitiera a las posibilidades más originarias del pasado, en el inicio de Occidente. Heidegger fue duramente desmentido en sus esperanzas y solo se topó con el olvido de la tradición y una *Führung* nihilista que instauró la imposición bestial de sí misma en lugar del porvenir y con ello la supresión de la historia a través de la técnica.

Después del fracaso del compromiso nazi, una refundación histórica se declarará imposible en un contexto mundial determinado por *das Gestell*, el término heideggeriano que caracteriza a la esencia de la técnica. La técnica en general es el hacer salir de lo oculto, una manera de develarse la verdad, es decir, es entendida como la apertura de un mundo de sentido. Sin embargo, en la técnica moderna el único sentido que se desoculta es el de la disponibilidad. La otredad de las cosas queda cancelada, pues éstas solo están ahí para servir y el ser humano queda reducido a un mero movilizador del dominio.

El concepto de *das Gestell* surgió en los años 30 –entonces Heidegger hablaba de la *Machenschaft*– en polémica con el concepto del “desencantamiento” del mundo moderno de Weber. Así, los *Beiträge zur Philosophie* hablarán del “encantamiento de la técnica”, re-

Kritische Gesamtausgabe, Frankfurt, Suhrkamp, 2010, Bd. 19 “Über den Begriff der Geschichte”, Hrsg. von Gérard Rauler, S. 96-97. La traducción castellana es de Jesús Aguirre, en BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 184.

¹⁷ “En cada época debe intentarse ganar de nuevo la tradición al conformismo que quiere dominarla. El mesías no llega solamente como el redentor; llega como el superador del anticristo”. BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, S. 96-97.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped.

chazando el motivo weberiano de la racionalidad, que será muy recurrido en el contexto frankfurtiano desde Adorno hasta Habermas.

A diferencia de Benjamin, Heidegger vio cómo la globalización capitalista hegemonizada por Estados Unidos y la industrialización dictatorial de la URSS dominaba el planeta económica y políticamente —sin mencionar el envenenamiento del campo con la revolución verde, el desarrollo de los medios masivos de comunicación o la bomba atómica— y como un mero producto de ello, la llegada del hombre a la luna, que Benjamin todavía veía como posibilidad utópica de la segunda técnica. Así, el pensador de la Selva Negra captó con mayor amplitud que su contemporáneo el potencial devastador del dominio planetario de la técnica —y también el aplastamiento de la política que conlleva su dinámica ciega y espontánea—, por lo cual asoció el concepto de “peligro” a la tendencia de dicho dominio a volverse incondicionado.

Heidegger consideró de manera más directa que Benjamin a la técnica moderna como fundamento del historicismo y en general de la idea de progreso, en una fecha cercana a las tesis sobre la historia. En *Besinnung*, una obra mayor, la técnica y lo que allí se llama historiografía son señaladas como dos polos complementarios de la constitución de la modernidad. Su relación es descrita como sigue: *Historie –das Herstellen des Vergangenen. Technik –das Herstellen des Zukünftigen. Beide: Einrichtung der Gegenwart als Gegenstand und Zustand.*¹⁸ La técnica contemporánea en conjunto con la historiografía serían entonces la producción de la historia que se da como pérdida de la historia o historia enajenada.

Nuestro pensador establece como contraproyecto el carácter histórico de su pensamiento, al que llama “meditación histórica”. Así, dice:

Das *Geschichtliche* meint nicht die Art der Erfassung und Erkundung, sondern das *Geschehen selbst*. Das *Geschichtliche* ist nicht das *Vergangene*, auch nicht das *Gegenwärtige*, sondern das

¹⁸ GA 66, p. 183. Esto podría traducirse como sigue: “Historiografía —el producir de lo pasado. Técnica —el producir de lo futuro. Ambas: Disposición del presente como objeto y estado”. Esta descripción es profundizada una década después en las conferencias sobre la técnica, que precisamente han permanecido interpretadas de manera insuficiente porque la concepción de la historia y el correspondiente proyecto heideggeriano de ruptura de la modernidad quedaron implícitos y solamente fueron expuestos en textos que su autor decidió reservar para el futuro, confirmando la “inactualidad de la revolución” de la que parte casi toda la recepción de Benjamin y Heidegger.

(stringendo) ————— Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

The image shows a musical score for piano and orchestra. The top part of the score is for the strings, starting with a *stringendo* marking and a tempo change to *Allegro risoluto, con fuoco* (♩ = ca. 104). The piano part is marked *legato* and features a melodic line with dynamic markings *sf* and *mf*. The orchestra part includes various dynamic markings and performance instructions such as *violento*, *nervoso*, and *loco*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Zukünftige (...) das noch Wesende und auf Befreiung seiner Wirkungskraft Herrende ist. Das Zukünftige ist der Ursprung der Geschichte. Das Zukünftige aber ist der große Anfang, jenes, was – sich ständig entziehend – am weitesten zurück – und zugleich am weitesten vorausgreift.¹⁹

Y después dice:

Die Umwälzung des Gewöhnlichen, die Revolution, ist die echte Bezug zum Anfang (...) Denn durch bloßes Erhalten läßt sich gerade der Anfang nie fassen, weil Anfangen heißt: aus dem Zukünftigen, Ungewöhnlichen denken und handeln, aus dem Verzicht auf die Krücken und Auswege des Gewöhnlichen und Gewohnten.²⁰

5.

El pensamiento adecuado a nuestro tiempo es el de ese preguntar heideggeriano que se pone en juego él mismo en lo preguntado (que *Ser y Tiempo* distinguía del “mero preguntar”). Un cuestionamiento que responde con preguntas más radicales, que abren las posibilidades de nuestra historia reprimidas o trastocadas por la modernidad. Dentro de ello ocupa un lugar especial el diálogo con Marx y Benjamin. Ya Heidegger reconocía en la “Carta sobre el humanismo”:

Weil Marx, indem er die Entfremdung erfährt, in eine wesentliche Dimension der geschichte hineinreicht, deshalb ist die marxistische Anschauung von der geschichte der übrigen Historie

¹⁹ GA 45, p. 40. La traducción castellana de Ángel Xolocotzi reza: “Lo histórico no significa la forma de aprehender ni explorar, sino el acaecer mismo. Lo histórico no es lo pasado, tampoco lo presente, sino lo futuro (...) lo todavía esencial y que espera la liberación de su eficacia. *Lo futuro es el origen de la historia. Pero lo más futuro es el gran inicio*, aquel que –retrayéndose constantemente– alcanza lo más lejos hacia atrás y a la vez lo más lejos hacia adelante”, cfr. HEIDEGGER, Martin, *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Granada, Comares, 2007, pp. 40–41.

²⁰ GA 45, p. 41. La citada traducción reza: “El cambio radical de lo habitual, la revolución es la referencia genuina al inicio [...] pues mediante el mero conservar no se puede aprehender nunca el inicio, ya que iniciar quiere decir: pensar y actuar a partir de lo futuro, de lo inhabitual, a partir de la renuncia a las muletas y evasiones de lo habitual y acostumbrado.” Cfr. *Preguntas...*, op. cit., p. 41.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". Above the first staff, there are markings "ff", "loco", and "6". Above the second staff, there are markings "7", "5", "89", and "loco". Above the third staff, there are markings "mp" and "mp subito". Below the first staff, there is a marking "ff". Below the second staff, there is a marking "molto espressivo". At the bottom left, there is a marking "(Ped.)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

überlegen. Weil aber weder Husserl noch, soweit ich bisher sehe, Sartre die Wesentlichkeit des Geschichtlichen im Sein erkennen, deshalb kommt weder die Phänomenologie, noch der Existentialismus in diejenige Dimension, innerhalb deren erst ein produktives Gespräch mit dem Marxismus möglich wird.²¹

Al respecto cabe señalar que la referencia histórica que hace Heidegger al ser, concibiéndolo como inicio, es lo que puede dar un carácter radical a la propuesta de la segunda técnica esbozada por Benjamin, por un lado, y permitiría concretar el proyecto revolucionario de Marx, por otro, pues a partir de él se pueden replantear los conceptos de producción y trabajo de una manera no metafísica. La producción no sería un desocultamiento que se orienta en función de la presencia permanente del ente, sino en función de la singularidad, extrañeza y simplicidad de las cosas. En otros términos: la producción no sería la autorreproducción progresiva de la sociedad sino la acción creadora, la creatividad que posibilita lo nuevo en función de un re-crear el fundamento de las cosas, el cual ha de buscarse y reapropiarse cada vez. De acuerdo a esto, la revolución —que para Marx sería una forma señalada de producción— puede pensarse de manera no burguesa, sin la idea del recomienzo absoluto o la ruptura con el pasado, sino como refundación creadora de la tradición y los orígenes, que transforma el presente para que en él sólo permanezca lo esencial.

Hay todavía una cierta inactualidad de la revolución —para usar el término lukacsiano— en el presente filosófico, donde el alcance de esta constelación de cuestiones ha sido muy palpable y su fuerza de interpelación sigue aguardándonos.

Varios herederos del intento heideggeriano por tensionar la contemporaneidad, como los deconstruccionistas Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy o Philippe Lacoue-Labarthe, o el hermeneuta posmoderno Gianni Vattimo, han dado un giro hacia posturas marxistas. El viejo Derrida se volvía partidario de un “cierto espíritu del marxismo”, Jean-Luc Nancy

²¹: “Es debido a que Marx, en tanto experimenta la enajenación, se adentra en una dimensión esencial de la historia, por lo que la consideración marxista de la historia es superior al resto de las historias. Pero ya que ni Husserl ni, hasta donde alcanzo a ver por ahora, tampoco Sartre reconocen la esencialidad de lo histórico en el ser, ni la fenomenología ni el existencialismo llegan a esa dimensión en la que resultaría posible por vez primera un diálogo productivo con el marxismo.” GA 9, p. 340.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The first measure is marked 'calando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a dynamic marking of 'mp > pp'. The bottom left corner has a pedal marking '(Ped)'. The score is numbered 6, 7, 8, and 5 from left to right, and 8, 8, 8, and 8 from top to bottom.

recientemente relanzaba el motivo marxiano de la revolución mundial en *La creación del mundo o la mundialización* y Gianni Vattimo ahora propugna un “comunismo hermenéutico”, que entiende como una versión “posmoderna” y “débil” del marxismo. Con todo, en estos intentos no se ha desarrollado mucho la cuestión de la producción o la relación de la técnica con la historia y la revolución, a pesar de ser este problema nuclear para Marx, Heidegger o Benjamin.

En Alemania, en cambio, se ha abordado más centralmente el problema de la técnica, por ejemplo en varios textos de Peter Sloterdijk, aunque con tanta cercanía respecto a las nuevas tecnologías como lejanía respecto de la cuestión de la revolución. Sloterdijk se plantea la intervención activa en una autoproducción del hombre de la mano de lo que llama antropotecnias, simpatizando con tecnologías como la ingeniería genética o la eugenesia, por ejemplo (lo cual escandalizaba a un Habermas). Al respecto, creeríamos, es necesario plantearse un criterio creativo distinto al de la ideología burguesa de la auto-creación, que se levanta sobre la explotación y que cría –para usar un término sloterdijkiano– al ser humano para ser un animal de trabajo y un animal de consumo, en suma, lo que Heidegger llamaba en *Besinnung*, “animal tecnificado”. Esto pasa desapercibido para Sloterdijk, de tal manera que la animalidad y el biologismo reivindicados por él precisan una redefinición en términos histórico-políticos.

Por otro lado, Habermas defiende la racionalidad comunicativa y busca la democratización de los *mass media*. Con relación a esto y respecto a Heidegger, aboga por una “urbanización” de la “provincia” de éste. Con ello propone insertarnos en una práctica cívica en el interior de los espacios políticos de la democracia representativa estatal y global ya establecidos. Sin embargo, la crítica de la “urbanización” homogeneizante es necesaria, aunque sea desde la diferencia “campesina” que tanto molesta a Habermas. Lo que se puede criticar a este autor es que quizás la “democratización” por él buscada quede imposibilitada por su subsunción al aparato productivo capitalista y a la socialidad fetichizada del mercado, ya que concede demasiado a la estructura de la dominación vigente. Desde la “urbanidad” animalizada a lo Sloterdijk o democratizada formalmente a lo Habermas, ambas acomodadas a la técnica planetaria, no se atiende a la articulación entre la experiencia de la singularidad histórica del arraigo y la experiencia de la enajenación. La tensión entre ambas es quizás el núcleo del pensamiento de Heidegger y de Marx y desde nuestro punto de vista constituye el fundamento del discurso crítico.

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

ancora più *p*

pp *mf* *pp* *mf* *p*

5 7 5 7 5 7 5

8 8 8 8 8 8 8

(Ped.) →

COMPÁS DE ESPERA

EL DEBATE BENJAMIN-ADORNO. ARTE, TÉCNICA Y POLÍTICA

Erika Lindig Cisneros

No hay discurso, sin importar el territorio en que se inscriba, que esté absolutamente libre de relaciones de poder. El debate al que me voy a referir está especialmente marcado por ellas. Se trata del intercambio teórico entre Walter Benjamin y Theodor Adorno a propósito de la obra de arte, la técnica y lo político que tuvo lugar durante el año de 1936, cuando Benjamin publicó su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (escrito el año anterior) y de algunos problemas que fueron reelaborados por Adorno en “La industria cultural”, cuya primera versión fue publicada en 1944, en el libro *Fragmentos filosóficos* (en la versión de 1947 ya *Dialéctica de la Ilustración*), cuatro años después de que la persecución nacionalsocialista orillara a Benjamin al suicidio.

Aun cuando los actores de este debate fueron dos defensores del derecho al ejercicio incondicional de la crítica —es decir, del derecho a decirlo todo públicamente resistiendo a cualquier práctica autoritaria o violenta de apropiación del discurso, y por lo tanto a cualquier forma de prohibición o coerción—, ni el intercambio teórico ni la amistad que construyeron a partir de él lograron escapar a múltiples formas de coerción. Tampoco era de esperarse que lo hicieran: si la crítica es estratégica y es siempre una práctica singular, es justamente porque su trabajo es de resistencia permanente a los diversos procedimientos hegemónicos de regulación y control del discurso y de la acción política. Procedimientos que, como se sabe, alcanzaron un grado extremo de violencia en el momento histórico que atravesó Europa en tiempos del debate, y de los cuales fueron víctimas tanto Benjamin como Adorno, si bien este último logró sobrevivir a ellos. Es, sin embargo, inquietante¹ que dichos

671

¹ Inquietante, pero explicable. Pues las relaciones discursivas y no discursivas de poder producen también formas de subjetividad. Esto explica la “inversión de lugares” a que se refieren algunos de sus intérpretes (por ejemplo Enzo TRAVERSO y Susan BUCK-MORSS): Adorno, que en algún momento se consideró una especie de discípulo de Benjamin, llegó a tomar más adelante la postura de su crítico e incluso censor.



procedimientos hayan alcanzado a intervenir el intercambio teórico digamos, interno, entre los dos pensadores, a ello me quiero referir brevemente. Debemos a Enzo Traverso² una interpretación crítica muy cuidadosa de las relaciones tensionales que afectaron el debate: para decirlo brevemente Adorno, más joven que Benjamin, estaba colocado en una posición de poder y de autoridad, debido en última instancia a las condiciones políticas extremas en que debate tal se produjo. La lectura de Traverso de la correspondencia entre ambos es “el relato del encuentro, del diálogo, de la afinidad y de las incomprendiones que unen y separan al mismo tiempo a dos grandes espíritus”³, pero también la “crónica de la dependencia creciente de uno respecto del otro.”⁴ Siguiendo su investigación, habría que tener presente que, durante el año de 1936, cuando Adorno y Benjamin discuten sobre arte, técnica y política, este último, exiliado en Francia y en una situación económica sumamente precaria, dependía cada vez más del Instituto de Investigación Social, dirigido por Horkheimer; que a partir de 1937 la beca que le otorgaba el Instituto se había vuelto para él una condición esencial de supervivencia y finalmente que Adorno, por su relación privilegiada con Horkheimer, se convirtió en el mediador entre este y Benjamin para efectos laborales, y en defensor de la causa de Benjamin. Es lícito pensar entonces que Adorno, pese a tener menor experiencia que Benjamin en este momento de su trayectoria intelectual, era capaz de presentarle su postura teórica y la crítica de sus textos con una libertad que Benjamin, a la inversa, no se podía permitir. Esto afecta tanto la lectura de la correspondencia dirigida a Adorno como la de los textos que enviaba al Instituto para ser publicados en su revista, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Por más que sea imposible determinar el grado en que esta relación de dependencia material haya modificado las declaraciones explícitas de Benjamin sobre su postura teórica en el debate, considero que al menos hay que tenerla presente.⁵

Vayamos pues al debate. En su carta del 18 de marzo de 1936, Adorno ofrece a Benjamin una valoración crítica de la segunda versión de “La obra de arte en la época de su reproduc-

² TRAVERSO, Enzo, “Adorno y Benjamin: una correspondencia a medianoche en el siglo”, en *Cosmópolis. Figuras del exilio judéo-alemán*, México, IIFL-UNAM, 2004, pp. 119-177.

³ Ídem, p. 120

⁴ Ídem, p. 134. No sobra saber que el texto de Traverso, que apareció como presentación de la edición francesa de la correspondencia entre ambos, fue censurado unos meses después de la aparición del libro por la editorial Suhrkamp, detentadora de los derechos, y retirado de la circulación.

⁵ Aun cuando el debate todavía no ha sido completamente documentado. Hay que tener presente también que la relación entre ambos se modificaría después de su encuentro en París y que la postura de Adorno también cambiaría con el paso del tiempo.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for 'delicato', 'pp', and 'cresc.'. The second system features 'allargando', 'a tempo', and 'mf'. The third system includes 'molto rit.', 'a tempo', and 'rit.'. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

tibilidad técnica”⁶, que Benjamin le había enviado después de discutir una primera versión con Horkheimer. En ella anota sus puntos de acuerdo y de desacuerdo. Aquí el principal punto de acuerdo:

Lo que en el trabajo me interesa vivamente y cuenta con mi completa aprobación, es aquello que en sus intenciones iniciales –la construcción dialéctica de la relación entre mito e Historia– parecen imponerse en el ámbito intelectual de la dialéctica materialista: la autodisolución dialéctica del mito, que aquí se apunta como desencantamiento del arte. Usted sabe que el tema de la “liquidación del arte” está desde hace muchos años en el trasfondo de mis ensayos estéticos, y que el énfasis con que defiendo el primado de la tecnología, sobre todo en música, ha de entenderse en este sentido y en el de su noción de “segunda técnica”.⁷

Y aquí su crítica principal:

... me parece cuestionable, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que ahora transfiera usted sin más a la “obra de arte autónoma” el concepto de aura mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contarrevolucionaria. No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico de la obra de arte burguesa [...] Sin embargo, me parece que el centro mismo de la obra de arte autónoma no cae del lado mítico, sino que –disculpe esta manera tópica de hablar– es en sí dialéctico: entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad. [...] Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es para con la misma obra de arte autónoma [...] Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente; esta podría ser quizás, en pocas palabras, mi objeción principal.⁸

En la correspondencia inmediata posterior, Benjamin solicita a Adorno posponer la discusión hasta el encuentro personal que programaban, y también después de haber leído el tra-

⁶ A reserva de discutir detalladamente el texto en una futura reunión, que tendría lugar el mes de octubre de ese año.

⁷ ADORNO, Theodor / BENJAMIN, Walter, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 133.

⁸ Ídem, pp. 134-137.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

bajo de Adorno sobre el jazz, que escribía en ese momento.⁹ En una carta del 4 de junio, se limita a decir que sabe claramente en qué puntos sus posiciones son contrarias, y hace algún otro comentario, pero no sobre la cuestión nodal discutida por Adorno. Y una vez leídas las pruebas del texto sobre el jazz de Adorno, Benjamin escribe:

¿Se sorprendería si le digo que me he alegrado inmensamente ante una comunicación tan profunda y espontánea de nuestros pensamientos? Una comunicación que usted no tenía necesidad de asegurarme que existía ya antes de conocer mi trabajo sobre el cine. Su tratamiento tiene esa contundencia y originalidad que únicamente proporciona la plena libertad en el proceso de producción —una libertad cuya práctica, tanto en usted como en mí, está probada directa y objetivamente por las profundas coincidencias de nuestros puntos de vista.

A la espera de nuestro inminente encuentro, apenas quiero entrar en los detalles de su trabajo. No obstante, tampoco es mi intención aplazar mucho ni poco mi propósito de decirle cuán clarificadora ha sido para mí su caracterización de la síncopa en el Jazz en relación con la problemática del “efecto de shock” en el cine. Dicho en términos muy generales, me parece que nuestras investigaciones, cual dos focos de luz dirigidos desde lados opuestos a un mismo objeto, dan a conocer el perfil y la dimensión del arte actual de una manera totalmente innovadora, y de un modo mucho más fructífero de lo que hasta ahora se había logrado.¹⁰

Apenas hace falta destacar la diferencia de tono entre las valoraciones de uno y otro respecto a sus trabajos, que se manifiesta, por ejemplo, en la posición crítica que Adorno adopta abiertamente y que está ausente en el texto de Benjamin, quien prefiere subrayar las coincidencias entre ambos. Hasta qué punto Benjamin realmente consideraba que sus posturas coincidían de manera tan profunda es algo de lo que se puede sospechar dadas las condiciones de su relación, si bien como anotaba más arriba, no es posible sacar conclusiones definitivas. Atendamos pues al texto. Benjamin anota que las investigaciones de ambos iluminan un mismo objeto, mas desde direcciones opuestas. Este objeto es el perfil y la dimensión del arte actual,

⁹ “Moda sin tiempo (sobre el jazz)” publicado en español en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 126-141.

¹⁰ ADORNO, Theodor / BENJAMIN, Walter, *op.cit.*, p. 149.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ - ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, there are markings: "(allargando)", "Grave, oscuro (♩ - ca. 69)", and "rall. e perdendosi". The first staff has markings "sotto voce", "p", "più p", and "pp". The second staff has "ppp" and "lunga". The third staff has "il basso legato" and "pp". The score includes notes, rests, and slurs, with a tempo change indicated by a dashed line and a fermata.

(Ped) →

logrado por sí mismas la transformación dialéctica del arte, en tanto que Adorno, cuando hablaba del proceso dialéctico implicado en la reproducción musical, se refería a la relación sujeto-objeto comprometida en el acto de su ejecución. Sostenía que las nuevas técnicas de reproducción habían ciertamente transformado ese proceso, pero que sus efectos eran negativos: el gramófono producía pura pasividad en el escucha.¹⁴ Adorno pensaba que toda materialidad debía someterse al correspondiente proceso de mediación para su interpretación, en tanto que Benjamin, de acuerdo con Adorno, prescindía en ocasiones del momento de la mediación,¹⁵ lo cual es debatible. Y finalmente a una divergencia de opiniones en cuanto a las posibilidades revolucionarias que dichas técnicas podían ofrecer. Ambos consideraban la dimensión violenta de las formas de la experiencia individual (formas de relacionarse con el mundo, con los otros individuos e interpretaciones del sí mismo) que eran producidas en el aparato capitalista, pero en tanto que Benjamin otorgaba, en su texto sobre la obra de arte, posibilidades revolucionarias a la técnica de la reproducción, Adorno la consideraba sobre todo como un instrumento al servicio del capital. De ahí que defendiera todavía la obra de arte autónoma como dialéctica en sí misma y que reaccionara tan violentamente ante la caracterización benjaminiana de dicha obra de arte entendida como aurática (y, en la lectura de Adorno, como contrarrevolucionaria). En adelante procuraré desarrollar esto a partir de la lectura de algunos fragmentos de los textos de ambos.

a) La reproductibilidad técnica en Benjamin

En el prólogo al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, que no apareció por motivos políticos en la versión francesa de 1936, se puede leer su apuesta estético-política. Aquí reconoce

¹⁴ Ídem, p. 362.

¹⁵ En sus notas para un proyectado artículo que escribió mucho después, en 1968, para responder a la polémica que Hannah Arendt y Helmut Heissenbütel promovieron en contra de su interpretación del pensamiento de Benjamin y contra la edición de los *Escritos y cartas de Benjamin*, decía respecto a su materialismo: "Hay que decir que el conocimiento y la comprensión que W.B. tenía de Marx eran extraordinariamente limitadas. En Brecht aún más... esa historia con la teoría de la plusvalía. Contra el argumento de que, como poetas o filósofos, no la necesitaban. No se puede enseñar, o defender teóricamente, lo que no se ha entendido. Por otra parte, a W.B. sólo mediante la docta *ignorantia in re* Marx le era posible rescatar su tipo de experiencia para su materialismo, con los más graves antagonismos. El punto de inmediatez del pensamiento de W.B., en contraposición con el postulado de Lenin de que había que incluir en el pensamiento todas las intermediaciones". ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter*

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part begins with a *ff* dynamic and a *mf* dynamic, followed by a section marked *pp* and *loco*. The left hand part is marked *p* and *pp*. The score includes performance instructions such as "rall." (rallentando), "a tempo, stringendo fino al Violento con brio" (returning to tempo and then accelerating to a violent tempo with vigor), and "loco" (ad libitum). The piece is in 7/8 time and features complex rhythmic patterns and articulation. The score is numbered (89) and (90) at the beginning of the first and second systems, respectively. The piece ends with a double bar line and a fermata.

al análisis marxiano del modo de producción capitalista un valor de prognosis, en la medida en que logra derivar la preparación de las condiciones que hacen posible la abolición de la explotación del proletariado. Dice también que el revolucionamiento de la superestructura, más lento que el de la infraestructura, había requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción, y que había adoptado una figura cuyo registro debería someterse a ciertas exigencias de prognosis. Esta es la tarea que se propone Benjamin:

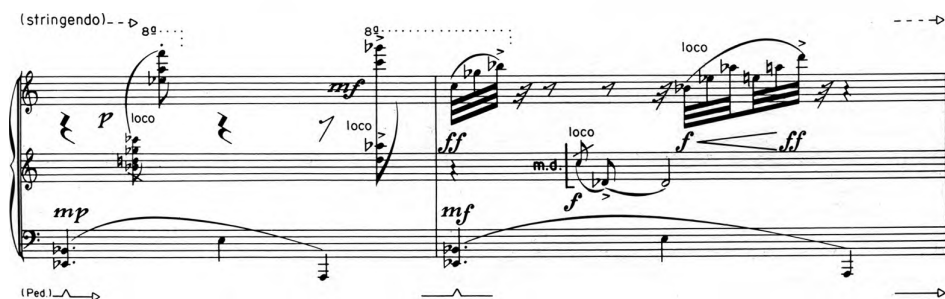
Estas exigencias responden menos a unas posibles tesis acerca del arte del proletariado después de la toma del poder, o del arte de la sociedad sin clases, que a otras tesis, igualmente posibles, acerca de las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción. La dialéctica de éstas no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Sería errado, por lo tanto, menospreciar el valor que tales tesis puedan tener en la lucha actual. Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados —como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”— cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista. *Los conceptos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.*

La clave de este proyecto es la relación entre el uso de los conceptos heredados de la teoría del arte y la manera en que este empleo —acrítico—¹⁶ es capaz de elaborar el material empírico.¹⁷ El acento está puesto en el valor de prognosis de las tesis tanto como en la formulación de exigencias revolucionarias para la política del arte. Si el fascismo había estetizado la política, es decir, si había enajenado a la humanidad hasta el grado en que llegaba a “vivir su

Benjamin, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 96-97. (El subrayado es mío. La peculiar sintaxis se debe a que el texto de Adorno son sólo notas de trabajo).

¹⁶ El empleo acrítico de los términos implica, entre otras cosas, que dichos términos son usados por la teoría como si se tratara de meros términos descriptivos, y no, como piensa Benjamin, como índices de las formas de la experiencia que una determinada época produce.

¹⁷ En alemán *Tatsachenmaterials* que también podría traducirse como el material de los hechos o de la realidad. La traducción de A. Weikert es atinada en la medida en que apunta hacia la noción de “experiencia” benjaminiana que, si bien puede ser problemática, como anotaba Adorno (véase la nota anterior), ofrece posibilidades interesantes para la estética, como trataré de mostrar más adelante.

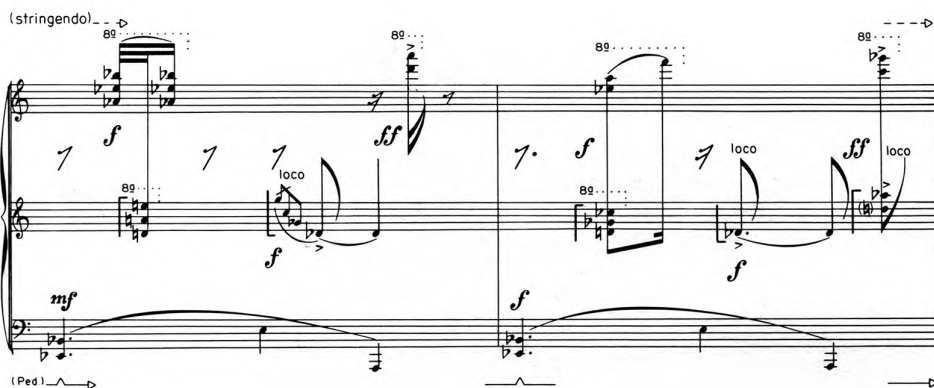


propia aniquilación como un goce estético de primer orden”,¹⁸ tal como se proponía, por ejemplo, en el manifiesto futurista de Marinetti, Benjamin apostaba por la politización del arte, tarea del comunismo. Y si el fascismo se había servido para sus fines del empleo de los conceptos heredados de la teoría del arte (especialmente del Romanticismo), el arte político debía servirse de otros. Estos serían proporcionados por la propia técnica de la reproducción, de la fotografía y sobre todo del cine. La propuesta de Benjamin puede entenderse entonces como una de estrategias discursivas: frente a la apropiación de determinados conceptos para determinados usos políticos, se proponen otros. Es discutible, por otra parte, la apuesta benjaminiana según la cual los nuevos conceptos serían inutilizables para los fines del fascismo.

Ahora bien, más arriba había propuesto que las posibilidades revolucionarias que Benjamin veía en la obra de arte técnicamente reproducible descansaban en su crítica a las formas de producción de la experiencia sensible y en su peculiar noción de materialidad. Desde su punto de vista, el revolucionamiento de la técnica en la Modernidad, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, había producido importantes mutaciones en las formas de la experiencia y en las consecuentes modalidades sociales de la subjetivación. Estas nuevas formas fueron descritas por él como “empobrecidas”.¹⁹ Tomemos sólo una de las figuras que condensan el sentido de estas mutaciones: la “percepción en la distracción” de la obra de arte reproducible que se opone al “recogimiento” frente a la obra de arte aurática. Dicha oposición se formula como sigue:

¹⁸ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003, p. 99.

¹⁹ Por ejemplo, en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1938), encontró en la poesía de Baudelaire y en su posterior recepción algunos síntomas de esta mutación en la experiencia: “Baudelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades. A tales lectores se dirige el poema inicial de las *Fleurs du mal*. Con la fuerza de voluntad de éstos, así como con su capacidad de concentración, no se va lejos: tales lectores prefieren los placeres sensibles y están entregados al *spleen*, que anula el interés y la receptividad”. Poca fuerza de voluntad, escasa capacidad de concentración, preferencia por los placeres sensibles, carencia de interés y receptividad, tales eran los síntomas de una experiencia sensible empobrecida, la del gran público de lectores de la segunda mitad del siglo XIX. En este ensayo, Benjamin encontraba los indicios de esta disminución en la capacidad perceptiva en textos de diversa índole: poesía, filosofía, psicoanálisis, novela. Dicha disminución se atribuyó a las modificaciones de las condiciones materiales de existencia de los habitantes de las ciudades industrializadas producto de las innovaciones de la técnica.



quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea.²⁰

Se trata del tipo de percepción “táctil” que es propio de la arquitectura: un edificio se usa, se habita. Por oposición a la percepción “visual”, para la percepción “táctil” no hay posibilidad de contemplación. Lo que hay es acostumbramiento, un “notar de pasada”. Pero este acostumbramiento no se valora necesariamente de una manera negativa, pues la percepción en la distracción implica un comportamiento social, indispensable para el trabajo de la crítica: “Frente al recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento asocial con la degeneración de la burguesía, aparece la distracción como un tipo de comportamiento social”.²¹ Esto explica que Benjamin proponga que cuando el criterio de autenticidad de la obra aurática falla, cuando ya no cumple una función ritual en el interior de las relaciones sociales, cuando incluso pierde su valor de testimonio histórico, de herencia cultural, entonces debe aparecer su fundamentación en otra praxis: la praxis política.²² Se trata de una doble posibilidad: de la apropiación para fines políticos –por parte del proletariado, de la masa, o también, podríamos decir hoy, por parte de cualquiera–, de la nueva técnica; y además de la posibilidad de su crítica. La apropiación es factible en la medida en que, para participar en el aparato de producción, lo único que se necesita es un saber técnico que se va adquiriendo mediante la experimentación de la obra y la discusión colectiva que provoca, por un lado; por otro, en la participación de la masa como objeto de la producción cinematográfica, lo que Benjamin llama “el derecho a ser filmado” y que proporcionaría un autoconocimiento y un conocimiento de clase. La posibilidad crítica es propia de la materialidad de la obra.²³ Si la percepción en la distracción, o percepción “táctil” es una forma de acostumbramiento

²⁰ Ídem, p. 93.

²¹ Ídem, p. 90.

²² Ídem, p. 51.

²³ Ésta se puede poner en relación con la anterior teoría benjaminiana del lenguaje, por un lado, en la cual se interpreta la materialidad de lo sensible como su capacidad de expresión en su “estar ahí”; y por otro con su apuesta estética en la inconclusa *Obra de los pasajes*, según la cual un objeto de interpretación –no importa si se trata de un texto, una obra arquitectónica o un objeto de la naturaleza– alcanza su legibilidad en un determinado momento histórico. Este momento de legibilidad se describe como un

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

89 89 colando

ff loco ff ff ff mf

5 4 4

ff ff mp mf

(Ped.) →

para la percepción sensible, la obra tiene también la posibilidad de suspender este acostumbramiento o distracción. La figura que Benjamin usa para dar cuenta de esta suspensión es la acción del *shock*. El dadaísmo había anticipado según él esta acción: logró destruir el aura del objeto artístico, convirtiéndolo en un “proyectil que se impactaba en el espectador y alcanzaba una cualidad táctil”. La acción de *shock* del cine es igualmente táctil; pues “se basa en el cambio de escenarios y de enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador”.²⁴ Esta manera de impactar el cine al espectador suspende la distracción y el acostumbramiento a los cuales los cuerpos han sido sujetos. La percepción, dice Benjamin, se ve obligada con ello a solucionar tareas nuevas. Se trata de una especie de entrenamiento para el aparato perceptivo. El trabajo de la materialidad es entonces un trabajo sobre el cuerpo y sus modos de percepción, que Benjamin quiere pensar como “el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos”.²⁵ Finalmente, la acción del *shock* sobre los cuerpos, al suspender el acostumbramiento perceptivo, suspende también su naturalización, es decir, muestra que la experiencia es producida y muestra las formas, técnicas, de su factura.

b) Adorno y la reproductibilidad técnica

En la ya citada carta del 18 de marzo de 1936, además de formular su crítica, Adorno hacía una propuesta a Benjamin:

Según esto, lo que yo postularía es un *más* de dialéctica. Por una parte, una completa dialectización de la obra de arte “autónoma” que a través de su propia tecnología se trasciende y se convierte en obra de arte planificada; por otra parte, una mayor dialectización de la negativi-

golpe o un relámpago, un instante en el que se conjugan la aparición material del objeto con las posibilidades de lectura de quien lo interpreta. La noción de “imagen dialéctica” (que concentraría el sentido del objeto incluyendo las tensiones que lo constituyen) se refiere a esta manera peculiar de entender la interpretación. Esto merecería un análisis mucho más extenso.

²⁴ BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 2001 (segunda edición), p. 7.

²⁵ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte...*, op. cit., p. 95.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 82 and ends at measure 88. The second system starts at measure 89 and ends at measure 95. The score includes various performance instructions and dynamic markings. Above the first system, there are markings: "(colando)", "Meno mosso (♩ = ca. 88)", and "poco rall.". Above the second system, there are markings: "nervoso", "lungo", "loco", and "loco". Dynamic markings include *p*, *pp*, *mp*, and *f*. There are also markings for "Ped." (pedal) and "3" (triplet). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a variety of note values and rests.

dad del arte de uso, que usted ciertamente no desconoce, pero que caracteriza mediante categorías relativamente abstractas como “capital del cine”, sin escrutarla totalmente en sí misma, es decir, en su irracionalidad immanente. Cuando, hace dos años, pasé un día en los estudios de Neubabelsberg, lo que más me impresionó fue cuán *poco* prevalecen realmente el montaje y todos los elementos progresistas que usted pone de relieve; antes bien la realidad se construye con un mimetismo infantil por doquier, y entonces se la “fotografía”.²⁶

Puede decirse que Adorno somete a la negatividad de la reproductibilidad técnica a esta mayor dialectización (tal como él la entendió), tanto en “Moda sin tiempo. Sobre el jazz” como en el posterior ensayo “La industria cultural”, que se ocupa en buena medida del cine. Es verdad que Benjamin en *La obra de arte...* había advertido que la explotación capitalista del cine había expropiado de la masa su “derecho a ser filmada” proporcionándole a cambio “representaciones ilusorias y especulaciones dudosas”, poniendo para ello en marcha un enorme aparato publicitario y produciendo el culto a la personalidad propio de las estrellas de cine. En suma, que el cine, apropiado por el capital, corría el riesgo de servir a los propósitos del fascismo²⁷ y por ello exigía para el proletariado la expropiación del capital invertido en el cine. Pero también es cierto que había destacado en general su potencial revolucionario. Adorno por su parte, no podía creer en el proletariado o en la masa como el sujeto de la revolución –por más interés que tuviera en ella– sin el apoyo solidario de los intelectuales:

No hay nada de idealismo burgués en mantener, conociendo y sin prohibiciones sobre el conocimiento una posición solidaria con el proletariado, en lugar de considerar, tal como estamos tentados a hacer una y otra vez, la propia necesidad como una virtud del proletariado, que padece la misma necesidad y que precisa tanto de nosotros para el conocimiento como nosotros necesitamos del proletariado para hacer la revolución.²⁸

Y, como ya se vio, había puesto en cuestión la falta de mediaciones de la crítica benjaminiana, por ejemplo, la posibilidad que las técnicas de la reproducción por sí mismas lograran la

²⁶ ADORNO, Theodor / BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, pp. 136-137.

²⁷ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ ADORNO, Theodor / BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 137.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composer. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. Performance instructions include 'con espressione' and 'loco'. The score contains various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The music includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks like slurs and accents. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

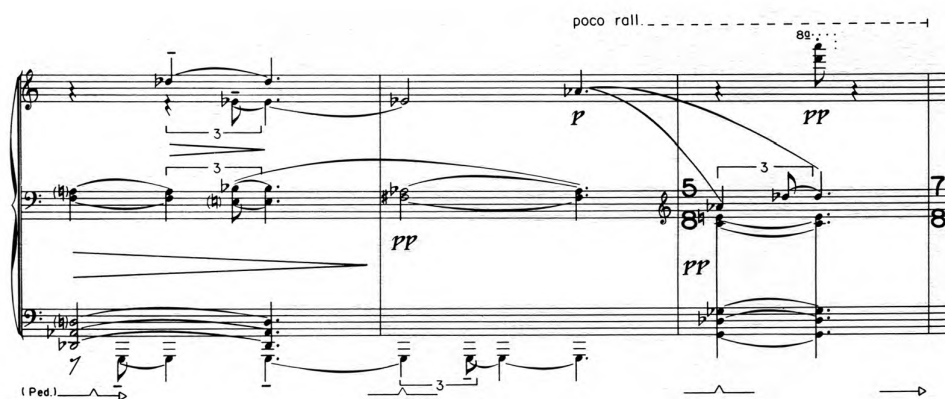
transformación del arte. Antes bien veía su “negatividad” o su “irracionalidad”. Así, por ejemplo, en “Moda sin tiempo”, al analizar el jazz como un fenómeno de masas, sostiene que su paradójica inmortalidad proviene del aparato económico. Es el mercado cultural el que muestra como

una serie de rasgos, como síncopa, sonido semivocal y semiinstrumental, armonía impresionista e imprecisa, instrumentación exuberante [...] son motivos de especial éxito. Estos elementos van siendo entonces seleccionados y caleidoscópicamente combinados en productos de aparente novedad... Lo único que ha quedado, incluyendo el procedimiento mismo petrificado, son los resultados de una competencia que nunca fue muy libre. La petrificación ha sido probablemente favorecida de un modo especial por la radio [...] además la estandarización significa el robustecimiento del dominio duradero sobre las masas de oyentes y sobre sus *conditioned reflexes*. Se espera de ellas que no pidan sino exclusivamente aquello a lo que se las ha acostumbrado...²⁹

Frente a estos mecanismos del aparato de producción de la cultura bajo el modelo de la mercancía, que tiene la capacidad de asimilar y convertir en estereotipo cualquier desviación respecto a la norma, cualquier intento de invención (como es el caso de la síncopa, pero también de la improvisación, que, según sostiene Adorno, sigue en el jazz los mismos patrones preestablecidos), el individuo parece no tener posibilidades críticas: el dominio de la cultura es el de la producción de la experiencia bajo la forma de los “reflejos condicionados” y de la interpelación del espectador como consumidor y del intérprete como funcionario de la cultura. Esto se discute más extensamente en *La industria cultural*. Adorno describe aquí el ámbito de la cultura como un inmenso sistema: cine, radio y revistas lo constituyen. Su primer efecto es la homogeneización de sus productos: “toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica y su esqueleto –el armazón conceptual fabricado por aquel– comienza a dibujarse”.³⁰ Este armazón conceptual incluye el reconocimiento por

²⁹ ADORNO, Theodor, “Moda sin tiempo. Sobre el jazz”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 130.

³⁰ ADORNO, Theodor, “La industria cultural”, en HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001, p. 166.



En conclusión

No creo que los calificativos de “optimista” y “pesimista”, que se han atribuido a Benjamin y a Adorno respecto a este debate sobre la reproductibilidad técnica y sus posibilidades o sus efectos sean los mejores para actualizar esta problemática. Más bien me parece que, pese a las diferencias en las circunstancias de vida, las diferencias teóricas e incluso políticas, el análisis de Adorno de la industria cultural se ocupa de una posibilidad que Benjamin había anotado en el texto sobre la obra de arte, pero que no desarrolló: la reproductibilidad técnica asimilada por el aparato del mercado capitalista. Considero también que ambos nos ofrecen elementos importantes para una crítica de la cultura contemporánea. Por una parte, el espacio que Benjamin abrió para pensar la posibilidad de la crítica a partir de una sintomatología de la experiencia histórica y de los mecanismos de su producción, y también a partir de la postulación de la siempre posible irrupción de lo nuevo en el ámbito de la experiencia sensible y su interpretación. Por otra, el desmantelamiento, por parte de Adorno, del aparato económico que opera a través de la industria de la cultura y que, hoy como entonces, ha tomado las técnicas de producción de la cultura y también de la información a su servicio. Respecto al debate y a las relaciones de poder que lo atravesaron, creo que solo es una muestra de las condiciones de producción de todo discurso, muestra paradigmática en la medida en que estas relaciones se sobredeterminaron debido al momento crítico en que se produjo el intercambio.

Andante tranquilo ♩ = ca. 100

delicato 89...
pp mf

(Ped.)

ADORNO Y HANNAH ARENDT: DOS FORMAS DE SUPERAR EL TOTALITARISMO

Axel Honneth

Fue Jean-Jacques Rousseau quien en cierto modo fundó la disciplina de la filosofía social cuando en su Segundo Discurso preguntó por las causas de la autoalienación del hombre en la sociedad burguesa. Partiendo de su empresa, que en última instancia tenía por objeto un diagnóstico de las patologías sociales, surgió toda una tradición de filosofía social que desde Hegel hasta Nietzsche, pasando por Marx, se ocupó de la cuestión de qué restricciones impone la respectiva cultura o sociedad a las condiciones de la autorrealización humana. Es hasta el surgimiento de la sociología que el estudio de este tema adopta un carácter más empírico, porque ahora las especulaciones propias de la filosofía de la historia o de la antropología son remplazadas en mayor medida por hipótesis sobre la relación entre la integración social y la autorrealización individual; por lo tanto, antes de la irrupción del nacionalsocialismo el campo de percepción de la filosofía social se encuentra determinado mayormente por los patrones interpretativos que los fundadores de la sociología habían desarrollado en la época del cambio de siglo. Es por esto que en primer plano de los diagnósticos de la actualidad, que en otros aspectos varían mucho, están regularmente aquellos menoscabos de la autorrealización humana presuntamente relacionados con el proceso de la modernización capitalista: sea la cosificación o la pérdida de comunión, el empobrecimiento cultural o el crecimiento de agresividad: el punto de referencia social lo constituye siempre la presión unidireccional de la economía capitalista.

Sin embargo, con la toma del poder de los nacionalsocialistas en Alemania y la extensión del terror en la Unión Soviética que poco a poco se va conociendo, este diagnóstico de la época empieza a cambiar profundamente su aspecto: paulatinamente se va enfocando aque-

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The tempo/mood markings include *loco*, *cantabile*, and *rall.* (rallentando). The score is marked with a pedal point (Ped.) at the bottom left.

lla convergencia que parece existir entre la tiranía fascista y el sistema de poder estalinista. Pronto será difícil encontrar una teoría con percepción de filosofía social que no considere la facilitación del totalitarismo como la esencia de todas las patologías sociales de la sociedad moderna. Es así que la economía capitalista pasa a segundo plano en cuanto factor de influencia determinante, en su lugar se pone en el centro la relación moderna con el mundo en general. Los dos libros que probablemente con mayor intensidad hayan examinado la convergencia entre el fascismo y el estalinismo —la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno y el estudio de Hannah Arendt sobre el totalitarismo—¹ representan los casos ejemplares de esta nueva fase de la filosofía social; sin embargo, difieren mucho respecto de su plausibilidad y capacidad explicativa.

Adorno intentó durante toda su vida rastrear las causas del Estado totalitario de la actualidad hasta los orígenes de la historia humana; la patología social que se manifiesta en el sistema de dominación fascista es para él tan profunda que no puede explicarse adecuadamente sino comprendiéndola como consecuencia de un trastorno en el desarrollo del proceso de civilización entero.² No es en vano que esta idea central se parece formalmente a la premisa que guió ya a Rousseau en su crítica cultural: también en su caso era la convicción de que la alienación actualmente percibida indica un trastorno muy antiguo de la conducta humana, convicción que inicialmente lo había motivado a recurrir al estado natural. Además, existen claras coincidencias entre ambos enfoques con respecto a la pregunta por el carácter metodológico que debe tener la exposición de los orígenes de la civilización. Al igual que Rousseau no clarifica si su esbozo del estado natural es de carácter ficticio o empírico, también Adorno siempre deja abierta la pregunta de cómo deben interpretarse sus digresiones hacia la protohistoria humana. Pero mientras que Rousseau estableció el inicio del desvío civilizatorio en la comunicación interpersonal, Horkheimer y Adorno lo fijaron ya en el primer acto de una disposición racional de procesos naturales: es en el esfuerzo del trabajo que el sujeto forma la capacidad de controlar racionalmente sus impulsos naturales, y mediante la actividad laboral el entorno natural es reducido a su vez a un mero campo

¹ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947. (*Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1967; *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2007); ARENDT, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1958 (*Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1974).

² Resumiendo: HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt, 1985, cap. 2, pp. 43 y ss. (*Crítica del poder*, Madrid, Machado, 2009).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *mp*. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and begins with a 'lento' marking, followed by a 'loco' marking. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The third and fourth measures continue the melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp*. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the third measure. The score includes various dynamic markings (*mp*, *p*, *pp*) and articulations like accents and slurs. A 'Ped.' marking is present at the bottom left.

de intervención de fines humanos. Ahora, ambos supuestos admiten una interpretación que permite reducir el proceso de civilización a una lógica de desintegración variante, de la misma manera unilateral que la crítica cultural de Rousseau: el primer acto de dominación instrumental con que el hombre aprende a imponerse a la naturaleza continúa paso a paso con el proceso de disciplinar sus pulsiones, el empobrecimiento de sus facultades sensibles y la formación de relaciones sociales de dominación. Allí donde Rousseau establece al término del proceso de descomposición la lucha incontrolada de todos contra todos por el prestigio, con Horkheimer y Adorno deriva este proceso finalmente en la tiranía totalitaria de la actualidad; en ésta, la espiral histórica de creciente cosificación alcanza su punto culminante porque genera dentro de la sociedad una forma nueva de relación con la naturaleza, en la que los individuos síquicamente totalmente vacíos se encuentran expuestos a las grandes organizaciones que actúan con racionalidad instrumental, tan indefensos como en la prehistoria ante los invencibles poderes de la naturaleza.

Sin embargo, lo que debe asumirse al centrarse de esta manera en la lógica evolutiva de la razón instrumental, son dos limitaciones del campo visual teórico que tienen un efecto negativo sobre el diagnóstico del totalitarismo. Por una parte, se omiten en el proceso histórico de desarrollo todos aquellos factores efectivos que no guardan una relación más o menos directa con el proceso de racionalización técnica; en consecuencia, por más que Horkheimer y Adorno tomen en cuenta el desarrollo, por ejemplo, de los medios de comunicación masiva, por más que precisamente se esfuercen también por considerar las disposiciones psíquicas de conducta, el análisis de estos procesos se realiza siempre con la condición restrictiva de no poder reconocer en ellos sino otras conformaciones de una razón que se ha vuelto totalitaria. Sin embargo, la segunda desventaja es de peso aún mayor en lo que respecta a la tarea de la filosofía social: como la dominación totalitaria es considerada como la culminación de un proceso de racionalización que se remonta hasta la protohistoria del género humano, se pierde de vista básicamente su posición específica dentro de la civilización. Se afirma que lo que constituye una forma de patología social ya no es la realidad misma del totalitarismo, sino el proceso de civilización en su totalidad; por eso, tampoco es posible que destaquen los avances relativos a la ampliación de las libertades jurídicas y a la democratización de las decisiones políticas, los cuales constituyen precisamente el trasfondo que solo permite identificar las patologías sociales como desvíos históricamente situados.

Parece que fue precisamente este punto débil de la *Dialéctica de la Ilustración* que Hannah Arendt tenía presente al escribir su propio análisis del totalitarismo; pues en este se compren-

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ ca 76) stringendo -----

(Ped.) ————— Ped. ————— Ped. —————

Este análisis del totalitarismo es, comparado con el enfoque explicativo en términos de la filosofía de la historia que elaboraron Horkheimer y Adorno, modesto en su pretensión crítica de la razón, pobre en diferenciaciones psicológicas y hasta ingenuo con relación al modo de acción de los medios modernos de comunicación masiva. Pero en lo que atañe a la facilitación social del dominio totalitario, en lo que concierne a su génesis a partir de los contextos de una patología social, le corresponde a la propuesta de Hannah Arendt, por el contrario, un potencial interpretativo mucho mayor. La tesis de que con la extensión de la realización técnica de actividades se restringe la esfera de acción garante de libertad —que necesariamente conlleva la desintegración de la vida pública política, de modo que finalmente no encuentra ya límites la dominación totalitaria— no solo se refiere con bastante mayor claridad a sucesos de la historia real que todas las reflexiones que se encuentran en la *Dialéctica de la Ilustración*, enfoca también un desvío social que seguiría teniendo relevancia y actualidad para las sociedades modernas incluso cuando el nacionalsocialismo estaba ya desarticulado y el aparato de dominación estalinista había perdido en gran parte sus rasgos terroristas. Por eso, no es realmente sorprendente que fue la teoría de Hannah Arendt y no, por ejemplo, la *Dialéctica de la Ilustración*, la que durante los años 50 y 60 proporcionó los impulsos más importantes para la filosofía social. Prácticamente no existe ningún autor de entre los que en aquellos tiempos emprendieron el intento de interpretar filosóficamente la época, que no haya sido influenciado de alguna manera por sus obras; ya sea el concepto de la discusión libre de dominación de Habermas, la idea de la praxis revolucionaria de Cornelius Castoriadis o la idea de una opinión pública garante de libertad de Charles Taylor: en el inicio del análisis crítico se encuentra siempre el diagnóstico obtenido con Hannah Arendt, de que el predominio de la realización instrumental de actividades amanece con exterminar el ámbito de la acción comunicativa.

Traducción del alemán: Peter Storandt

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *energico (lo stesso tempo)*, *loco*, *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo piano), and *mf subito* (mezzo-forte subito). There are also dynamic hairpins and accents throughout the piece. The score includes a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left.

MÁXIMA

SIEGFRIED KRACAUER Y LA HISTORIA¹

Guillermo Zerméño

Introducción

El vocablo “historia” entendido como un singular colectivo es un término cargado de energía y poder movilizador que surge y se estabiliza durante el siglo XIX. En nombre de la historia se harán revoluciones y movilizaciones sociales, y en su nombre se escribirán también las historias de los pueblos y las naciones occidentales. No obstante, desde los primeros años del siglo XX existen voces que comenzaron a cuestionar la comprensión de la historia “historicista” o “historizante”. El sociólogo alemán George Simmel, por ejemplo, publicó en 1911 “El concepto y la tragedia de la cultura”.² Sobre este trasfondo de crítica al “historicismo” representado entre otros por Wilhelm Dilthey, y reforzado por el neokantismo de Windelband y Rickert, se agruparán algunos de los integrantes de la llamada Teoría crítica.³ Son célebres los ensayos críticos de Max Horkheimer (1895-1973), pero no menos importantes son las líneas abiertas por la crítica de la “razón histórica moderna” desplegada por otros pensadores afines como Walter Benjamin y Siegfried Kracauer (1889-1966).

691

¹ Una primera versión se publicó con el título “La historia común es bastante compleja”, en *Historia y Grafía*, UIA, núm. 36, Ciudad de México, 2011.

² Al respecto, CONNERTON, Paul, *The Tragedy of Enlightenment. An Essay on the Frankfurt School*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 109-131.

³ HORKHEIMER, Max, *Kritische Theorie. Eine dokumentation*, vol. I y II, ed. Alfred Schmidt, Frankfurt, Fischer, 1977. Algunos de sus ensayos se encuentran en español en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Siegfried Kracauer. The score is written for the right and left hands. The right hand part is in the upper register, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The left hand part is in the lower register, starting with a bass clef and the same key signature. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'colando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a dynamic marking of 'mp > pp'. There are also performance instructions like 'più p' and 'mp > pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 691 is visible in the top right corner.

directamente proporcional a la comprensión que se tenga del “medio” que la hace posible. Dicho juego de paralelismo le permitirá a Kracauer contraponer dos formas de establecer las relaciones entre la especialidad y la temporalidad, ya que en la fotografía y el cine se prioriza lo espacial mientras en la historiografía domina la temporalidad. Mientras la cámara fotográfica ofrece un “continuo espacial”, el historicismo pretende llenar las lagunas o faltantes de ese “continuo espacial”. Pretende ofrecer una especie de “fotografía del tiempo” que se correspondería con una gran película sin cortes y sin montaje.

Contrariamente a la construcción de esa clase de discurso histórico, Kracauer piensa que el “lugar que una época ocupa dentro del *continuum* de la historia” se puede determinar mejor si se atiende a las manifestaciones más superficiales y banales del mismo acontecer. De ahí que proponga prestar mayor atención a aquello que en la historiografía ha pasado inadvertido por ser obvio y banal pero inseparable de la cotidianidad. Tal sería el punto de partida de una sociología histórica arropada por las enseñanzas de Simmel y del joven Marx de la crítica de la economía política. Estas premisas metodológicas presuponen la crítica de una racionalidad abstracta inscrita en el desarrollo del capitalismo, incapaz de pensar el pensamiento, que pasa por alto las relaciones que pueden establecerse entre cierta clase de entretenimiento y las formas generales de producción. Así, las bailarinas de las revistas de los años 20 y su movimiento mecánico e impersonal tendría relación con la producción en serie, solo que en la fábrica las manos serían las piernas de las bailarinas.⁸

Así, como bien lo señala Machado, en esa atención a lo banal, efímero y contingente, Kracauer estaría más próximo a su maestro Simmel, Ernst Bloch y su amigo Walter Benjamin, en la medida en que fijan su mirada en los desperdicios (*abfalle*) de la historia o “fragmentos” que rompen la imagen de un *continuum* o transcurso temporal, sin fisuras, y que permitiría trazar una especie de prehistoria del tiempo presente. En tal sentido el trabajo de Kracauer sobre un compositor del siglo XIX, *Jacques Offenbach and the Paris of his Time*,⁹ es más cercano del los *Pasagen Werk* de Benjamin sobre el París del XIX, que de los estudios sobre la música de Adorno, o que de la crítica cultural más abstracta desarrollada conjuntamente con Max Horkheimer.¹⁰ Aquí la apuesta en juego a partir de la comparación entre historia e imagen fotográfica en movimiento tiene que ver con la posibilidad de entrecruzar la dimensión de un análisis transversal y espacial con un análisis longitudinal y temporal.

Por eso, su estudio sobre Offenbach es más una biografía social del París del Segundo Imperio, vista como la primera dictadura burguesa moderna que lleva consigo la emergen-

⁸ Véase, de KRACAUER, Siegfried, “Georg Simmel”, en *Construcciones y perspectivas*, pp. 123-162 y el epílogo de JORDÃO MACHADO, Carlos Eduardo, “Ensayos críticos de Siegfried Kracauer”, pp. 171-179.

⁹ Prólogo de KOCH, Gertrud, New York, Zone Books, 2002. [Original alemán: 1937].

¹⁰ “La industria cultural”, en BELL, Daniel, *et. al.*, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1974.



cia de la industria del entretenimiento y esparcimiento, y la de una prensa escrita cada vez más dependiente de la publicidad y de la venta de productos, coincidente con la emergencia de las nuevas técnicas de reproducción y de la fotografía, que modificaron las formas de la pintura y la autocomprensión del artista, el sentido de la realidad y las formas de narración (Flaubert), la arquitectura con las introducción del hierro y el invento del cemento armado y el eclipse del arquitecto a favor del ingeniero, etcétera.¹¹ En suma, un trabajo que amplió el programa sociológico de Simmel y que proporciona claves para entender las relaciones que puede haber entre el desarrollo de los centros metropolitanos y la emergencia de nuevas identidades o tipos de subjetividad social. Kracauer aparece en ese sentido como un crítico de la historia historizante, como veremos, al mismo tiempo que como un crítico de la modernidad tardía al revelar las formas de su emergencia y autoproducción, de su propia historicidad y contingencia.¹²

“Historia. Las últimas cosas antes de las últimas”

...en otras palabras, surge la pregunta de si es posible encontrar un sentido y un fin a lo que sucedió y sucede con nosotros (Musil, 1952).¹³

En esta obra póstuma incompleta Kracauer, después de reflexionar teóricamente sobre el cine, piensa el pensamiento de los historiadores desde los márgenes de la institución historiográfica internacional. Le interesa en particular saber de dónde proviene la fascinación por el pasado por los historiadores, tanto más cuando observa el poco o nulo valor predictivo de tal oficio. De ahí que se proponga realizar una crítica de la idea de la historia filosófica o política para saber si es posible un relato histórico sin tener que recurrir a una explicación última o teleológica. Su apuesta se orienta a intentar aislar el curso de la historia del velo metafísico o especulativo que envuelve generalmente a la historiografía. Pero a diferencia de la escuela histórica alemana del siglo XIX, Kracauer realiza este intento a partir de otros

¹¹ Cfr. KOCH, Gertrud, *op. cit.*, pp. 11-21.

¹² JORDÃO Machado, Carlos Eduardo, *op. cit.*, pp. 171-179.

¹³ MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos* (1952), vol. 1, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 302.

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with the instruction 'delicato' and a dynamic marking of 'pp'. The second system includes 'cresc.' and 'allargando' markings. The third system features 'a tempo', 'molto rit.', and 'rit.' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some numerical markings like '6', '7', and '8' above the staves, possibly indicating measures or sections. The bottom of the page has a pedal marking '(Ped.)' with a line indicating the pedal's duration.

presupuestos: 1) La aspiración de la historia de ser una “ciencia” es cuestionable; 2) Tampoco es evidente que sea un “arte”, aun cuando contenga rasgos del género literario, y 3) La historia, más bien, es un saber perteneciente a un espacio intermedio, cuestión que requiere de clarificación.

Una relación inestable

Actualmente, la responsabilidad tiene su punto de gravedad, no ya en el hombre, sino en la concatenación de las cosas. ¿No es cierto que las experiencias se han independizado del hombre? Han pasado al teatro, a los libros, a los informes de excavaciones y a viajes de investigación, a las comunidades religiosas que cultivan ciertas experiencias a costa de otros, como en un experimento social; y si las experiencias no se encuentran precisamente en el trabajo, *están suspendidas en el aire...* Ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin uno que las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles significados (Musil, 1952).¹⁴

A diferencia de las “Tesis sobre la filosofía de la historia” de Benjamin —que en la versión de 1941 pretendían ser la introducción metodológica a su obra de los *Passagenarbeit*—¹⁵ el texto de Kracauer recapitula una reflexión crítica sobre el pasado y futuro de la historiografía que remite al periodo 1920-1960.¹⁶ Medio siglo de reflexión crítica sobre el legado historiográ-

¹⁴ MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, op. cit., p. 183. Las cursivas son mías. Y no es tanto que Musil “sea influido” por Kracauer o viceversa; la función de su evocación epigráfica sólo intenta mostrar la “contemporaneidad intelectual” de ambos, que por diferentes vías están pensando cuestiones afines. Kracauer, no es el único, a la manera de una mónada, que piensa lo que piensa. Es parte de una corriente mayor.

¹⁵ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981, p. 330.

¹⁶ HORKHEIMER, Max, “Invarianz und Dynamik in der Lehre von der Gesellschaft” (1951), en *Gesellschaft im Übergang*, Werner Brede, ed., Frankfurt, Fischer-Athenäum-Taschenbücher, 1972, p. 74.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal instruction '(Ped.)' at the bottom left.

positivo crítico de las creencias dominantes en el presente, y cuestionaría la idea de progreso como un movimiento lineal y ascendente.³¹

Pero la cosa no es tan simple. Si bien el presente tiene un peso específico en la construcción de la historia, éste se muestra asimismo poroso e inasible, inestable y opaco. Además no existe una única fórmula de llegar al destino deseado, como lo subrayó Burckhardt. Por eso junto con el presente emerge la cuestión de la subjetividad del historiador para saber cómo efectivamente está condicionado al estudiar e investigar el pasado. Se puede aceptar, por ejemplo, que la historiografía nacionalista del siglo XIX estuvo fuertemente imbuida por las preferencias políticas de los escritores, y en ese sentido su deuda con el presentismo es innegable. Sin embargo, la cuestión resurge cuando en aras de la verdad objetiva se aspira a disolver el peso del yo —y por tanto del presente— para que la verdad desnuda florezca, y así se controle la relatividad de los enunciados históricos. No obstante dichos esfuerzos el yo del historiador acabará por hacerse presente en forma de sus “prejuicios” y preferencias estéticas o políticas.³² Un presente que por su misma naturaleza está hecho para dar lugar a otros presentes. Así, hija de su tiempo, toda historia está condenada a ser relativa temporalmente.

Este modo de entender al presente tiene algo de verdad sin duda. Pero a su vez contiene una premisa discutible: pensar al presente como una entidad sólida y coherente sin considerar la multiplicidad de experiencias que ocurren al mismo tiempo. Es falaz en tanto dicha multiplicidad es envuelta en nociones de alto grado de generalización y abstracción, que impiden distinguir los detalles de los que está hecha la vida común y corriente. Por eso Kra-cauer postula la revisión de la noción de tiempo cronológico que subyace a la historiografía tradicional y que muestra una distancia significativa con respecto a los modos de representar el pasado y las experiencias de vida de los individuos. Las mismas formas de periodizar podrían mostrar constantes desfases entre eventos diversos no conectados realmente. Eso no impide negar que las épocas estén reguladas por tipos de creencias, gustos e ideologías, unas más fuertes que otras. La cuestión tendría que ver finalmente con el interés y deseo de saber específicos de la historia.

La presencia de ideologías y de sistemas de creencias, más que sustentarse en hechos duros (empíricos), tiende a estabilizarse en los principios de la economía mental.³³ La simul-

³¹ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa...*, op. cit., p. 331.

³² KRACAUER, Siegfried, *History...*, op. cit., pp. 81-82. A diferencia de Ranke, Dilthey pugnaría, no por la negación del yo y sus pre-juicios, sino por su reconocimiento como intrínsecos al acto de conocer, y desde ahí trazar el intento de “amplificarlo”, “universalizarlo”, sacarlo de su provincialismo y localismo, para transformarlo en un yo acorde con la comprensión de una totalidad o universalidad.

³³ Véase capítulo I del libro.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score begins with a *stringendo* marking and a *loco* marking. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). There are several *loco* markings throughout the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The bottom left corner has a *(Ped.)* marking with a right-pointing arrow. The right side of the score has a dashed line and an arrow pointing to the right, indicating the end of the excerpt.

taneidad de experiencias diversas favorece la cohesión, pero se trata de una unidad difusa, esencialmente intangible. Así, si el presente no es un todo delineable, autocontenido, sino frágil e inestable, compuesto de inconsistencias, la idea de que el presente moldea la mente del historiador es poco probable. Solo adquiere sentido para la filosofía o la historia de las ideas atemporales, pero no para la “realidad de la historia” connotada como una suerte de “extraterritorialidad cronológica”.³⁴ El presente como condición de posibilidad de la historia sólo tiende en ese caso a oscurecer y profundizar la improbabilidad del conocimiento del pasado. Entre tanto la historiografía no hace sino parlotear y cometer “anacronismos gigantescos”, similares a las obras históricas reivindicativas o apoloéticas del siglo XIX.³⁵ No obstante los esfuerzos desarrollados por Croce o por Collingwood, en el diagnóstico crítico de Kracauer el problema radica en no plantearse a la posibilidad de pensar la relación entre presente y pasado como una suerte de conversación entre los vivos y los muertos.³⁶

Para resumir. Es innegable la importancia del presente en la conformación de la historiografía. El solo hecho de poder vivir una sola vez ya conlleva obligaciones con el vivir de cada día. Y presupuesto el interés en el estudio del pasado implicaría desde esa perspectiva interrogarse por el vivir a partir de la muerte. Burckhardt, por ejemplo, aspiraba a fortalecer la idea de la continuidad entre la vida y la muerte.³⁷ Con todo, es una ilusión pensar en el presentismo como la llave maestra para acceder al pasado. Meinecke consideraba que el presentismo no era prerequisite metodológico. Marc Bloch, ansioso de transformar a la historia en una ciencia, insistía en la necesidad de proceder agresivamente desde el inicio, examinando el pasado a partir de modelos que emergen de la “imaginación histórica” del presente, siempre provisionales frente a las nuevas evidencias del pasado.³⁸ Lo relevante en estas aproximaciones radicaría en la puntualización de la diferencia existente entre el pasado (como punto de mira de la historia) y el presente (punto de partida de la historia).³⁹ En esa

³⁴ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 68-69. En alusión a la obra de Vico.

³⁵ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 65 y 69. (En referencia a Herbert Butterfield, *Man on His Past: The Study of the History of Historical Scholarship* [1955], Boston, Beacon, 1960).

³⁶ Ídem, p. 75.

³⁷ Íbidem.

³⁸ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ Ídem, p. 78.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with a 'stringendo' instruction at the beginning. The music features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings ranging from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). There are also markings for 'loco' (ad libitum) and 'Ped' (pedal). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

convertido en un “Lumpensammler” (evocado por Benjamin en su trabajo y en su reseña a Fuchs),⁴⁴ un “chiffonnier mélancolique” (tal como describe Agard a Kracauer),⁴⁵ un recolector de instantáneas, de objetos discontinuos, y de ahí a la idea de “montaje” historiográfico solo hay un paso para asemejar este oficio al del fotógrafo. Lo que se decide en la fotografía es la relación del fotógrafo con su técnica, una máquina sometida a leyes que lo acotan; en el *continuum* del tiempo, con la fotografía se hacen cortes temporales. Cada instantánea es un objeto discontinuo, el cual, pasado el tiempo, contiene la imposibilidad de ser reinscrito al tiempo real al que pertenecía. Cada instantánea, en ese sentido, queda suspendida en el aire, sin un principio ni un final previsible.

Aparece el historiador como “pepenador” o ropavejero: una figura humilde pero emblemática. El historiador “pepenador” recicla lo que la civilización va dejando a su paso en forma de ruinas u objetos inservibles. Objetos que se convierten luego en objetos de curiosidad, intercambio mercantil (antigüedades), blasones (objetos de prestigio), o de conocimiento. Pero objetos en esencia discontinuos, aislados, sin contexto. El historiador pepenador los recoge, los fotocopia, se lleva sus dobles a su casa de trabajo y los inscribe en una continuidad narrativa, un espacio de resignificación a partir de reglas (institución/género discursivo a nombre de la nación, espacio imaginario), una forma de memoria colectiva mediada por la escritura. El espacio de la historia es ahora el de la memoria (pensar es recordar), forma vuelta reflexiva. Como fenómeno moderno cuya arqueología lleva al coleccionismo renacentista relativo a espacios o repositorios: aristócrata, viajero, mecenas, rey, nación... Este último es el propio de la historia moderna. Sin impedir que las formas anteriores reaparezcan en un nivel subordinado o secundario. Pero como conocimiento del pasado es un asunto que incumbe no a la nación en sí sino a los historiadores expertos. Su pregunta específica es cómo hacer comprensible los objetos en el presente sin violentar su naturaleza discontinua.

do, surgido de su condición vital. El estudio de las masas más que de los individuos plantea la cuestión acerca de una nueva configuración social de la subjetividad correspondiente a la reproducción técnica de las obras, de tal modo que las épocas históricas se diferenciarían por el tipo de técnicas de reproducción determinadas.

⁴⁴ Un “ropavejero”; cfr. BENJAMIN, Walter, “Historia y coleccionismo: Edward Fuchs”, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, pp. 87-135.

⁴⁵ AGARD, Olivier, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS, 2010.

The image shows a musical score for piano, spanning measures 82 to 88. The score is written for both the right and left hands. Key features include:

- Measure 82:** Starts with a *calando* instruction. The right hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. The left hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic.
- Measure 83:** Features a *nervoso* marking. The right hand has a triplet of eighth notes with a *pp* dynamic. The left hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic.
- Measure 84:** Continues the triplet patterns. The right hand has a *pp* dynamic, and the left hand has a *p* dynamic.
- Measure 85:** A *lungo* marking is present. The right hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. The left hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic.
- Measure 86:** Includes a *loco* marking. The right hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. The left hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic.
- Measure 87:** Features a *loco* marking. The right hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. The left hand has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic.
- Measure 88:** Ends with a *mp* dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes with a *mp* dynamic. The left hand has a triplet of eighth notes with a *mp* dynamic.

Additional markings include *Meno mosso* (♩ = ca. 88) and *poco rall.* at the top. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Sin embargo, en el contexto en el que Kracauer pensaba la historia seguía teniendo vigencia el proyecto de Kant: los asuntos humanos están gobernados por leyes —como en la naturaleza— basadas en relaciones de elementos repetibles de la realidad histórica. Leyes o enunciados que permiten hacer predicciones sobre el comportamiento humano, al igual que en otros campos como la psicología, economía, ciencias sociales y antropología. Semejanzas constantes presuponen regularidades estadísticas.⁴⁶ Así, la historia-ciencia consistirá en la búsqueda de patrones de regularidades similares a las que ocurren en el mundo de la naturaleza. Esta aspiración presupone ver los asuntos humanos como hechos naturales. Pero igualmente se podría decir a la inversa a partir del trabajo y la actividad humana sobre la naturaleza que incorpora el mismo sentido de historicidad a la naturaleza sugerido por Marx en sus Tesis sobre Feuerbach: el ser humano ha domesticado por su trabajo a la naturaleza externa a él, del mismo modo que él mismo al hacerlo cambia su naturaleza. Así, la “naturaleza” se mueve también en un devenir constante, nulificando el proyecto de codificación científica de la historia.⁴⁷

El punto importante para Kracauer consiste en que si la naturaleza cambia, mentalmente no sucede lo mismo. La sociedad como un hecho natural significa que no todo va en una misma dirección, que existe un desfase entre la mente de los individuos y la sociedad. En la sociedad moderna existen sobre todo fuerzas inerciales que funcionan como la Segunda ley de la Termodinámica que señala estadios de ahorro de energía, estadios en los que parece que todo funciona automáticamente.⁴⁸ En la era de las máquinas la mente puede viajar más lento o más rápido, pero no todo va en la misma dirección, hay también fuerzas inerciales que se

⁴⁶ Cfr. KRACAUER, *History...*, *op. cit.*, pp. 19-20, 27 y 204-205. Las reflexiones de Kracauer remiten básicamente, no a la obra de Kant en su conjunto, sino tan sólo a su texto de 1784 “Idea de una historia universal en sentido cosmopolita”. Una versión en español se encuentra en la traducción de Eugenio Imaz, KANT, Immanuel, *Filosofía de la historia* (1941), Ciudad México, FCE, 1985, pp. 39-65.

⁴⁷ KRACAUER, *History...*, *op. cit.*, pp. 21, 38 y 155. Kracauer remite en este caso al texto de SCHMIDT, Alfred, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*, Frankfurt, 1962 y a un artículo del mismo autor de 1965, “Zum Verhaeltnis von Geschichte und Natur im dialektischen Materialismus”. Podríamos añadir incluso del mismo autor un texto posterior para comprender hasta dónde Kracauer estaba vinculado intelectualmente con ese pequeño círculo de “neomarxistas” frankfurtenses de las décadas de 1920-1930, *Die Kritische Theorie als Geschichtsphilosophie*, München, Carl Hanser, 1976, en particular pp. 68-81.

⁴⁸ KRACAUER, *History...*, *op. cit.*, p. 21.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

encuentran en las organizaciones sociales. En esas ‘redes’ los individuos tienden a volverse predecibles, esta predisposición es una de las formas que permite la sociabilidad. Por esa razón estas agrupaciones (partidos políticos, sectas religiosas, sindicatos, etcétera) no deben pensarse como una mera suma de partes. El grupo, la sociedad, se compone de individuos reducidos (una causa, un propósito común), compuesto de personalidades fragmentarias; de ahí que el comportamiento grupal tienda a ser más rígido, más calculable y predecible que el individual. El grupo no responde a los cambios graduales del entorno social, pues se mueve inercialmente hacia delante, aun ignorando su posición inicial. Se mueve como un mamut, en forma desmañada, con movimientos torpes, desalineados, también predecibles, no flexibles. Se aproximan en ese sentido al proceso y funcionamiento de la naturaleza. Por lo tanto la comprensión de lo social no puede ser reducible a la lógica intencional de los individuos, a la lógica de la mente individual o “subjetividad”, sino a su intelección de lo social como un sistema.⁴⁹ Existen entonces esas zonas de inercia donde no se piensa, sino se actúa mecánicamente, y no por eso se procede irracionalmente. Hay zonas de la existencia humana donde no se piensa, sino simplemente se actúa de acuerdo a lo esperado. Muchos de estos comportamientos se encuentran en los hábitos, las costumbres, los rituales, destrezas adquiridas, actividades rutinarias, que al final llegan a conformar el trasfondo normativo no reflexionado de la existencia. En suma, el término sociedad “engloba eventos que desafían el control porque sucede que ocurren en medio de la luz mortecina del crepúsculo del cerebro humano, donde la intensidad mental está reducida a cero”.⁵⁰ De esa manera Kracauer libera la comprensión del acontecer histórico del naturalismo cientificista, por un lado, y del psicologismo neokantiano de Dilthey, por el otro.⁵¹

⁴⁹ Estas ideas se encuentran en KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 21–26. Para un contexto más amplio sobre la sociología de las organizaciones modernas de Kracauer remito a la excelente introducción de Ingrid Belke al libro de KRACAUER, *Los empleados* (1930), Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 9–89.

⁵⁰ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, p. 24.

⁵¹ Por ejemplo, KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 200–202. En relación con Wilhelm DILTHEY véanse *El mundo histórico*, traducción de Eugenio Imaz de *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1930) (La construcción del mundo histórico en las ciencias del espíritu o de la cultura) Ciudad de México, FCE, 1944; e *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia* (1883), prólogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza, 1980.

poco rall. -----

(Ped.)

Historia, fotografía y “realidad histórica”

En efecto, suponiendo que en la historia no se den vueltas voluntarias, la humanidad se asemeja a un hombre que camina siempre hacia delante, movido por un afán tremendo de viajar, para el que no hay posibilidad de retroceso ni de meta; ése es un estado muy interesante (Musil, 1952).⁵²

Como se sabe, la historiografía moderna impulsó desde la segunda mitad del siglo XVIII la “tendencia realista” frente al peso de las historias filosóficas y morales. Los historiadores de Göttingen, como Gatterer y Schloezer, condenaban la superficialidad de los *philosophes* al describir el mundo histórico. Ranke prosiguió esta lucha de la historia contra los sistemas abstractos filosóficos o esquemas conceptuales que no hacían justicia a los hechos puros. Y poco después de 1824, en 1839, apareció la fotografía, que acabó por alentar y profundizar ese deseo de realismo en la historia.⁵³ Su impacto se advierte no sólo en Europa sino también en Perú, cuando un publicista escribe en 1855 que si la historia no es “el espejo de la época a que se refiere, si no la retrata con la veracidad del daguerrotipo, en vez de ser historia es cuentón”.⁵⁴ Su aparición permitió al “realismo” de la época identificar la fotografía como el medio ideal para registrar “la naturaleza con una fidelidad idéntica a la naturaleza misma”. El pintor Delacroix llegó a comparar el daguerrotipo a un “Diccionario de la naturaleza”. A fines de siglo, Marcel Proust aspiró a hacer lo mismo con respecto al recuerdo: retrato de la interioridad, flujo de la conciencia cartesiana. En ese sentido, la invención de Daguerre estableció las pautas para referirse al mundo de la realidad circunscrita por el ojo mecanizado.⁵⁵

⁵² MUSIL, Robert, *op. cit.*, p. 286.

⁵³ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 48-49. Véase también la compilación de BODEKER, Hans Erich / IGGERS, Georg G. / KNUDSEN, Jonathan B. / REILL, Peter H., eds., *Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

⁵⁴ ESPINOSA, Juan, en el *Diccionario para el Pueblo: Republicano democrático, moral, político y filosófico* (1855), citado por RIVERA, Víctor Samuel, “Historia-Perú”, FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, dir., *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850*, Madrid, Fundación Carolina / CEPC, 2009, p. 656.

⁵⁵ Para profundizar sobre las relaciones entre medios técnicos y formas de percepción sigue en buena parte vigente el ensayo de BENJAMIN, Walter sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tr. Andrés E. Weickert, México, Itaca, 2003.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

8g...
lunga

3

lunga

lunga

(Ped.) →

Coincidencia o no, el hecho según Kracauer es que entre ambos medios –la fotografía y la historia– existen analogías importantes en su deseo de “retratar” el mundo natural y social.⁵⁶

La cuestión significativa es saber, ¿cuáles son las características de estos medios? En primer lugar, la fotografía no es un arte como la pintura. Por ejemplo, los diferentes estilos en el arte pictórico son menos dependientes de los materiales y técnicas utilizadas. En cambio la fotografía se asemeja a algunas ramas del saber al apelar a ciertas propiedades intrínsecas de su operación, en particular, a su capacidad para reproducir la realidad. La cámara duplica la realidad sin tener que pasar en apariencia, como en el escrito, por un proceso mental. Se obtura el botón y el mundo de lo real es registrado, aunque al mismo tiempo es capaz de revelar aspectos no vistos a simple vista, casi con “exactitud matemática”. Se le llegó por eso a describir como un “pintor mecánico”. A fines de siglo ya era “la naturaleza captada en acto (en movimiento)”.⁵⁷ En suma, la aparición de este medio reforzó en el medio de la historiografía la tendencia realista (a costa de la alegoría) proyectada y soñada por literatos e historiadores.

Sin embargo, la historia de ambos medios y sus relaciones no es lineal como lo atestiguan historiadores como Droysen,⁵⁸ quien llegó a afirmar que el objeto de la historia no era “fotografiar” la realidad del pasado al considerar el elemento activo de la mente humana; por otro lado Namier⁵⁹ llegó a pensar en ese elemento “constructivista” y alineó la historia más cerca de la pintura y del arte que de la fotografía. Con la historia no se trataba de “retratar” la realidad del pasado sino de enriquecer nuestra mirada sobre el presente. Esta idea era también compartida por Marc Bloch.⁶⁰

Más aún, cuando Kracauer reflexionó sobre la fotografía en 1927,⁶¹ esa relación ingenua con el poder de la cámara se había vuelto más suspicaz y sutil. En esos años pocos eran los que seguían pensando en la cámara como “espejo de la realidad”, al asumir que el factor humano (el ojo, la sensibilidad, el sistema nervioso al momento de percibir las cosas) también

⁵⁶ KRACAUER, *History...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ DROYSSEN, Johann Gustav, *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia* (1977). Barcelona, Alfa, 1983.

⁵⁹ NAMIER, Lewis B., “History”, en *Avenues of History*, London, Hamish Hamilton, 1952.

⁶⁰ KRACAUER, *History...*, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁶¹ KRACAUER, Siegfried, “Die Photographie” (1927), *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 21-39.

Andante tranquillo ♩ = ca. 100

delicato $89 \dots$

pp mf

1 Ped.

entraba en juego.⁶² Y comienza entonces a valorarse con más fuerza la posibilidad de identificar a la fotografía y a la historia con el arte; la fotografía en su capacidad de “imitar” la pintura y asumir funciones similares a las del pintor tradicional, en un momento, curiosamente, en que la pintura en sentido clásico, estaba ya en trance de desaparecer. Ese deseo de imitar el arte realizando montajes, intentando captar atmósferas más que “realidades” se pudo observar en la historiografía, en obras como las de los historiadores holandeses Johan Huizinga⁶³ y Peter Geyl, que revelan la intención de montaje y edición, de arreglo organizativo para producir efectos de realidad y cuestiones de estilo o texturas de la fotografía experimental.⁶⁴

En ese contexto Kracauer enriquecerá la discusión al destrabar el subjetivismo, esteticismo y relativismo implícito de tales posturas y resituar la discusión en otra parte: en el carácter de los medios utilizados. Los *medios* producen *formas* relativas a sus mismas características; sus productos no se corresponden con la realidad en sí, sino con la operación que los hace posibles. Los problemas del subjetivismo y relativismo en cambio emergen al situarse del lado de una “realidad en sí” (exterior a la operación). Este postulado implica, por parte del “observador”, un dominio sobre el aparato o instrumento utilizado con el fin de optimizar y mejorar sus resultados. En forma análoga se puede pensar lo mismo respecto al dominio de la “cámara historiográfica” que no puede sino producir un tipo de objetos “historiográficos”.⁶⁵ Se trata de la incorporación de un tipo de reflexividad que no descansa en la interioridad o conciencia individuales, sino en el mismo “objeto” que hace posible la producción de ese tipo de mirada. En ese sentido por parte del historiador implica una valoración y examen de la materialidad de los objetos implicados en la producción de ese saber. Estos principios

⁶² Henry Marrou se preocuparía por hacer ver cómo el factor humano también intervenía en la historiografía. Para una historia de la transformación de las formas de percepción en relación con los “medios” se puede leer CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001. Cuestiones que son parte de las preocupaciones analíticas de Kracauer desde la década de 1920. Cfr. “Kult der Zerstreuung” [1926] (“Culto a la distracción”), *Das Ornament der Masse*, *op. cit.*, pp. 311-317.

⁶³ Cfr. HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (1923, 1927), tr. José Gaos, Madrid, Alianza, 1978.

⁶⁴ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 52 y ss.

⁶⁵ Al intentar asemejarse al fotógrafo en su aspiración de realismo crudo, el historiador ha dejado fuera el aparato de producción, todo aquello que queda fuera de la representación, pero sin la cual no hay tal cosa. KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, pp. 79-80.

igualmente se aplican tanto a la arquitectura y a la ingeniería como a la plástica. De ahí se deriva lo que denomina Kracauer “principio estético básico en su *Theory of Film*”: El fotógrafo no es tal a menos que trate de hacer lo que la cámara le indica, eso que le permite hacer mejor en relación con otra clase de artefactos.”⁶⁶ Con la “cámara”, como con la historia, debe irse hasta el límite de lo posible en la captación y penetración de las realidades. Esta es la forma como Kracauer responde a la ironía de Pieter Geyl relacionada con la historiografía: “En la historia, como en la casa del Padre, hay muchas mansiones. ¿Pero se prefieren unas en vez de otras, no?”⁶⁷ Se concluye que la aproximación del fotógrafo debe ser “fotográfica”, al igual que la aproximación del historiador debe ser “historiográfica”. Kracauer nos recuerda que poco después de escribir su frase *wie es eigentlich gewesen*, Ranke sacó una consecuencia similar, al señalar que la historia no tenía tanta libertad como la literatura en su forma expresiva, debido a su interés en dar cuenta de las cosas tal como estas sucedieron; esos eventos, ese pasado, sus mismas características le imponían ciertas restricciones.

Asimismo, dadas las características de su “objetivo” (“lente”), ni la aproximación fotográfica ni la aproximación historiográfica se relacionan con la naturaleza abstracta de la ciencia.⁶⁸ Delante de su objetivo o pantalla no hay un “cosmos”, un “universo”, un “mundo”, una “nación”, un “pueblo”; lo que se presenta dentro de su “marco” son objetos muy diversos: árboles, cielo, calles, ferrocarriles, personas... En ese sentido, esta clase de “artefactos” o “cámaras” están hechas para captar dentro de su horizonte “realidades” espaciadas atravesadas temporalmente. Contiene virtualmente la capacidad de enfocar sus “objetivos” a las marcas de lo que se conoce como “mundo de vida”, que comprende objetos inanimados, caras, rostros, multitudes, gente que sufre, colas de espera, la vida en su totalidad, “vida” como todo ser humano la experimenta.⁶⁹

No hay que sorprenderse entonces de los paralelismos entre la *camera reality* y la *historical reality* en términos de su estructura y constitución general. Al igual que la “realidad histórica”

⁶⁶ KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Esto no significa que se renuncia a valores epistémicos básicos como la imparcialidad al momento de establecer los hechos, o el dotar de inteligibilidad a las evidencias encontradas. KRACAUER, Siegfried, *History...*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁹ *Ídem*, p. 58. La noción de “mundo de vida” y su relación con la historia tendría que ser un complemento necesario de este ensayo. Por lo pronto remito a la lectura de otro de los “contemporáneos” y compañeros de ruta de Kracauer, BLUMENBERG, HANS, *Las realidades en que vivimos*, intr. Valeriano Bozal,

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)'. The second measure is marked 'loco (♩ = ca. 88)'. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*. There are also articulations like accents and slurs. The score ends with a 'loco' marking. The bottom left corner has a small 'Ped.' marking with a triangle symbol.

simultáneamente estructurada y abierta (in-forme), las realidades que vivimos cada día están igualmente en un estado “semicocinado”, “precocido”. Los fotógrafos parecen inclinarse a destacar la naturaleza contingente de su material: lo inédito, lo inesperado, lo imprevisto, lo desacostumbrado, más que lo providencial, lo cual es un aspecto inscrito en la “realidad histórica”. Configuración de fragmentos y situaciones que sugieren historias sin término.⁷⁰ Cada uno, el fotógrafo y el historiador, aspiraría a dar cuenta de todo; en ese sentido, el marco sólo señala un límite provisional, su contenido apunta no obstante más allá de esos límites (virtualmente ilimitado por estar abierto al futuro e indeterminado semánticamente por estar ajustado a la naturaleza de los materiales de los que se conforma),⁷¹ un más allá relativo a la multitud de aspectos de la realidad histórica dejados fuera; como si estuvieran alimentados del deseo ilusorio de establecer un *continuum* de la existencia física con todas sus correspondencias psicológicas y mentales.⁷²

(En) el viaje de la historia

History is written on the open road, along which fugitives and refugees travel and take note of their displacement as they survey scenes of terrible destruction and imagine the homes

Barcelona, Paidós-ICE / UAB, 1999. Recientemente apareció de Blumenberg, *Theorie der Lebenswelt*, Frankfurt, Suhrkamp, 2010.

⁷⁰ Lo que se interpone entre la mirada del historiador y el pasado es un conglomerado inconexo de partículas, de eventos aislados, de situaciones humanas. Un conglomerado, podríamos añadir de “objetos discontinuos”, sucesivos, unos detrás de otros, o coexistentes entre sí, simultáneos y no simultáneos, que en conjunto vendrían a ser lo que llamamos “realidad histórica”. Ese conglomerado de objetos discontinuos, contingentes, está conformado de contingencias inherentes que impiden su calculabilidad, su sujeción a principios predeterminados (los que pueden existir sólo en la mente del observador), o teleológicos. Esa es la naturaleza de la “realidad histórica”: fragmentos, piezas sueltas, anárquicas. Al agruparlas el historiador en sus relatos coherentes las somete a un discurso necesario, a un orden discursivo que no se corresponde exactamente con la “realidad histórica” hecha de fragmentos. “Si la anarquía pide orden, el orden engendra anarquía”, KRACAUER, Siegfried, *History... op. cit.*, p. 45.

⁷¹ Si el futuro se piensa conocido, en su forma escatológica o secular, entonces igualmente el pasado estaría ajustado a dicha teleología.

⁷² De ello es consciente el director de cine Eisenstein en el guion para una película a partir de la novela de DREISER, Theodore, *An American Tragedy* (1925).

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped) — Ped. — Ped. —

coartada cuando se regrese a casa. “Estos ‘cazadores’ de vistas son menos afortunados que los cazadores de animales”: no se comen a su presa. Algo análogo puede suceder con los historiadores. Pieter Geyl juzga a Macaulay, por ejemplo, como uno de sus viajeros, que fue pero no vio nada debido a su alforja cargada de progreso y superioridad, con una actitud “a/histórica”. Esa “intimidad” con el pasado solo se logra abandonando el presente para penetrar la bruma que oculta las vistas.

Algunas veces, escribe Kracauer, la vida produce tales palimpsestos. Piensa en la condición del exilio de quien ya adulto ha sido forzado a abandonar su país o lo ha dejado por propia voluntad. En cuanto se llega, todas las expectativas, lealtades naturales, aspiraciones, se desatan de sus propias raíces, se queda uno en el aire, suspendido, sin entender nada. Su historia de vida es rota, su yo “natural” es relegado al segundo plano de su mente. Su identidad es obligada ahora a estar en un estado de flujo, y lo peor es que nunca pertenecerá completamente a la nueva comunidad, siempre será un extranjero. ¿Dónde vive entonces? En el cuasi-vacío de la extraterritorialidad, de la tierra de nadie, en el momento de la primera visión descrita por Proust. “El verdadero modo de existencia es ese de un extraño”.⁷⁶ Algunos de los grandes historiadores como Tucídides y Herodoto o Namier, deben la grandeza de su obra a dicha condición de estar entre dos mundos, entre dos orillas.

A manera de conclusión

“Escribir es caminar, imaginar, recordar, escuchar, mirar”,⁷⁷ fotografiar, se puede añadir, y ahora, escanear. Lo mismo se podría decir de la historia siguiendo a Kracauer: escribir historia es emprender un viaje entre un punto de partida, el presente, y otro punto, el pasado, para regresar al punto de donde se partió. La historia en ese sentido no consiste en el simple estudio del pasado, sino la inscripción del escritor, del observador en el punto intermedio de una relación compleja entre dos: el presente, condición inicial del recorrido, y el pasado,

⁷⁶ KRACAUER, *History...*, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁷⁷ MUÑOZ MOLINA, Antonio (“El artificio de la naturalidad”) al reseñar el libro de COLE, Teju. *Open City. A Novel*, Random House, 2011, en Babelia, *El País*, 19.03.2011, p. 8.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. Key markings include 'energico (lo stesso tempo)' at the top, 'loco' in several places, 'ff' (fortissimo) in the first and second staves, 'mp' (mezzo piano) in the first staff, and 'mf subito' in the second staff. There are also performance instructions like 'molto espressivo' in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a 'Ped.' (pedal) marking with a line extending to the right.

como una instancia transitoria, al igual que la instancia fotográfica, y el retorno al punto de partida, el presente, que después del recorrido ya no es el mismo, se ha movido, de tal modo que el historiador a su retorno, ya no será reconocido como el mismo que partió. El historiador, un viajero en el océano del tiempo; en ese sentido se asemeja a la condición del exiliado, forzado y voluntario, que tras dejar la patria y llegar al extranjero, experimentará, si no el rechazo, la no completa identificación ni con la patria original ni con la nueva patria, ocupará siempre ese lugar intermedio de indeterminación. A ese espacio que se juega entre lo uno y lo otro, el presente y el pasado es lo que Kracauer denomina “realidad histórica”. El problema del conocimiento histórico, la historia, se juega en ese espacio de un viaje sin retorno, en el que lo definitivo no es el destino, sino la experiencia misma del viaje.

Ya no hay un “sujeto de la historia”; aflora una nueva complejidad. Se vive un estado de realidad virtual: el sujeto se ha vuelto extraño a sí mismo. Experimenta una especie de expulsión del paraíso naturalista. La historia como ciencia presupone un saber de la evolución social. Lo que aparece en cambio en la versión de Kracauer es un estado intermedio y la posibilidad de ver las cosas como son, sin tener que recurrir a una explicación última.⁷⁸ Después de esta revisión no se puede concluir que la “referencia a la realidad” se ha perdido. Más bien que ésta se ha trasladado a objetos-mediaciones situados en eso lo que se denomina cultura en general; ya no se da en la experiencia misma, sino en las mediaciones que hacen posible la representación de las cosas. Dentro de este horizonte la historia no puede pretender ser una ciencia (exacta o inexacta) sobre las cosas humanas. Más bien, se comprende como un saber que trabaja sobre los dos límites, el del presente y el del pasado. Es en ese lugar intermedio, zigzagueante, que emerge de la fascinación provocada por el encuentro y el reconocimiento de la alteridad, que se intenta volver pensable lo “impensable”, inteligible lo que ha perdido sentido.⁷⁹ Al final se trata de encontrarle la salida al historicismo entendido como un problema lógico e histórico.

⁷⁸ Véase PATOCKA, Jan, “El principio de la historia”, *Ensayos heréticos sobre la filosofía de la historia*, Barcelona, Península, 1988, pp. 47-99.

⁷⁹ DE CERTEAU, *La escritura...*, op. cit., pp. 59-60.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The first measure is marked 'calando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a '3' indicating a triplet. The bottom left corner has a 'Ped.' marking. The score is numbered 6, 7, and 8 at the bottom of the first three measures, and 5 and 8 at the bottom of the fourth measure.

DANTO, HABERMAS, FOUCAULT Y LA HISTORIA ¹

Guillermo Zerméño

...los hombres (como unidades concretas, empíricas) viven y actúan en un mismo tiempo, aunque con horizontes temporales que remiten al pasado y al futuro. Por consiguiente, el orden social debe estar concebido en la simultaneidad y no sólo como una secuencia proyectada.

Niklas Luhmann²

Introducción

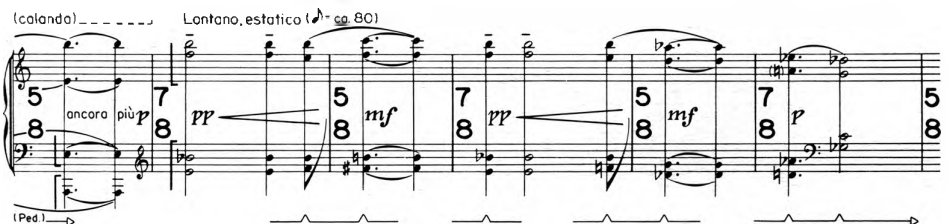
Lo más seguro es que Michel Foucault no conoció o leyó la obra de Arthur C. Danto. Foucault tampoco respondió directamente a las objeciones planteadas por el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas. En cambio, sí tenemos a la vista la crítica acerba de Habermas a Foucault, por un lado, y su recepción entusiasta de Danto, por el otro. En esta triangulación Habermas aparece como el paladín defensor de la razón ilustrada que en la historiografía asume la forma narrativa.

Para nuestros fines Habermas nos permite además establecer el punto de intersección entre Danto y Foucault para reflexionar sobre el significado y alcance de la narrativa en la historiografía contemporánea. Pero también se explora el contrapunto establecido por Foucault relacionado con la posibilidad y pertinencia de acceder al pasado por medios no narrativos. No interesa por tanto el rastrear las influencias entre Danto, Habermas y Foucault. Más bien, a partir de los límites observados en la escritura de la historia moderna, importa

713

¹ Una primera versión fue publicada como “Explicar, narrar, mostrar. Danto, Habermas, Foucault y la Historia”, *Historia y Grafía*, núm. 24, UIA, Ciudad de México, 2005.

² A propósito de la crítica al humanismo o antropología clásica, LUHMANN, Niklas, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, trad. Silvia Pappé y Brunhilde Erker, Ciudad de México, UIA/Alianza, p. 17.



mostrar el lugar que ocupa Foucault en su intento por ofrecer una salida al problema de la mimesis o imitación del pasado en el presente. Sobre todo quisiera mostrar que en ese intento foucaultiano no se trata de una lucha frontal contra la “razón histórica”, sino solamente de una crítica a un tipo de razón histórica que en la versión habermasiana pierde de vista su propia historicidad. Espero que la confrontación entre Habermas y Foucault, con la contribución de Danto como trasfondo, nos permita aproximarnos al debate actual en torno a las posibilidades de la mimesis o representación del pasado. Tradicionalmente la narrativa ha sido la forma natural de explicar la historia. Pero actualmente se ha reabierto la cuestión acerca de si existe o no una forma válida no narrativa de acceder al pasado. Platón llegó a plantear:

Pues lo que yo quería decir era precisamente que resultaba necesario llegar a un acuerdo acerca de si dejaremos que los poetas nos hagan las narraciones imitando o bien les impondremos que imiten unas veces sí, pero otras no –y en ese caso cuándo deberán o no hacerlo–, o, en fin, les prohibiremos en absoluto que imiten.³

La exposición se divide básicamente en tres apartados. En primer lugar, a la luz del proyecto filosófico-histórico de Kant retomado por Hempel, hago una presentación esquemática de la contribución de Danto en la dilucidación del carácter frágil a la vez que consistente de toda historiografía incapaz de renunciar a su carácter narrativo. En seguida, me remito a la recepción crítica de Habermas en su doble filo: de un lado, su entusiasmo por la contribución de Danto y, del otro, su reserva frente a los aparentes “extravíos” de Foucault al experimentar otras formas de representación del pasado. Finalmente, de la mano del ojo crítico de Foucault se apuntan los límites de la hermenéutica que ha acompañado al despunte y consolidación del discurso histórico moderno.

Explicar la historia

En su libro *Analytical Philosophy of History* (1965)⁴ Arthur C. Danto parte del postulado de Carl G. Hempel (1942)⁵ de que el conocimiento histórico también está regulado por la ló-

³ PLATÓN, *La República*, tr. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza, 2001, p. 185.

⁴ DANTO, Arthur C., *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965. (Caps. I, VII y VIII en DANTO, *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, trad. Eduardo Bustos, Barcelona, Paidós, 1989).

⁵ HEMPEL, Carl G., “The function of General Laws”, en *Aspects of Scientific Explanation, and other Essays in Philosophy of Science*, New York, The Free Press, 1965, pp. 231–243; HEMPEL, “La explicación en la ciencia

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamic markings: 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). There are also tempo markings: 'rubato' and 'a tempo'. A 'poco' marking is present between measures 7 and 8. The score is divided into measures with bar numbers 5, 7, and 8 visible. There are also markings for 'Ped.' (pedal) at the bottom left and right.

gica de la investigación científica. No obstante, la imprecisión e inexactitud que podría haber en la formulación de los juicios históricos se reconoce por tanto que los procedimientos de la historia obedecen al mismo rigor lógico de la investigación científica. William Dray bautizó a este procedimiento en 1957 como el *Covering law model* - Modelo nomológico deductivo de explicación causal.⁶

Brevemente, explicar un acontecimiento histórico o sociológico significa acoger lo *que* se explica en la forma de una ley general. La explicación asume la forma de una argumentación deductiva en la cual la conclusión toma la forma de un enunciado que designa el *qué* de la explicación y en el *explanans* aparecen una o más leyes que dejan ver una clase de regularidades empíricas. De manera similar al científico, el historiador logra así someter la naturaleza azarosa de los hechos a un raciocinio explicativo acerca de por qué las cosas sucedieron de una manera y no de otra. En la medida en que se ejerza un mayor control sobre los factores subjetivos o psicológicos el raciocinio explicativo obtendrá una mayor relevancia y precisión. Aceptado lo anterior, sin embargo, el mismo Hempel acierta a decir que los historiadores al final solamente podrán ofrecer “esbozos de explicación”, debido al carácter de las leyes utilizadas que les impide propiamente asumir el carácter predictivo o “profético” de toda ciencia. La historia es entonces una “ciencia naturalmente imperfecta”, lo que más la acercaría al modelo ideal en cuanto a sus procedimientos sería la aplicación del cálculo de probabilidades basado en el método estadístico.⁷

Sin embargo, antes de Hempel, Emmanuel Kant ya había diseñado la posibilidad de una historia-ciencia de alcance universal, “cosmopolita”.⁸ Kant depositó su esperanza en transformar la simple relación de los hechos –a primera vista sin rumbo definido– en una empresa capaz de descubrir un tipo de regularidad asociado con la disposición originaria de la naturaleza humana. Señaló asimismo que esta esperanza se fundaba en el desarrollo de la estadística en “los grandes países” que mostraban que el curso de las tasas de mortalidad y nacimiento transcurre “con arreglo a leyes naturales constantes, no menos que los cambios atmosféricos”.⁹

y en la historia”, en YTURBE, Corina, comp., *Teoría de la historia*, Ciudad de México, Terra Nova, 1981, pp. 31-64.

⁶ DRAY, William, *Filosofía de la historia*, trad. Molly K. Brown, Ciudad de México, UTHEA, 1965, pp. 6-35.

⁷ HEMPEL, Carl G., “La explicación en la ciencia y en la historia”, *op. cit.*, pp. 31-64.

⁸ KANT, Immanuel, “Idea de una historia universal en sentido cosmopolita” (1784), en *Filosofía de la historia*, trad. Eugenio Imaz, Ciudad de México, FCE, 1985, pp. 39-65.

⁹ Ídem, pp. 39-40.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. It also features articulation like *delicato* and *cresc.*, and performance instructions including *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and includes time signatures of 6/8 and 7/8. There are also markings for *se...* and *allargando* with dotted lines, and *88* indicating a tempo or dynamic change. The score ends with a double bar line and a fermata.

Así, Kant fue uno de los primeros pensadores en sostener la posibilidad de concebir a la historia bajo los principios de regularidad y previsibilidad que gobiernan la Naturaleza. El reto de una ciencia universal de la Historia con tales características consistiría en cómo salvaguardar la individualidad y singularidad múltiple del ser humano. El punto problemático –de acuerdo con Kant– era cómo formular una teoría de la evolución social regulada por leyes inmanentes a la naturaleza humana en la que pudieran conciliarse libertad y necesidad, novedad y reiteración. En caso afirmativo todavía habría que preguntarse si dichas leyes se correspondían con categorías *a priori* (mentales) o eran el resultado de la observación de la misma actividad humana. De lograrse se dispondría para el mundo social de una filosofía histórica similar a la filosofía de la naturaleza. De esa manera podría trasponerse el umbral de relatos históricos basados todavía en conjeturas más cercanas a la “novela”.¹⁰ Es de notar que el único presupuesto incuestionable de la empresa kantiana era una noción de razón natural.

Hacia 1940, la reaparición del proyecto de Kant en el modelo nomológico–deductivo de Hempel hizo pensar que se podría resolver la estrechez de miras de una historia política centrada en los grandes eventos políticos y militares y en las grandes personalidades. Sin embargo, incluso entre los promotores de la historia cuantitativa y estadística hubo quienes, como Pierre Vilar, reconocieron que la econometría aplicada a la historia presuponía necesariamente una visión “retrospectiva”, es decir, que todo acercamiento al pasado se estructura a partir del *futuro acontecido* y no exclusivamente desde un *futuro proyectado*. Al revisar los postulados de autores como Hempel, Popper¹¹ y Habermas se advierte que el proyecto kantiano de una razón histórica universal no se consumó plenamente. En dichos autores aparece el *futuro-no-acontecido* precisamente como el principal obstáculo para hacer de la historia una “ciencia perfecta”.

Narrar la historia: la disolución de la “historia filosófica” en Arthur C. Danto

Al acercar la filosofía a la historia mediante el análisis de los modos de hablar y de pensar, Danto distingue al historiador del filósofo de la historia precisamente en función del *factor*

¹⁰ KANT, Immanuel, “Comienzo presunto de la historia humana” (1786), en *op. cit.*, pp. 67-93.

¹¹ POPPER, Karl R., *La miseria del historicismo*, trad. Pedro Schwartz, Madrid, Alianza, 1973.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

futuro. Tanto en el historiador como en el filósofo de la historia existe un interés legítimo de dar cuenta del pasado. Pero el rasgo que los distingue es la forma de situarse frente al futuro. Mientras el filósofo busca dar cuenta, además del pasado, de toda la historia, el historiador se concentraría exclusivamente en el pasado, sin reconocer de qué manera el presente o el futuro afectan su modo de pensar y hablar del pasado. Se pueden entonces distinguir dos clases de teorías en la historia: las *descriptivas*, que establecen pautas de relación únicamente entre los acontecimientos sucedidos; y las *explicativas*, que buscan dar cuenta de toda la historia en términos de causalidad.

En la argumentación de Danto se muestra que formalmente la estructura narrativo-explicativa de la historia no se diferencia de la estructura dispuesta en la astronomía. La secuencia y su relación podría esquematizarse de la siguiente manera:

- Brahe identificó las posiciones de los planetas / El historiador registra los hechos del pasado y los ordena cronológicamente.
- Kepler descubrió al sol como pauta ordenadora del sistema solar planetario / El historiador descubre (por ejemplo) que la economía en las sociedades industrializadas regula y ordena el sistema-mundo.
- Newton descubrió que existe la ley de la gravedad universal de carácter prescriptivo independiente de cualquier observador / El historiador científico aspira a descubrir las leyes que gobiernan el mundo social-histórico.

El tercer nivel se entiende únicamente a la luz de la cuestión planteada por Kant acerca de si existen bases suficientes para formular una teoría general de la evolución histórica. Después de seguir la argumentación de Danto la respuesta es negativa: debido a la *ignorancia del futuro* sólo se disponen las bases para realizar un recuento del *whole of the past*, no así de todo el acontecer histórico. Cuando mucho, mediante la investigación histórica sistemática se puede formular una teoría descriptiva del acontecer histórico. En su momento, Kant planteó que había de esperarse a que apareciera el Newton de las ciencias sociales e históricas, sugiriendo que ya existían las bases para diseñar una teoría general del desarrollo histórico.

Así, desde la perspectiva de Danto se tiene a un historiador que solo está en condiciones de realizar una "cierta clase" de predicciones científicas que no trascienden el umbral de los límites impuestos por su objeto de estudio: el pasado. Con la limitación ulterior de que no existe una perfecta adecuación entre el dato de la experiencia producto de la observación

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca 69) rall. e perdendosi ----- lunga

189) sotto voce
p più p pp
pp ppp
lunga
Ped. → il bosso legato es

M. G. S. P.

histórica y el modelo o trama narrativa general en la que se inscribe.¹² La imposibilidad de dar cuenta cabal del pasado sin desmembrarlo de su secuencia temporal natural ha dado lugar al encuentro con la hermenéutica por parte de la tradición filosófico-analítica. La teoría del significado desarrollada por Karl Löwith, por ejemplo, solo es aplicable al pasado, cuando la pieza teatral ha concluido.¹³ La crítica a las filosofías de la historia post-kantianas se origina en que han forzado la información llana y ordinaria al subordinarla a programas de acción regulados por un *futuro todavía no acontecido*. Es decir, sin las bases empírico-analíticas necesarias se realizan enunciados universalistas inválidos.¹⁴

Inscrito dentro de la tradición crítica kantiana, el trabajo de Danto se orientó a demostrar –sin menoscabo de su cientificidad– que la historia era esencialmente narrativa, asumiendo el postulado sobre la interdependencia entre experiencia y forma narrativa. En su análisis del lenguaje histórico, Danto muestra la transformación de la secuencia natural de los acontecimientos (*la cronología*) bajo el influjo de una estructura verbal articulada en términos de un comienzo y un final. Toda narración histórica en ese sentido tiende a *desnaturalizar* el tiempo cronológico y por esa razón no puede ser concebida como un mero reflejo de la realidad.¹⁵ En la transformación del tiempo natural –cada instante de la historia– en tiempo histórico toman parte tanto la perspectiva del evento como la del historiador. El historiador, por ejemplo, puede reconocer que su interés en descubrir las motivaciones de una acción se debe a que estas se encuentran previamente inscritas en las motivaciones que han dado lugar a su “intervención”,¹⁶ originada no en el pasado en sí sino en el futuro acontecido de ese pasado. Emerge por ello la figura del historiador-narrador sometido al influjo de los efectos no pre-vistos por los agentes objeto de su estudio. Se tiene así que toda narración retrospectiva –basada en frecuencias numéricas o verbales– consiste en una duplicación de

¹² Una cuestión desarrollada por WHITE, Hayden, en “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 17-39.

¹³ LOWITH, Karl, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhundert*, Hamburg, Felix Meiner, 1981.

¹⁴ Un ejemplo se encuentra en LUKÁCS, Georg, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Ciudad de México, Grijalbo, 1983, pp. 3-74.

¹⁵ STIERLE, Karl-Heinz, “Experiencia y forma narrativa. Anotaciones sobre interdependencia en la ficción y en la historiografía”, en PAPPE, Silvia, coord., *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, trad. Kermit McPherson, Ciudad de México, UAM-A / UIA, 2000, pp. 457-498.

¹⁶ Ver RICOEUR, Paul, “Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica”, en *Tiempo y narración*, III, *El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, Ciudad de México, Siglo XXI, 1996.

89.
 deciso > > loco

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

ff 7 f 7 7 P 7 ff mf 7 7

m.s.

89.

8 8

Ped →

la experiencia adquirida. Por lo tanto para su análisis se requiere distinguir entre la *experiencia realmente sucedida* y el *saber narrativo de tal experiencia*. Se trata de dos eventos distintos, no simultáneos ni temporal ni semánticamente.

A diferencia de Hempel, la solución ofrecida por Danto consiste en mostrar que el futuro, en vez de ser *el obstáculo* para la perfección de la historia, es la condición de posibilidad misma de la historia. El futuro —como el factor ignorado al momento de la acción— se constituye en el verdadero motor de la historia como conocimiento. La ignorancia de los efectos futuros de toda acción señala sus propios límites a la vez que incentiva la curiosidad por saber *qué y cómo* pasó algo. El mundo sólo llega a ser objeto de conocimiento “cuando se abre una distancia entre él y partes de él. La ciencia describe el mundo como si no hubiera ninguna grieta de este tipo, aunque, por supuesto, es la existencia de esta grieta lo que hace posible la ciencia”.¹⁷

La figura del historiador que emerge entonces es la de un sujeto que si bien hace uso de los procedimientos del científico experimental obtiene como resultado un producto deficiente debido al carácter aleatorio de su objeto de estudio: un pasado conectado siempre con su futuro. En ese sentido, frente al historiador situado siempre en el futuro de lo acontecido, el pasado contiene una estructura ambivalente, de hecho consumado a la vez que de hecho incompleto susceptible de interpretación.

Supongamos que el pasado es como la noche oscura hacia la cual Tycho Brahe dirigía su telescopio para estudiar la situación de las estrellas. La diferencia entre el astrónomo y el historiador estaría en que mientras el primero siempre verá la misma estrella si realiza las mismas operaciones en condiciones similares, el historiador opera bajo condiciones de observación que se modifican y hacen que la misma estrella pueda apreciarse con luces diferentes. La modificación de la perspectiva de observación está en función directa de los desplazamientos del presente-pasado en dirección del futuro-presente del observador. El punto de observación se aleja crecientemente del punto establecido en el cielo oscuro del pasado.

No obstante el relativismo en el que parece sucumbir la observación histórica, Danto argumenta que el funcionamiento lógico en la historia procede de manera análoga al de la ciencia, solamente que en sentido inverso: hacia el pasado. El potencial *pre-dictivo* contenido en toda explicación científica se realiza en la historia como *retro-dicción*. Se realiza a partir del futuro acontecido para descubrir en el pasado nuevas atribuciones de sentido. Si se siguen ciertas reglas puntualmente es posible que lo previsto en la investigación histórica pueda sujetarse a la comprobación, es decir, al hallazgo de las evidencias documentales. A diferencia

¹⁷ DANTO, Arthur C., *Qué es filosofía*, trad. Miguel Hernández Sola, Madrid, Alianza, 1976, p. 195.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score is divided into three measures. The first measure begins with a *rall.* (rallentando) instruction and contains a half note chord with a *sf* (sforzando) dynamic marking. The second measure starts with *a tempo* and *stringendo fino al Violento con brio*, featuring a *loco* (loco) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The third measure continues with *loco* and *mp* (mezzo-piano) dynamics. Pedal markings are present at the bottom of the page.

de la ciencia, que apunta su predicción hacia el mañana no acontecido, la historia lo hace hacia el ayer acontecido. La predicción se sustenta en una teoría que establece relaciones posibles entre hechos dispares no simultáneos. Lo decisivo está en que la *retro-dicción* se sustenta en un saber previo que emerge desde la misma lógica de investigación.

Por ejemplo, un especialista en la historia de Roma puede toparse con tres tumbas romanas de pasco por la antigua Yugoslavia. En forma simultánea a la observación *sabe* que los romanos acostumbraban enterrar a su gente en los márgenes de los caminos importantes. De tal observación empírica conjuntada con el saber previo, el investigador infiere que las tumbas son indicios de la presencia romana en la región y que está transitando por un antiguo camino romano. Un observador no-informado que no dispone de ese pre-saber no está en condiciones de revelar el sentido y función de esas tumbas. Sólo una observación empírico-analítica puede delinear una serie de acciones futuras tales como excavar el terreno para confirmar o modificar las hipótesis. Solo en ese sentido se puede afirmar que el conocimiento histórico es un saber sistemático codificado que procede de acuerdo con ciertas reglas propias de la investigación científica.

Así, es aceptable que tanto filósofos como historiadores puedan exhibir una misma estructura narrativo-explicativa, cuyos alcances, sin embargo, son distintos.¹⁸ Ambos proceden *teleológicamente*, es decir, del futuro conocido al pasado; sólo que mientras la historia parte de indicios presentes (saber adquirido del historiador), el filósofo procede desde un futuro no acontecido y por tanto desconocido. Mientras unos realizan sus predicciones desde la posición del juicio final o último día, los historiadores las realizan desde el saber acotado por los mismos historiadores. Como parte de un saber sistemático codificado se construyen unidades narrativo-temporales vistas como totalidades relativas al funcionamiento de la misma historiografía.

El corolario es que al pasado se accede retrospectivamente por la mediación de un saber histórico preconstituido. Si en el pasado algo aparece como absurdo solo se quiere indicar que no se tiene la información suficiente para insertarlo dentro de una trama comprensible. Constituye un problema para el historiador, no así para los sujetos que viven y hacen su historia. Afirmar, por ejemplo, que los revolucionarios desconocían la revolución que estaban haciendo al momento en que ocurría es una cuestión esencialmente historiográfica y no del proceso histórico mismo. En ese sentido, de la historia se tienen únicamente fragmentos a partir de los cuales se construyen totalidades explicativas parciales. Sobre las ruinas del pasa-

¹⁸ WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. Stella Mastrangelo, Ciudad de México, FCE, 1992.

(stringendo) - - - - -

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with a 'stringendo' instruction at the top left, indicating an increase in tempo. The music features various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). There are also markings for 'loco' (ad libitum) and 'm.d.' (moderato). The score includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A pedal marking '(Ped.)' is visible at the bottom left. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

do el historiador establece coherencias condicionadas por coherencias textuales previas. Por esa razón, frente a la “tediosa cuestión” de si la historia era ciencia o arte, Danto respondió enfáticamente que ninguna de las dos.¹⁹

En efecto, en su análisis de las frases narrativas, Danto señala que estas se caracterizan por referirse cuando menos a dos acontecimientos distantes temporalmente, y en ellas se describe únicamente el primero de los acontecimientos a la luz de un evento posterior, sin que exista por consiguiente una relación causal directa entre el primero y el segundo. Así, el comienzo de una narración histórica se realiza paradójicamente a partir de su conclusión, no desde el pasado aislado, sino a partir de sus efectos futuros no previstos en el momento de la acción. Siendo así, el historiador es el único que puede utilizar verbos como “Aristarco anticipó”, “Maquiavelo ya lo dijo”, o predicados como “Tucídides es el precursor de la historia moderna”. Estos verbos y predicados no están al alcance de los autores mencionados debido a que ignoran los efectos futuros de sus obras. Si bien la historia está interesada en el establecimiento de los hechos del pasado, su significado es una atribución que los historiadores realizan al inscribirlos dentro de un conjunto más amplio de relaciones de temporalidad. En esa medida el historiador es un observador “privilegiado” que imprime a los hechos una perspectiva diferente a la propia de los “agentes originales”.

Entendida entonces la historia como una actividad productiva que opera en el reino del sentido, inevitablemente está orientada a modificar permanentemente sus formas de atribución y demarcación del pasado. Con lo cual se plantea la cuestión acerca del modo como los historiadores justifican sus interpretaciones de las acciones pasadas. Si el problema principal del conocimiento histórico ya no radica en el establecimiento de los hechos sino en el significado que estos tienen para las generaciones futuras, ¿cómo discernir las bases sólidas o endeble de una interpretación histórica?

Se trata de la pregunta acerca de la naturaleza de las leyes en las que se sostienen las explicaciones de los historiadores.²⁰ Al respecto, Danto responde que no existe una gran diferencia entre las formas de explicación utilizadas en el lenguaje ordinario y las formas utilizadas por el historiador. La razón se debe a que los esquemas de explicación son intrínsecos a la misma forma de narrar. Este principio basado en la unidad de la diferencia del discurso narrativo será retomado y ampliado por Habermas, como se verá abajo.

¹⁹ DANTO, Arthur C., *Analytical Philosophy...*, op. cit., p. 143.

²⁰ DANTO, Arthur C., “Narrative Sentences”, en *Analytical Philosophy...*, op. cit.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "stringendo" and begins with a dynamic marking of *f*. The second system features a *loco* marking and a dynamic marking of *sf*. The third system includes a *loco* marking and a dynamic marking of *f*. The bass line starts with a dynamic marking of *mf* and includes a pedal marking "(Ped.)" with a right-pointing arrow. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Para resumir este inciso. En Danto son reconocibles dos conceptos de historia: a) una imagen tridimensional, determinada por la pretensión de universalidad del modelo de explicación nomológico-deductivo ofrecido por Hempel; y b) el de una historia como un saber especializado del pasado. Esta representación dual de la historia está influida por la imposibilidad de la aplicación del modelo tomando en cuenta la doble modalidad del futuro: *futuro-pasado* conocido por el historiador y *futuro-presente* ignorado por el actor. Así pues es imposible conciliar cabalmente su modelo con el de Hempel.

A partir de esta *inconsecuencia* en adelante la historia tiene como una de sus tareas primordiales la de clarificar su relación con la escritura en general y con la narración explicativa en particular. Además queda abierta la cuestión del valor que tienen estas narrativas históricas para el presente, punto de origen y de llegada de las mismas. Con el trasfondo del esclarecimiento de los límites y alcances de la narración en la historia por parte de Danto, podemos adentrarnos en la confrontación entre Habermas y Foucault en torno al discurso de la historia. En el centro de esta disputa aparece el historiador como sujeto privilegiado del sentido de la historia en su doble acepción: como discurso regulador de la acción y como atribución de significados. La cuestión es saber si la intersección de pasado y presente ocurre exclusivamente en la cabeza del científico o en algo más.

A continuación se desarrolla el intento de Habermas por fundar una historia sostenida en categorías trascendentales, o de qué manera se puede hacer y escribir historia sin traicionar el proyecto kantiano.²¹

Danto, Habermas y la razón histórica

A Habermas le atrajo de Danto en especial la cuestión acerca de los nexos entre historia y narración.²² Más aún cuando Habermas comparte el principio de que el arte de la

²¹ Esta reflexión es extensiva a la contraposición Chomsky-Foucault ofrecida por Paul Rabinow en su introducción. ROBINAW, Paul, ed., *Foucault Reader*, Nueva York, Pantheon Books, 1984, pp. 3-29. Una tercera vía desde la filosofía —no por eso menos relevante para la historia— es ofrecida por PEREDA, Carlos, *Razón e incertidumbre*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1994.

²² Traducida al alemán en 1980, DANTO, Arthur C., *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt,

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

calando

The image shows a musical score for piano and strings. It begins with a section marked 'stringendo' and 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and a 5/4 time signature. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). There are markings for 'loco' and 'calando' (rushing). The score includes a pedal point and a fermata. The bottom left corner has '(Ped.)' and an arrow pointing right.

narración no es exclusivo de los historiadores. De acuerdo con la ruta abierta por la filosofía analítica del lenguaje se abrió la posibilidad de desarrollar un concepto ordinario (lego) más amplio de narración que incluso gobierna las relaciones intersubjetivas cotidianas. De aquí se sigue la necesidad de clarificar la diferencia entre lenguaje histórico especializado y lenguaje histórico ordinario.²³

De manera más puntual, Habermas recurrió al trabajo de Danto para clarificar las relaciones entre historia y sociología en Alemania, en un periodo de auge de la nueva historia social alemana. Pero también le permitió intentar presentar una alternativa “crítica” a la teoría de la evolución social propuesta por Niklas Luhmann.²⁴ Un doble objetivo que presupone al igual que en Danto y la teoría crítica en general la crisis o disolución de las filosofías de la historia del siglo XIX. Tal motivo subyace también a su intento de realizar una reconstrucción del “materialismo histórico”.²⁵ Habermas comparte la idea del historiador Ernst Schulin de que la historia universal ya no puede comprenderse como un *continuum*, como si se tratara de un proceso unitario. Esta “novedad” estaba ya presente en las tipologías comparadas de sociólogos como Max Weber o historiadores como Otto Hintze y Marc Bloch.

Suhrkamp, 1980. En su presentación se lee: es un ajuste con las filosofías de la historia tradicionales idealistas y prolegómeno de una nueva filosofía analítica de la historia. Polemiza en contra del relativismo histórico y trabaja en el marco del desarrollo de un “lenguaje temporal” que otorga validez a los enunciados sobre el pasado. “Su tesis central: toda historiografía (*Geschichtsschreibung*), descriptiva o explicativa, posee una estructura narrativa”. Ver “La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche” (1968), en HABERMAS, Jürgen, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Tecnos, 1982, pp. 31-61, en referencia al trabajo de Danto sobre Nietzsche (1955).

²³ Esta preocupación para la lingüística es desarrollada por LARA, Luis Fernando, *Ensayos de teoría semántica: lengua natural y lenguajes científicos*, Ciudad de México, Colmex, 2001.

²⁴ LUHMANN, Niklas, “Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme”, en BAUMGARTENER, Hans Michael / RÜSEN, Jörn, Hrg., *Seminar: Geschichte und Theorie. Umrisse einer Historik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 337-386. (“Tiempo universal e historia de los sistemas” en Pappe, Silvia, *op. cit.*, pp. 359-424).

²⁵ Ver HABERMAS, Jürgen, “Hacia una reconstrucción del materialismo histórico”, en *Sobre Nietzsche...*, *op. cit.*, pp. 89-110. Se trata de una versión abreviada de un libro cuyo autor es EIDER, Klaus, *Die Entstehung staatlich organisierter Gesellschaften. Ein Beitrag zu einer Theorie sozialer Evolution* (La génesis de las sociedades organizadas estatalmente. Una aproximación a la teoría de la evolución social), Frankfurt, Suhrkamp, 1976.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various performance markings such as *(colando)*, *Meno mosso*, *poco rall.*, *nervoso*, *lunga*, *loco*, and dynamic markings like *p*, *pp*, *f*, and *mp*. There are also tempo markings like *♩ = ca. 88*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with *88* and *159* at specific points. The piece concludes with a *7/8* time signature and a *mp* dynamic marking.

Sus reflexiones sobre la historia están encuadradas dentro de su proyecto de mayor envergadura: formular una teoría general de la evolución social. En ese marco Habermas recurre a una distinción bastante convencional entre historiografía e investigación histórica. Al mismo tiempo, la historiografía forma parte solamente de un sistema mayor: la praxis narrativa. El arte de narrar constituye en la praxis social una especie de *a priori histórico*. Por esa razón no es de extrañar que el historiador posea de manera natural el arte de narrar dado que es común a cualquier ser humano que habla y actúa. El historiador como cualquier individuo construye enunciados situados en un lugar y referidos temporalmente.

La posición de Habermas sobre las relaciones entre historia y narración se puede sintetizar (y cuestionar) en los siguientes puntos que remiten en parte al planteamiento de Danto. Se da por sentado que el historiador contemporáneo no construye sus historias como un testigo ocular, sino como un observador tardío de los acontecimientos.

- Los esquemas narrativos permiten la descripción de acciones de sujetos que hablan y se mueven delimitados por sistemas de reglas de acción y de valoración que dan origen a formas de subjetividad y socialización.

- Una narración describe acontecimientos que *obtienen su significado* en el contexto de una historia. Se construye a partir de interacciones, dividida en episodios y no falta como en el cine, un comienzo y un final. Los acontecimientos encuentran su conjunción (*continuum*) gracias al significado que obtienen a través de las conexiones causales que se establecen entre ellos. La explicación se deriva de condiciones culturales específicas que actúan como normas y valores, así como de las intenciones y motivos depositados en la acción.²⁶

- Los enunciados o frases narrativas remiten por lo menos a dos acontecimientos asimétricos temporalmente distintos, y el primero se describe con respecto a uno posterior. Así, los enunciados narrativos describen un acontecimiento con predicados distintos a los utilizados en el momento mismo de su aparición, de tal manera que en toda narración hay *una distorsión inevitable respecto del sentido original del hecho narrado*. Aún más, en el caso del historiador que no describe los acontecimientos como testigo ocular se carece de la vivencia de lo ocurrido. Siempre llega tarde a los sucesos a diferencia del “cronista” o reportero periodístico. De ahí surgen dos cuestiones: primero, acerca de la validez de los predicados utilizados para

²⁶ HABERMAS, Jürgen, *La reconstrucción del materialismo histórico*, trad. Jaime Nicolás y Ramón García Cotarelo, Madrid, Taurus, 1985, p. 186.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance style is 'con espressione' and 'loco'. The score includes various dynamic markings: 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'mp' (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a large crescendo leading to a section marked 'p'. The bottom of the page has a pedal marking '(Ped)' and a right-pointing arrow.

realizar una representación justa y veraz del pasado y, segundo, acerca de la función de una narrativa que se distancia de las narrativas del hombre común inmerso en su cotidianidad.

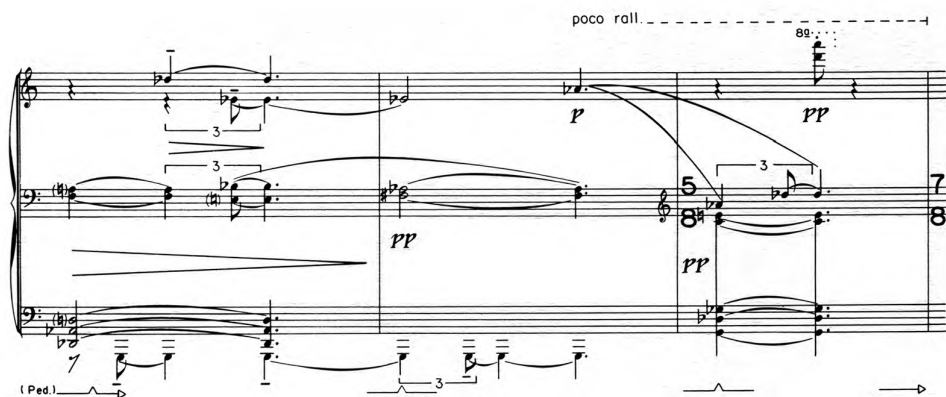
- En toda narración –ordinaria o especializada– existe necesariamente un cambio de sentido originado en movimientos espaciales como temporales. Esta mutación semántica del mismo suceso señala una diferencia entre el significado que tiene el hecho para el sujeto vivencial e, incluso, el significado que el mismo sujeto puede otorgarle en su relato autobiográfico, o por el historiador del futuro de ese pasado. La cuestión que emerge de esta consideración consiste en saber si la atribución de sentido establecida por el historiador emerge espontáneamente (resultado de un supuesto sentido común) o –como pretende Habermas– si depende de una mera “decisión del historiador”,²⁷ o en su defecto, si existe una trama oculta que le indica al historiador cómo ordenar y jerarquizar los episodios, tal como sugiere Hayden White.²⁸

- La continuidad y secuencia de la narración está determinada por los nexos de sentido de tipo causal establecidos entre acontecimientos no simultáneos separados tanto espacial como temporalmente. En dichos nexos, ¿se trata de una relación meramente formal o refleja una relación en la que efectivamente lo que sucedió en *x* se debió a *y*? ¿Dentro de que márgenes es legítimo trazar relaciones de identidad o de similitud entre eventos cuyas propiedades están marcadas por la indivisibilidad?

La respuesta de Habermas a esta última cuestión podría parecer un tanto apriorística y tautológica: el historiador tiene capacidad, afirma, de reconstruir objetivamente esferas de acción preconstituidas objetivamente (“narrativamente preconstituida”), de tal modo que una identidad subyace generalmente a toda diferencia establecida espacio-temporalmente. En ese sentido, la historia es una conexión vital objetiva y no una “teórica” construida por el historiógrafo. De aquí se deriva la prioridad que Habermas otorgará a la investigación histórica en relación con la historiografía. No obstante, parece que esta respuesta no responde satisfactoriamente a la cuestión observada anteriormente: toda narración presupone un desplazamiento de sentido en relación con la experiencia original o vivencial. El problema

²⁷ Este punto es importante en cuanto que Habermas dota al historiador-testigo-no-ocular del pasado la capacidad de decidir qué tradiciones-narraciones del pasado conviene reciclar, afirmar, y cuáles desechar.

²⁸ WHITE, Hayden, *Metahistoria...*, op. cit.



lo expresó alguna vez Hegel: “Cuando dirigimos una mirada al pasado, lo primero que vemos es sólo ruinas”.²⁹

• Finalmente, surge la cuestión acerca de si la historia pertenece al rango de las disciplinas empírico-investigativas o teóricas. Danto desarrolló el argumento de que la ignorancia del futuro era la condición de posibilidad del saber histórico a la vez que su propio límite con respecto a la posibilidad de establecer un tipo de predicciones útiles para el presente. En ese sentido la historia es una disciplina no-teórica. En cambio el historiador concebido como un narrador puede generalmente realizar predicciones hacia el pasado relativas a los procesos de investigación de este. El éxito de estas predicciones extemporáneas se traduce en mostrar a los agentes del pasado el futuro que ellos ignoraron y que no pudieron experimentar. Hempel denominó a este conocimiento como un cuasi-saber; Danto se desentendió del problema acerca de si la historia era ciencia o arte. Veamos cómo Habermas responde a esta cuestión.

Hemos visto que todo acontecimiento referencial es posterior al acontecimiento narrado, pero el acontecimiento narrado es anterior cronológicamente al acto mismo de narrar. En ese sentido, narrar es una forma de inscribirse en el acontecer. Si bien el historiador, a diferencia del actor, tiene acceso al futuro pasado, sin embargo él mismo está inmerso en un futuro posible que se realiza en cuanto él toma la iniciativa de intervenir –hacer un corte– en el *continuum* temporal. Este *futuro* adquiere forma en términos de expectativas, deseos, intereses, respecto de la historia que narra. La decisión del estilo seleccionado para su narración depende de lo que espera que ocurra con esa historia. Estas expectativas generan una tensión con respecto de las expectativas depositadas en la historia que se narra. Se abre un espacio que contrapone a dos futuros posibles: el del historiador y el de los agentes o sucesos de su historia. Habermas acepta en principio que el interés propio del historiador no debe determinar la construcción de una historia y al mismo tiempo ser su contenido. Aquí aparece un problema: si atribuimos al campo de la historia tan solo aquellos episodios que se pudieron narrar (y transmitir) hasta el momento presente, resulta que el concepto de una historia futura carece de sentido.³⁰

En relación con el abismo que se abre entre futuros contrapuestos –*futuro / pasado* y *futuro / futuro*– parece que el proyecto historiográfico de Habermas está orientado por un impe-

²⁹ Epígrafe del capítulo II del libro de LOZANO, Jorge, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987, p. 59.

³⁰ HABERMAS, Jürgen, *La reconstrucción...*, op. cit., p. 189.

Meno mosso (♩ = ca. 84) Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ———— 4

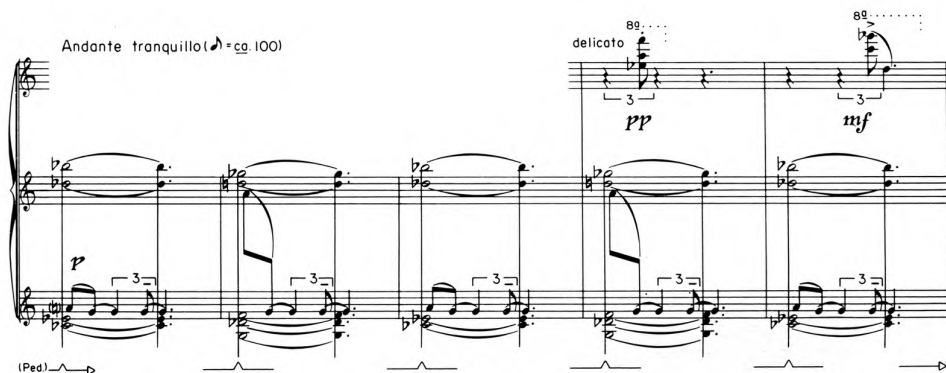
The image shows a musical score for piano, divided into three sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 84)' and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*. The second section is 'Più mosso (♩ = ca. 100)', with a more active melody and bass line. Dynamics range from *p* to *mp*. The third section is 'molto rit.' (marked with a dashed line and a '4' above it), where the tempo slows down significantly. It features long, sustained notes in both hands, with dynamics like *ppp* and *pp*. Performance instructions include 'loco', 'molto rubato', 'legato e cantabile', and 'lunga' (long). There are also markings for triplets and a '3' in the bass line.

rativo ético-político *carente de fundamentación filosófica* formulado ya por su maestro Adorno en los siguientes términos:

Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita. que no vuelva a ocurrir nada semejante. *Este imperativo es tan reactio a toda fundamentación como lo fue el carácter fáctico del imperativo kantiano.* Tratarlo discursivamente sería un crimen: en él se hace tangible el factor adicional que comporta lo ético. Tangible, corpóreo, porque representa el aborrecimiento, hecho práctico, el inaguantable dolor físico a que están expuestos los individuos, a pesar de que la individualidad, como forma espiritual de reflexión, toca a su fin. La moral no sobrevive más que en el materialismo sin tapujos. La marcha de la historia no deja otra salida que el materialismo a lo que tradicionalmente fue su inmediata oposición, la metafísica. Lo que el espíritu se glorió en otro tiempo de determinar o construir a su imagen y semejanza, ha tomado la dirección de lo que no se parece al espíritu ni acepta su dominación, la cual con todo se manifiesta en ello como el Mal absoluto. El estrato humano de lo somático, lejano al sentido, es el escenario del sufrimiento que abrasó en los campos de concentración sin consuelo alguno todo lo que hay de apaciguador en el espíritu y su objetivación, la cultura.³¹

A pesar de asumir la hermenéutica o el arte de atribuir sentidos al pasado, Habermas parece sentirse incómodo cuando se enfrenta con el problema del *doble futuro* inscrito en el arte de contar la historia. En una entrevista Habermas reaccionó enfáticamente en contra de lo que consideró en 1970 un peligroso retorno a las *Geisteswissenschaften* (Humanidades). Creía que la incorporación de los métodos de las ciencias sociales en boga representaban un poderoso antídoto para el veneno contenido en los métodos tradicionales de la *Verstehen* (comprensión) cuya aspiración es la de poder ofrecer una interpretación del pasado lo más justa posible, es decir, sin traicionar el contexto de cada uno de los sistemas históricos analizados. Esta heurística presupone necesariamente el reconocimiento de que la producción del saber histórico emerge de la no simultaneidad de los hechos narrados. Esta posición le parece a Habermas inadmisibles “políticamente”, por ejemplo, cuando se trata de estudiar el pasado

³¹ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda, Taurus, 1990, pp. 366-367. Las cursivas son mías.



representado por Auschwitz. Así, fundado más en razones morales que “científicas” observa la inconveniencia de “entrar en el juego del neo-historicismo”.³²

Aun cuando se podría coincidir con la preocupación política y moral de Habermas, parece que esta salida intempestiva esquiva la cuestión acerca de la aceptación de un modelo científico para la historia que incluye en sus relaciones internas la dimensión hermenéutica.³³

Hasta aquí puede aceptarse que la historia, en la medida en que naturalmente se regula narrativamente, no puede aspirar a producir una teoría del desarrollo histórico. Es una disciplina no-teórica. No obstante, aun cuando su modo de narrar se asemeja estructuralmente al modo de narrar del lego en la materia, sus formas de explicación refieren a modelos teóricos articulados en otros dominios del saber, como la sociología, la antropología o la economía. Estos modelos teórico-culturales son los que permiten darle unidad al *continuum* discontinuo de la historia. Así, por ejemplo, Habermas basa su teoría de la narración histórica en una teoría de la acción orientada racionalmente que hace posible que la historiografía se reconstruya igualmente en términos racionales.

Recordemos que la posición de Habermas se apoya en la obra de Danto con el fin de ilustrar las relaciones entre historia y sociología y para confrontar las bases empíricas endebles en las que se funda, en su opinión, la teoría de la evolución propuesta por Luhmann.³⁴ Con ese objeto partió de la distinción entre investigación histórica (*Geschichtsforschung*) e historiografía (*Geschichtsschreibung*). La función de la primera consistiría dentro de este esquema binario en poner a prueba los modelos teóricos propuestos por las ciencias sociales, por medio del escrutinio y comprobación de los enunciados históricos particulares y generales.³⁵ Asimismo, el planteamiento de Danto le ha permitido salvar la distancia tradicional que habría entre narración y producción de conocimiento histórico, y entre narración histórica y narración natural u ordinaria.

³² HABERMAS, Jürgen, *La necesidad de revisión de la izquierda*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 211-14.

³³ HABERMAS, Jürgen, *La reconstrucción...*, op. cit., 194.

³⁴ HABERMAS, Jürgen, “Historia y evolución”, en op. cit., pp. 181-232.

³⁵ HABERMAS, Jürgen, *La reconstrucción...*, op. cit., pp. 183-184. Es también la posición de Carlo Ginzburg al no estar de acuerdo con la reducción de la historia a la “retórica”. GINZBURG, “Aristotle and History, Once more”, en *History, Rhetoric, and Proof*, Hanover, University Press of New England, 1999, pp. 38-53.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with triplets and a 'loco' section. The left-hand staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include 'loco' and 'rall.'. A pedal instruction '(Ped.)' is at the bottom left.

Habermas mismo aclara:

...con este sistema referencial no estamos aislando ninguna esfera científica objetiva frente a la experiencia cotidiana, sino que entendemos a la ciencia, ante todo, como una forma cognoscitiva en la que recordamos y repetimos las experiencias cotidianas. esto es: las hacemos reproducibles. Ciertamente que la historiografía puede entenderse como una forma estilizada y más elevada de la narrativa cotidiana insertada en las conexiones interactivas; su vinculación al sistema referencial narrativo, sin embargo fortalece una reflexividad incorporada al mundo vital (*Lebenswelt*). El historiador como el historiógrafo, no trasciende de la praxis vital en su posición hipotética en cuanto que investigador crítico de la historia...³⁶

El punto nodal en la argumentación de Habermas radica en que dada su naturaleza narrativa “la historiografía no representa conocimiento teórico alguno, sino que es una forma aplicada de un conocimiento teórico”.³⁷ “Las descripciones históricas son un conocimiento referido a la acción y se encuentran al mismo nivel que la conciencia histórica de los coetáneos. Entre el historiógrafo y su público no hay distancia ninguna, como entre el participante en el discurso y el actuante”.³⁸ “La historia está tan vinculada a la acción y, en este sentido, es tan ‘dogmática’ como cualquier otro conocimiento aplicado, por ejemplo, las tecnologías”.³⁹ Sin embargo, para conseguir su cometido –proporcionar un nuevo saber sobre el pasado– se somete a los principios de la lógica,

puesto que cuanto más coincide un historiador con la tradición válida, tanto más directamente puede producir un conocimiento orientado hacia la acción. ya que articula, avanza, precisa y ensancha la conciencia histórica que asegura la identidad. Incluso la historia crítica, que no se orienta tanto a la adhesión a las tradiciones como a la disolución de éstas, representa otra tradición, como lo prueba, por ejemplo, la historia del Imperio alemán, de Wehler...⁴⁰

³⁶ HABERMAS, Jürgen, *La reconstrucción...*, op. cit., p. 227.

³⁷ Ídem, p. 228.

³⁸ Ídem, p. 230.

³⁹ Ídem, p. 227.

⁴⁰ HABERMAS, Jürgen, *La reconstrucción...*, p. 227; véase también WEHLER, Hans-Ulrich, *Geschichte als Historische Sozialwissenschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

Meno mosso (♩ = ca 76) A tempo (♩ = ca 88)

mp p pp ag. . . . loco

lontano

mp p (p) 3 3 3

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca 76)' and the second section is marked 'A tempo (♩ = ca 88)'. The first section starts with a mezzo-piano (mp) dynamic, followed by piano (p) and then pianissimo (pp). The second section starts with a fortissimo (ff) dynamic, marked 'loco', and includes a 'lontano' marking. The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also dynamic markings like 'mp', 'p', and '(p)'. The piece concludes with a 'Ped.' marking and a fermata.

La investigación histórica cumple entonces una función instrumental. No debe servir a los objetivos de la historiografía, sino que funciona como un correctivo provechoso frente al provincialismo temporal o fáciles generalizaciones de la investigación social.⁴¹

Queda abierta así la cuestión inicial: ¿en qué medida las historias orientan y dan sentido a la acción de los individuos y colectivos? Habermas postula que el discurso histórico como la noción de sujeto son solo principios reguladores *no normativos* de la acción social.⁴² En tal sentido podría seguirse adscribiendo a la historia como en el siglo XIX al campo de las ciencias morales en oposición al de las ciencias naturales, por un lado, y por el otro, su función sería la de corregir las generalizaciones no fundadas de las ciencias sociales.

Habermas, Foucault y la crítica de la razón ilustrada

Habermas se distingue por ser un gran lector. Además de Danto, ha recorrido también con gran detalle la obra de Foucault. En esta aparece el Foucault historiador-epistemólogo ocupado en la historia de la ciencia, de la psiquiatría, de la mirada clínica, la sexualidad. Un historiador que ha preferido situar sus análisis en los periodos de tránsito. A partir de su encarnizada labor de documentalista, como dice Foucault, se especializa en descubrir los quiebres de sentido, el desplome de formas de hacer y la emergencia inesperada de otras.⁴³ Más que establecer una teoría de la evolución social que presupone una “secuencia proyectada”,⁴⁴

⁴¹ HABERMAS, *La reconstrucción...*, op. cit., pp. 182-3.

⁴² Ídem, p. 229.

⁴³ FOUCAULT, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, *Microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La piqueta, 1979, pp. 7-29. Por ejemplo, *antes* de su transformación y reclusión en las clínicas especializadas, la locura conserva una relación con lo trágico y lo visionario, todavía se le otorga un lugar como espacio de verdades apócrifas. Cumple la función de ser un espejo que desenmascara crónicamente la debilidad de la razón. Después, las nuevas prácticas dan lugar a la exclusión de todo elemento heterogéneo en aras del triunfo o consagración del “ciudadano” como nuevo monarca. Se segrega lo salvaje y fantástico que ahora queda abandonado a sí mismo bajo la vigilancia del científico. La clínica significa simultáneamente “una humanización del sufrimiento y la naturalización de la enfermedad”. HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989, p. 293.

⁴⁴ Cfr. LUHMANN, Niklas, epígrafe inicial del ensayo.

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo ----->

pp 3

3

3

3

3

4

4

3

2

4

cresc poco a poco ---

(Ped) -----

Ped. -----

Ped. -----

Ped. -----

Foucault se interesa en reiterar que la *Geschichte* (el acontecer temporal) está escrita en clave discontinua. Se trata de *mostrar* y no tanto de *explicar* (toda explicación presupone una “secuencia proyectada”) cómo cada presente está estructurado por la no simultaneidad de lo simultáneo. Tanto Habermas como Foucault sitúan el punto de partida de su crítica en el mismo periodo histórico: la Ilustración. La diferencia radica en que mientras Habermas encuentra en ese periodo las bases para explicar y proyectar filosófica y sociológicamente el presente, Foucault esboza a partir del proyecto de Las Luces una versión crítica genealógica del presente.⁴⁵

En efecto, como se ha querido mostrar antes, el proyecto de Habermas se fundamenta en una “pragmática universal” que postula que, independientemente de cualquier situación, rigen entre los individuos acciones orientadas hacia el entendimiento en común. En esta orientación no considera el lenguaje no verbal ni las formas de comunicación gestual dependientes del cuerpo. Independientemente de cualquier motivación, los individuos al relacionarse buscan algún beneficio y por esa razón se someten a ciertas reglas (inteligibilidad, verdad, veracidad y rectitud) para lograr el entendimiento. Así, por lo menos se expresarán de manera *inteligible, recta y veraz sobre algo* para ser comprendidos.⁴⁶

Sin embargo, desde un punto de vista antropológico e histórico se puede afirmar que estas formas “universales” son también históricas. Tanto los motivos de habla como los modos de inteligibilidad son históricos. El concepto de racionalidad postulado por Habermas emerge no de una naturaleza pura sino de la historia. Constituye solo una de las formas posibles de dar razón y sentido al mundo. Es verdad que se trata de una razón que ya no remite para su fundamento a los hechos de conciencia como en Descartes, sino a hechos fraguados en la interacción simbólica mediada por el lenguaje. Lo que no se cuenta en esta historia es cómo estas formas de inteligibilidad modernas han llegado a ser tales. En ese sentido Habermas convierte a la *Aufklärung* en una especie de referente trascendental de las historias que

⁴⁵ Qué es la Ilustración se convierte en la segunda mitad del siglo XX en el territorio de interpretación por excelencia para saber qué es lo que se puede esperar para el futuro.

⁴⁶ HABERMAS, Jürgen, “¿Qué significa pragmática universal? (1976)”, *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 299-368. Ver también APEL, Karl-Otto, “El concepto hermenéutico-trascendental del lenguaje”, en *La transformación de la filosofía II. El a priori de la comunidad de comunicación*, tr. Adela Cortina et al., Madrid, Taurus, 1985, pp. 315-340.



deben ser narradas. La evocación de ese pasado y sus efectos en el presente adquiere, por ello, un carácter eminentemente *prescriptivo*, pero con grandes dificultades para su *fundamentación*, pues esta se encuentra en el mismo proceso de la historia.

En la versión habermasiana de la historia, la *Aufklärung* contiene dialécticamente dos fases antagónicas representadas por Kant, de un lado, y por el nazismo, del otro. Es la lucha entre la razón y las fuerzas oscuras. Habermas ya no profundiza en el hecho de por qué la razón orientada naturalmente hacia el entendimiento mutuo pudo caer en el horror del “oscurantismo” masivo. Esta interrogante sigue dando lugar a numerosos debates historio-*gráficos* sin que pueda llegarse al consenso pretendido por Habermas.⁴⁷ En su lugar, Habermas ha recurrido a identificar a los posibles “autores intelectuales” del extravío de la razón, y ve en Foucault un continuador de esa línea romántico-historicista que ha conducido al nihilismo e irracionalismo.⁴⁸ Al establecer un nexo tan directo entre narración y acción se

⁴⁷ HABERMAS, Jürgen, “La liberación del pasado”, *Ensayos políticos*, tr. Ramón García Cotarelo, Barcelona, Península, 1988, pp. 227-234; HABERMAS, *Vergangenheit als Zukunft*, Zurich, Pendo-verlag, 1990; AUGUSTEIN, Rudolf, et. al., “*Historiker Streit*”. *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München, Piper, 1989; GEISS, Immanuel, *Die Habermas-Kontroverse. Ein deutscher Streit*, Berlin, Siedler, 1988.

⁴⁸ Numerosos testimonios evocan al Habermas defensor del “bien pensar” en contra de sus “amenazas”: 1) “La crítica de Hegel al formalismo de la ética kantiana se ha convertido en nuestros días en paradigma de una teoría de la postilustración, que se remonta a Arnold Gehlen y a Joachim Ritter. Más radical en su planteamiento y menos tradicionalista en sus conclusiones es la crítica a la modernidad, centrada en fenómenos parecidos, que se practica hoy en el contexto del estructuralismo francés, por ejemplo por Foucault”, HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, II, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1990, p. 155; 2) En su famoso ensayo de 1980 “La modernidad: un proyecto inacabado” denuncia “una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido en puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el postiluminismo, la posmodernidad e, incluso, la posthistoria”, HABERMAS, *Ensayos políticos*, trad. Ramón García Cotarelo, Barcelona, Península, 1988, p. 131; 3) “Los ‘jóvenes conservadores’ recuperan la experiencia básica de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de la subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y el lucro... Sobre la base de actitudes modernistas justifican un irreconciliable antimodernismo. Colocan en la esfera de lo lejano y lo arcaico a las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción. De manera maniquea, contraponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, sea éste la voluntad de Poder, el Ser o la fuerza dionisiaca de lo poético. En Francia esta línea va de George Bataille, vía Foucault a Derrida”,



le atribuye al “pensador” una función y responsabilidad en relación a un tipo de acciones. La obra de Habermas puede leerse en ese sentido como una historia crítica de la filosofía moderna hecha desde sus propios postulados, sin que estos mismos se conviertan en parte de la historia que se cuenta.

Habermas postula una narración del *futuro deseado* a partir de un *pasado acontecido* situado en la Ilustración. Establece igualmente que otros intentos de ilustrar el presente a partir del pasado pueden caer en arcaísmos o en peligrosas etapas ya superadas. El problema de esta argumentación radica en que, de acuerdo con el modelo de Danto, todo pasado es irreversible salvo en el campo de las representaciones o atribuciones de sentido, que poco aportan para legislar el futuro desde el presente. Así Foucault puede remitirse a un pasado arcaico no por su cualidad de “arcaico” sino en razón de trazar una historia de la razón occidental sin presuponer necesariamente a la Ilustración como el referente causal último de la narración. A diferencia de Habermas, su genealogía histórica se orienta en función de una narración que no encuentra más asidero que en sí misma, sin tener que recurrir a un factor externo o convención como cualquier clase de *postulado*. Situados en el campo propio de la historia puede decirse que, sin salirse de la historia, se busca la razón misma de la historia. La búsqueda de una vía alterna –inmanente a la historia– presupone dejar de lado el modelo universalista hermenéutico de explicación causal en el que se sustenta todavía el entramado de la argumentación de Danto. Si esto significa un abandono de la razón científica, o más bien una vuelta de tuerca en la historia del pensamiento científico no meramente “filosófico”, es la cuestión abierta en las historias de Foucault. Esta apertura presupone la disolución de

HABERMAS, *Pensamiento postmetafísico*, trad. Manuel Jiménez Redondo, México, Taurus, 1990, p. 106;

4) Hay una alianza implícita entre los pre- y los pos-modernistas. “A las innovaciones creadoras en la imagen lingüística del mundo, no se las debe hipostasiar, como hacen Heidegger o Foucault, convirtiéndolas en una historia de la ontología o en una historia de formas de saber, que, como tal historia, no resultase accesible al pensamiento argumentativo, o desarrollase una oscura lógica que burlase a éste”. El desplazamiento requiere una nueva acreditación; aunque reconoce “que los quebrantos sufridos por una identidad personal o el deterioro de la integración social sólo de forma indirecta pueden hacerse visibles en las narraciones”. HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, II, pp. 195; 136-7; 5) Reconoce que culturalmente la modernidad genera aporías que requieren de solución. Pero añade que estos problemas de difícil solución no deben servir de pretexto para recomendar alguna vuelta a la forma premoderna o al rechazo de la modernidad, HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, pp. 326-7.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The right hand part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The left hand part starts with a bass clef and the same key signature. The time signature is 7/8. The score includes various dynamics and performance instructions. Measure 1: Right hand starts with a piano (p) dynamic, marked 'colando' (diminuendo). Left hand starts with a forte (sf) dynamic. Measure 2: Right hand starts with a pianissimo (pp) dynamic, marked 'come un eco' (like an echo). Left hand starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 3: Right hand starts with a pianissimo (ppp) dynamic. Left hand starts with a piano (p) dynamic. Measure 4: Right hand starts with a mezzo-forte (mp) dynamic, marked 'in lontananza' (in the distance) and 'loco' (wild). Left hand starts with a piano (p) dynamic, marked 'più p' (more piano). The score includes various ornaments, slurs, and a triplet in the right hand of the fourth measure. A pedal instruction '(Ped.)' is at the bottom left.

la contraposición entre arte y ciencia, ética y estética (presente todavía en el propósito de Danto) y el encuentro de una ciencia moderna de la historia no disociada del arte.⁴⁹ En mi opinión, a diferencia de Habermas, no estaríamos en la renuncia a la Ilustración sino en la necesidad de una nueva ilustración histórica.⁵⁰

Cuando hemos puesto en relación a Habermas y Foucault somos conscientes de que se trata de un diálogo fallido, debido a los postulados sobre los cuales se estructura cada proyecto historiográfico.⁵¹ Aun cuando existe en ambos el interés de traspasar el umbral de la hermenéutica tradicional, Habermas no logra desprenderse de una “pragmática trascendental” como medio para observar las “experiencias tenidas en el contexto del habla cotidiana”.⁵² Habermas concilia hermenéutica y ciencias sociales y hace de la investigación histórica la posibilidad de corregir constantemente el discurso de la historia aportando nuevas evidencias o nuevas interpretaciones. Una historia sin fin, pues habrá tantos pasados cuantos futuros posibles. Además, la historia se constituye únicamente en una idea reguladora *no prescriptiva* de la acción. Habermas aparece entonces como un reformador de la gran narrativa de la modernidad. Asume parcialmente la crítica de la izquierda hegeliana pero termina por refugiarse en el formalismo kantiano.

Foucault y su crítica a la hermenéutica

En sus entrevistas y prólogos de sus obras, Foucault insistió en presentarse ante todo como un simple historiador. Descreía de la filosofía en su intención de remendar artificialmente

⁴⁹ La subordinación del arte a la ciencia en la Ilustración, por ejemplo, en LE ROND D'ALEMBERT, Jean, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Buenos Aires, Orbis, 1984, pp. 29-152.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós / ICE-UAB, 1990. En palabras de Foucault: “Heme aquí, entonces, en el aprieto propio del que no tiene más que esbozos y esbozos inacabados que proponer. Hace ya tiempo que la filosofía renunció tanto a intentar compensar la impotencia de la razón científica, como a completar su edificio”, p. 95; “Con otras palabras, desde Kant el papel de la filosofía ha sido el de impedir que la razón sobrepase los límites de lo que está dado en la experiencia...”, p. 96; “¿Debemos juzgar a la razón? A mi modo de ver nada sería tan estéril. En primer lugar porque este ámbito nada tiene que ver con la culpabilidad o la inocencia. A continuación porque es absurdo invocar ‘la razón’ como entidad contraria a la no razón. Y por último porque semejante proceso nos induciría a engaño al obligarnos a adoptar el papel arbitrario y aburrido del racionalista o del irracionalista”, pp. 96-7.

⁵¹ Véase la relación de este desencuentro en ERIBON, Didier, *Michel Foucault y sus contemporáneos*, trad. Viviana Ackerman, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, pp. 273-293; MILLER, James, *La pasión de Michel Foucault*, trad. Oscar Luis Molina, Santiago, Andrés Bello, 1995, pp. 449-456.

⁵² HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico... op. cit.*, pp. 326-7.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)
 5 7 8 5 7 8 5 7 8 5
 ancora più p pp mf pp mf p
 (Ped.)

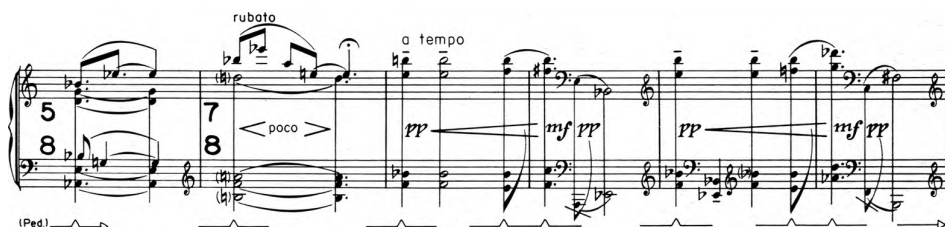
las fisuras de la historia. Un historiador volcado en la documentación pero reflexivo. Un historiador preocupado en resolver problemas tales como los planteados por Danto en relación con la imposibilidad teórica de cualquier intento sustantivista de la historia. En ese sentido, a Foucault le interesa tanto la investigación del pasado —enfaticando no la evolución sino los momentos de quiebre de la historia—, como la historiografía en cuanto se relaciona con el campo del discurso y sus posibles efectos en la realidad.

La diferencia entre Habermas y Foucault surge en torno a la representación de la razón científica, si como postulado incuestionable —incluso para acercarse a la alteridad constitutiva del pasado— o convertida en un motivo más de la investigación histórica. Foucault explicó frecuentemente que sus verdaderos objetos de estudio no eran el hombre, la locura, la sexualidad, la prisión, etcétera sino la historia de la conversión de esos asuntos en objetos del saber antiguo, cristiano o moderno. Cuando Foucault identifica que tras esa voluntad de saber se esconde la voluntad de poder, enfrenta un problema: cómo revelar el objeto antes de toda interpretación o representación discursiva, reconociendo que ese intento no se fundamenta en una razón previa, pues se trata de racionalidades que son parte también de la historia que se cuenta. Así, las ciencias humanas son medios que refuerzan e impulsan los procesos de socialización a la vez que instituyen nuevas relaciones de poder en el seno de las interacciones concretas mediadas por el cuerpo. Para Habermas empero queda abierto el problema de cómo el historiador puede prescindir de los discursos para abrirse a otras posibilidades de configuración histórica, por un lado, y por el otro, de cuál puede ser la relación entre los discursos científicos y las prácticas no reflexionadas que le anteceden. Es una pregunta por la dimensión pragmática de los discursos: si estos regulan y condicionan las prácticas o cómo se puede entender dicha relación.⁵³

El proyecto historiográfico de Foucault es simultáneo al de Habermas, aunque con dos objetivos bien diferenciados. En su lectura “interesada” Habermas descuidó el examen de la escritura de Foucault. Esta le parece —en muchos casos con razón— oscura, imprecisa, demasiado suelta en la argumentación, aunque valora su perspicacia. Pero desde la óptica abierta por Danto bajo el doble cuestionamiento del objetivismo ingenuo y del gran relato de la historia universal, se abre la necesidad de entender la propia lógica de un relato histórico que parece no tener fin y cuyos márgenes de validación se tornan imprecisos. Y Foucault abrió otra veta a la discusión al remitir sus historias de historiador a la “historia” sin más.⁵⁴ En relación con Habermas es en ello que se puede valorar una de las contribuciones más importantes de Foucault para la historia.

⁵³ HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico...*, op. cit., p. 291.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, 2. *El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, Ciudad de México, Siglo XXI, 1993, (6ª ed.), [Estos estudios] “...son —si se quiere contemplarlos desde el punto de vista de



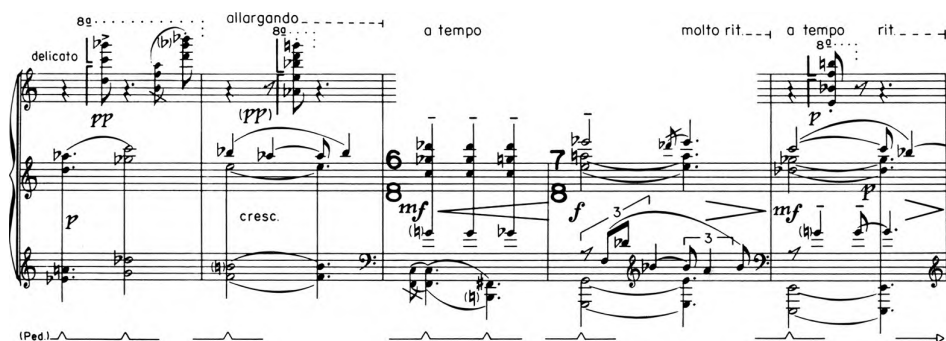
Es interesante y no deja de asombrar que Paul Veyne haya calificado a su amigo Foucault como el historiador a secas, como el auténtico “historiador positivista”.⁵⁵ Esta descripción se presta con razón a la imagen de un Foucault historiador decimonónico inmerso en la tradición romántica e historicista, antilustrada, denunciada por Habermas. Pero también es verdad que dentro de esa tradición –y Habermas no es la excepción– existe una voluntad de verdad sin cortapisas. Con ese objeto no hay cosa más descada por Ranke que hacer desaparecer su yo para que la verdad resplandezca en todo su fulgor o en todo su horror. Esta iniciativa implica de alguna manera intentar traspasar los límites inherentes a las formas indirectas de todo saber sobre el pasado. En Foucault existe explícitamente ese deseo de subvertir los límites de la forma narrativo-explicativas del pasado delineadas por Danto y asumidas por Habermas para encontrarse con la imagen del pasado en sí. Es un esfuerzo que solo se entiende si se contempla la posibilidad de diseñar un estilo de escritura adecuado con este propósito. En ese sentido quizá podríamos aceptar que Foucault retoma el reto de una historiografía científica no resuelto satisfactoriamente al considerar que el elemento literario-narrativo, en vez de ser el medio propio de la historia, parece traicionar el propósito original de describir el mundo histórico tal cual es. Quizá el intento de Foucault deba entenderse como una forma de hacer de la historia una actividad resueltamente “positivista”.

La revisión propuesta es aceptable solamente si en vez de descalificaciones fáciles o taxonomías de buenos y malos, conservadores y progresistas, cuerdos y locos, se hace un esfuerzo por situar a Foucault no en la estirpe de quienes han renunciado a la razón –como si tratara de una simple decisión– sino de quienes como historiadores enfrentan las dificultades de mostrar el carácter situado de toda racionalidad.

La razón occidental tiene una historia, si bien ha tomado cuerpo en instituciones desde donde se monitorea el uso racional de la razón. Pero estas instituciones no se piensan como historia pues han llegado a representar la historia. El discurso habermasiano de la modernidad emerge desde sus recintos y permite que se reproduzca discursivamente, si bien ese discurso no se corresponde necesariamente con las prácticas que pueden precederle. Por eso

su ‘pragmática’– el protocolo de un ejercicio que ha sido largo, titubeante, y que ha tenido la frecuente necesidad de retomarse y corregirse. Se trata de un ejercicio filosófico: en él se ventila saber en qué medida el trabajo de pensar su propia historia puede liberar al pensamiento de lo que piensa en silencio y permitirle pensar de otro modo”, p. 12.

⁵⁵ VEYNE, Paul, “Foucault révolutionne l’histoire”, en *Comment on écrit l’histoire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 347-385.



podríamos decir que a esta supuesta pléyade de escritores “extraviados” les interesa sobre todo escudriñar el sentido de las prácticas más que el de los discursos, puesto que la práctica del discurso es solo una entre otras. El problema sería ya no cómo entender el sentido de los textos —trabajo que Habermas desarrolla con especial maestría en relación al sentido de lo que supuestamente Foucault quiso decir para someterlo luego al tribunal de la razón habermasiana— sino cómo leer los textos del pasado para mostrar, hacer ver, lo que éstos no *pueden* decir. No es una renuncia a la razón sino más bien una exploración del potencial inscrito en esa voluntad de verdad que parece marcar a la modernidad.

En el centro de esta disputa están las humanidades o ciencias del espíritu o de la cultura (*Geisteswissenschaften*) que adquieren consistencia en el siglo XX. Así como Habermas sale a la defensa de la historia social amenazada por el regreso de la hermenéutica, buscando mediar entre las partes con la ayuda de Danto, del mismo modo en los años en que Foucault comienza a trabajar como historiador se pregunta qué hacer con la “historia de las ideas o del espíritu”. Si bien su interés está situado en el rescate de las prácticas no se le oculta la evidencia de que las prácticas tienen forma de discurso. Por eso se dispone en primer lugar a aislar la forma de los discursos y delinear una estrategia para trasponer el umbral de estos.⁵⁶ Al tiempo que Foucault se plantea estas cuestiones domina en el medio historiográfico francés y alemán el encuentro promisorio de la historia con las ciencias sociales. La peculiaridad de Foucault, en ese contexto, estriba en hacer frente críticamente a ese sustrato común a toda historia posible: su dimensión hermenéutica. No solamente realiza esta confrontación con la ayuda de Nietzsche, ya que es incuestionable además la influencia de la historia de la ciencia desarrollada en Francia durante el periodo de la posguerra. No se trata meramente de una cuestión de filosofía de la ciencia, sino ante todo del ingreso de la ciencia como tema de reflexión y de estudio histórico. En efecto, su incorporación convierte a la razón científica en un bien contingente, relativo. Los temas —locura, sexualidad, etcétera— son tratados por Foucault como episodios de un singular proyecto de vida: la historia de la verdad, la historia de los juegos de lo falso y de lo cierto.

Para Habermas, en cambio, esta forma racional no está sujeta al análisis histórico pues en ese momento pierde su fundamento trascendental. Es arriesgarse a aceptar que la modernidad queda sin sustento o posibilidad de explicación meramente racional. El problema

⁵⁶ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Llusquets, 1999.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

de Habermas es que concibe a la razón como exterioridad al proceso mismo en que se desarrolla aunque se afane por mostrar que la razón se ha incorporado plenamente hasta el rincón más cotidiano de la experiencia humana. Por eso no encuentra que exista gran distancia entre las formas de narrar del común de los mortales y las formas de narrar de los habitantes del Olimpo. Se trata de un proceso que ha llegado a un punto de amalgamamiento social incontestable. A Habermas como sociólogo le importan sobre todo los procesos de integración social y no tanto los de desintegración, o las cuestiones de las minorías. Por eso encuentra que el programa de Foucault no tiene mayor relevancia cognoscitiva al centrarse en los sectores marginales, no representativos de la media social. Se ocupa de lo excéntrico, de las rarezas que en sí mismas no son relevantes para entender el funcionamiento de la sociedad. Con esto Habermas reacciona como prototipo de la modernidad científica que lanza al terreno del “arte” todo lo que no cabe dentro de la ciencia. Así la pregunta es si como historiador Foucault apuesta en su historiografía por el arte por el arte sin esperar un valor cognitivo relevante o si más bien incursiona desde la ciencia en regiones aún poco exploradas por esta.

En la versión habermasiana, el cometido de Foucault se orienta a captar en la historia ese momento anterior a toda forma discursiva: prácticas silenciosas o “regulaciones de las formas de acción, y costumbres consolidadas institucionalmente, condensadas ritualmente, y a menudo materializadas en formas arquitectónicas”.⁵⁷ Esta entidad pre-lingüística –en la versión de Foucault– tiene la forma de la guerra antes que la del lenguaje o del significado. Las relaciones de poder constituyen el espacio de las prácticas.⁵⁸ ¿Se trata de un giro hacia lo irracional o hacia una comprensión histórica más justa de la acción social?

En relación con la historia de las ideas (*Geisteswissenschaft*) Foucault postuló una “arqueología” como la ciencia que permita la “descripción del *archivo*”, es decir, las reglas que dan forma a una época, a un periodo, a un instante. Describir el “archivo” significa identificar los límites dentro de los cuales los individuos dan forma a sus experiencias; aspira a identificar los mecanismos de inclusión y exclusión de un tipo de enunciados que remiten no al vacío sino a prácticas estructuradas por relaciones de poder. Ahora bien, el historiador enfrenta una

⁵⁷ HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, pp. 290-291.

⁵⁸ HACKING, Ian, “La arqueología de Foucault”, en COUZENS HOY, David, comp., *Foucault*, trad. Antonio Bonano, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 35-50.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano and bass accompaniment. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The tempo is indicated as 'Grave, oscuro' with a note value of approximately 69. The score includes markings for 'sotto voce', 'p', 'più p', 'pp', 'ppp', and 'lunga'. The bass line is marked 'il basso legato'. The score is divided into measures, with a 7-measure rest indicated in the bass line. The piece concludes with a 'lunga' marking and a fermata.

(Ped) →

pregunta singular: la relación que puede haber entre el “el sistema de los enunciados presentes y el corpus de los enunciados pasados”. Esta diferencia planteada de inicio hace que se rompa la aparente continuidad que podría haber en la historia del pensamiento tradicional, o la inserción positiva o negativa de otras experiencias regida por la lógica de la Ilustración o del progreso. Foucault extrae una triple consecuencia metodológica de este postulado: los textos del pasado deben leerse e interpretarse no para reanimarlos, sino como “monumentos por describir en su disposición propia”. Se busca en ellos no sus leyes de construcción sino sus condiciones de existencia. El discurso es referido no al pensamiento o espíritu de tal o cual sujeto, sino al campo práctico en el cual se despliega su actividad total.⁵⁹

Foucault, a diferencia de Kant y Habermas, centra su crítica en una triple cuestión:

a) *Demarcación de los límites* del pensar que parece moverse en un espacio indefinido; se cuestiona con ello la idea del “sujeto intérprete soberano” que desde el exterior anima la inercia de los lenguajes y que con su “libertad” deja su marca “imborrable”. También la idea del encuentro con el “origen” de la naturaleza humana se vuelve cuestionable al considerar la superposición innumerable de capas interpretativas y “la idea de que en el dominio del pensamiento el papel de la historia consiste en despertar los olvidos, despertar los ocultamientos, derribar –o cerrar nuevamente– los obstáculos”. En suma: la determinación de límites pone en entredicho las nociones de sujeto, origen y significación implícita. Su objetivo: liberar el campo discursivo “de la estructura histórico-trascendental que la filosofía del siglo XIX le impuso”.⁶⁰

b) *Determinación de límites* de las dicotomías fabricadas por la modernidad para observar y actuar en el mundo: vivacidad de las innovaciones y pesadez de la tradición, inercia de conocimientos adquiridos y viejos senderos del pensamiento, formas medias del saber, periodos de estabilidad o de convergencia universal y momentos de ebullición en las que las conciencias entran en crisis. Estas dicotomías se sustituyen “por el análisis del campo de las diferencias simultáneas (que definen el conjunto de las transformaciones, su jerarquía...) ahí donde se relataba la historia de la tradición y de la invención, de lo viejo y de lo nuevo, estático y dinámico, Foucault trata de contar la historia de “la perpetua diferencia”, contar “la historia de las ideas como el conjunto de las formas específicas y descriptivas de la no identidad”. Franquear así la triple metáfora: evolucionismo que le impone la escisión entre

⁵⁹ FOUCAULT, Michel, “Respuesta a *Esprit*”, en FOUCAULT, *El discurso del poder*, presentación y selección, Oscar Terán, Ciudad de México, Folios, 1983, pp. 72–4; *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Ciudad de México, Siglo XXI, 1984.

⁶⁰ FOUCAULT, Michel, “Respuesta a *Esprit*”, *op. cit.*, p. 75.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ca 88. The time signature is 4/4. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part begins with a series of chords and melodic lines, marked with dynamics such as *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like "deciso... loco" and "il basso sotto voce" (the bass under the voice). The left hand part consists of a simple, sustained bass line. The score includes various articulation marks, slurs, and dynamic changes throughout the piece.

lo regresivo y lo adaptativo, la biología que separa lo vivo y lo inerte, la dinámica que opone movimiento a inmovilidad.

c) *Determinación de límites* del “discurso”. Ni inocuo, ni indiferente, ni mero lugar de depósito psicológico de los pensamientos, sino lugar de operaciones: lo que convierte en “histórico” al discurso no es lo que se ha querido decir, sino lo que se ha podido decir. “El discurso está constituido por la diferencia entre lo que podría decirse correctamente en una época (según las reglas de la gramática y las de la lógica) y lo efectivamente dicho”. En suma, al lado de todo lo que produce una sociedad hay también “formación y transformación de ‘cosas dichas’”. “Es la historia de esas ‘cosas dichas’.”⁶¹

El desafío lanzado por Foucault a la historia de las ideas implica la transformación del acto del intérprete en un acto de automostración de sí mismo. Aun cuando esta clase de historias sólo obtenga extraer la proposición “esto no es como aquello”, en ese mismo acto se está produciendo el evento histórico. No debe esperarse un sentido oculto ulterior. En ese sentido, Foucault no cuestiona la razón, sino el peligro de ciertas racionalidades o racionalizaciones, tampoco el poder sino las relaciones de poder, tampoco la investigación histórica, sino las formas como se establecieron las relaciones entre el pasado y el presente.⁶²

Con Foucault ya no estamos en el terreno de los eventos puros, ni de las estructuras macrohistóricas, sino en la región de la micro-historia, sin intentar forzar sus nexos internos o disponer una nueva capa de pintura sobre su urdimbre, debido a las ventajas de quien siempre llega tarde a los acontecimientos que luego relatará. El historiador arropado por los límites de su episteme se enfrenta a la posibilidad de reconocer epistemes ajenos, sin reducirlos al propio. El fruto de esa confrontación es la identificación de los límites propios. Foucault reconoce sus propios límites historiográficos al efectuar el ejercicio retrospectivo sobre su obra ayudado de las entrevistas. Conocer es sujetarse a ciertas reglas en la interlocución con “otro” en cuyo juego la única jugada prohibida es la del terror o la eliminación *a priori* de uno o más de los participantes.

En la vida diaria, el saber que se produce en la interacción social comprende enunciados étnicos, estéticos, técnicos, en tanto que en el lenguaje de los profesionales se recurre a los enunciados denotativos y metadescriptivos para producir su conocimiento, el propio de la comunidad científica. Los criterios para calificar la competencia son constituidos por

61. FOUCAULT, Michel, “Respuesta a *Esprit*”, *op. cit.*, pp. 75-7. Al respecto, véase CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996, p. 63.

62. BLANCHOT, Maurice, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, trad. Manuel Arranz, Valencia, Pre-Textos, 1993, p. 47.

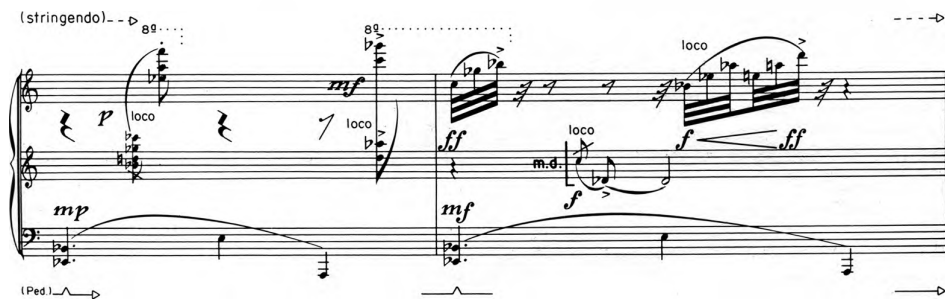
The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three measures. The first measure starts with a *rall.* (ritardando) marking and contains a *ff* (fortissimo) chord in the right hand and a *mf* (mezzo-forte) chord in the left hand. The second measure begins with *a tempo* and *stringendo fino al Violento con brio* (increasing tempo and intensity). It features a *pp* (pianissimo) *loco* (ad libitum) figure in the right hand and a *p* (piano) chord in the left hand. The third measure continues with *pp* *loco* in the right hand and *p* in the left hand, ending with a *mp* (mezzo-piano) chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

los interlocutores participantes. En la pragmática científica los enunciados son denotativos: el hablante A debe convencer a su interlocutor B de que el enunciado C es verdadero por medio de una prueba. El interlocutor B es de hecho la comunidad científica de iguales que participan en esa “batalla”. El conocimiento científico dependía hasta hace muy poco del conocimiento narrativo para legitimarse. La diferencia específica de la ciencia de la modernidad fue su legitimación por medio de las grandes metanarrativas del siglo XIX. El derecho de todos a la ciencia defendido por la Ilustración a través de la educación y el conocimiento tenía que ser funcional para lo social. La segunda metanarrativa es el espíritu especulativo o idealismo. En Scheleiermacher –como todavía en Habermas– el tema no es el pueblo sino un cierto concepto de racionalidad autónoma. La crisis de legitimación de las ciencias modernas se produjo vía Nietzsche y Wittgenstein a través de la autorreflexividad de las ciencias mismas. ¿Por que se ha de creer en las grandes metanarrativas?⁶³

Un ejemplo de esta propuesta se tiene en su libro *Vigilar y castigar*.⁶⁴ Puesta en suspenso su episteme se acerca a otra clase de discursos que revelan una formación que no sigue la economía discursiva propia sino la del espectáculo, la de la plaza pública. La estructuración y ordenamiento de las palabras y las frases siguen fundamentalmente una lógica visual. Para ser consecuente y acercar al extraño a esas formas particulares de dispensar y ejercer la justicia, Foucault decide frente al lector la opción de la congruencia o juego de las semejanzas entre el objeto observado y la relación de lo observado. Su foco de atención se dirige entonces menos a los discursos de los reformadores que al destino de esos cuerpos públicos. Se fueron, ya no están, pero entonces ¿dónde han quedado?, ¿en qué se han transformado? y ¿en razón de que prácticas, procedimientos o disciplinas? Foucault en la selección de sus documentos privilegió un tipo de estos: los textos normativos o prescriptivos. Pero no intenta con ellos hacer una historia del derecho penal, sino rescatar el destino de esos cuerpos visibles que se han vuelto invisibles, “privatizados”. Se les ha recludo en instituciones diversas: escuela, prisión, hospital, manicomio, fábrica. Entre el punto de partida situado entre los siglos XVII–XVIII y lo que viene después no hay una relación causal directa. Tampoco hay una relación directa entre los discursos de los reformadores y las prácticas posteriores. Aunque dichas prácticas se apuntalarán luego discursivamente. Esa relación causa efecto que da armazón

⁶³ LASH, Scott, “Posmodernidad y deseo (Sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)”, en CASULLO, Nicolás, comp. y prol., *El debate modernidad pos-modernidad*, Puntosur, Buenos Aires, 1989, pp. 373–374.

⁶⁴ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Ciudad de México, Siglo XXI, 1983. Para una lectura perspicaz no reduccionista véase, DE CERTEAU, Michel, “Microtécnicas y discurso panóptico: un quiproquo”, *Historia y psicoanálisis*, trad. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta, Ciudad de México, UIA / Iteco, 2003, 2ª ed., pp. 91–99.



al tejido de la historiografía tradicional moderna, sufre en ese sentido una mutación en el ordenamiento de la escritura de la historia de Foucault.

Para concluir

Es difícil y hasta impropio trazar una conclusión después de este recorrido. Primero porque sería traicionar el mismo proyecto de Foucault. La verdad no tiene un principio y un fin, pero sí tiene una historia. Esta historia no tiene un término pero sí transcurre en círculos concéntricos a modo de variaciones sobre un mismo tema. La verdad de la historia en la historia obsesiona a Foucault y lo hace motivo central de sus devaneos y aparentes rodeos. Sus historias son parte de su historia aunque no de su propiedad exclusiva.

a) El caso de Habermas pertenece a otro planeta. Su aproximación a la historia goza del paraguas de la reflexión filosófica, es decir, del recurso a los universales para iluminar hasta el último resquicio de la historia. Todavía aparece la filosofía como la posibilidad de dar consistencia a la historia de los historiadores. Con todo se trata en esencia sólo de los restos del legado de la filosofía de Kant formulada como filosofía moral. Pensaría que en libro de Carlos Pereda *Razón e incertidumbre*⁶⁵ se abre una veta para despejar los dilemas de la defensa de un “concepto enfático de razón” frente a un “concepto austero de razón”. Es un signo más de la contingencia propia de la modernidad.

b) ¿Qué hacer con el tema de la narración en la historia? No se trata de un regreso de la narración (L. Stone) sino del reconocimiento de que sin narración no hay historia. El problema es saber si se trata por este medio de reflejar, reconstruir, recrear el pasado o más bien de un acto que consiste en hacer una intervención (Ricoeur), un verdadero corte en un cuerpo de discursos resultado de otros cortes. Cuando Foucault decide desprenderse del pelotón central para explorar otras vías, su inquietud tiene que ver más con el futuro de esa dinámica narrativa que parece no tener fin, pero también porque cada incisión se origina en un acto de poder. Saber y poder son sólo dos aspectos de una misma operación que por razones analíticas han permanecido disociadas. Si se tratara de explicar cómo se ha ejercido ese poder sobre la historia se caería en uno más de los discursos acostumbrados que relacio-

⁶⁵ PEREDA, Carlos, *Razón e incertidumbre*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1994.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a '(stringendo)' marking and a right-pointing arrow. The first measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The second measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The third measure has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a chord. The fourth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The fifth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a chord. The seventh measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The eighth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The ninth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The tenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The eleventh measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The twelfth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The thirteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The fourteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The fifteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The sixteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The seventeenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The eighteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The nineteenth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The twentieth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord. The score ends with a right-pointing arrow. There are also markings for 'loco' and 'Ped' (pedal) throughout the piece.

nan el resultado de la acción con las intenciones del autor. En ello está el interés de Foucault de “frenar” esa dinámica para intentar mostrar cómo históricamente se ha efectuado esa operación de saber-poder en cada presente histórico. Es difícil descubrir en este intento una renuncia categórica a la “hermenéutica” (Foucault no escapa él mismo a la necesidad de explicarse, interpretarse frente a otros, en relación a su propia obra).⁶⁶ Lo que hay es una crítica a una hermenéutica que se ignora a sí misma en cuanto a sus posibilidades para revelar lo que pretende: la verdad de la cosa.

c) Finalmente, la identificación de sus límites –y los “juegos del lenguaje” que de ahí se derivan– es una de las principales aportaciones de Danto en su análisis de las oraciones narrativas. Los dardos de Foucault no apuntan a desmontar una falacia inexistente en la argumentación de Danto. Apuntan más bien a la necesidad de seguir cercando los dominios propios de la historia: 1) el de los discursos; 2) el de sus prácticas, y 3) la posibilidad de abrir a la historia a lenguajes no discursivos. Probablemente esta última sea la veta más arriesgada y promisoria del legado del historiador Foucault postkantiano a los historiadores del presente.

⁶⁶ Para profundizar en la cuestión de los “límites”, véase HEIDEGGER, Martín, “¿Cómo puede fundamentarse originariamente la historiografía? Puede suceder que una ciencia sea perfecta entendiéndola a partir de sus propias leyes. Así acontece con la historiografía actual y sin embargo ella está lejos de la historia”. En: *Lógica. Lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934) en el legado de Helene Weiss*, intr. y trad. Víctor Farías, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 54-130.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) colando

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two systems of music. The first system is marked '(stringendo)' and the second is marked 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. The score includes treble and bass clefs, dynamic markings such as *f*, *sf*, *sff*, *mp*, and *mf*, and performance instructions like 'loco'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and a 5-measure rest. The score concludes with a 'colando' marking and a final dynamic of *mf*.

LONGA

LA CRÍTICA COMO PRÁCTICA REFLEXIVA: EL EJEMPLO DE FOUCAULT

María Inés García Canal

[...] No soy un filósofo ni un escritor. No hago una obra, hago investigaciones que son históricas y políticas a la vez. Soy arrastrado, a menudo, por problemas que he encontrado en un libro y que no he podido resolver en él e intento abordarlos en un siguiente libro. También hay fenómenos de coyuntura que hacen que, en un momento dado, tal problema aparezca como un problema urgente, políticamente urgente en la actualidad y, a causa de ello, me interesa [...] para responder a una demanda inmediata. [...]

Michel Foucault, *El Poder una bestia magnífica*¹

745

Ejercer la crítica, hacer de ella una práctica reflexiva histórico-filosófica, exige leer, leer hasta la saciedad... leer por diversión, por placer, por afección y también por inquietud, por estremecimiento, por ansiedad, por desazón... Leer, acumular textos-documentos con orden, y siguiendo el azar del encuentro; producir con ellos archivos, múltiples, diferentes: guardar, guardar todo lo dicho atravesado por la pasión misma del archivo. Leer con un doble propósito: provocar en cada lectura el extrañamiento que haga surgir la distancia que

¹ “Le pouvoir, une bête magnifique”(1977), en *Dits et Écrits 1954-1988*, t. IV, Paris, NRF-Gallimard, 1994, pp. 376-377.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Michel Foucault. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex structure with multiple systems of music. The first system includes markings for *(calando)*, *88*, *nervoso*, *p*, and *pp*. The second system includes *lunga*, *Meno mosso*, *poco rall.*, *(♩ = cg 88)*, *p*, and *3*. The third system includes *loco*, *159*, *loco*, *p*, and *mp*. The score concludes with a *7/8* time signature. There are also markings for *(Ped.)* and various articulation marks like accents and slurs.

separa a esos textos del presente y de la actualidad; y establecer, de una obra a otra, de un documento a otro, “la relación visible y enunciable entre ellos”; observar cómo esos textos-monumentos, entrecruzados y yuxtapuestos abren un dominio, una vasta red en la que se enfrentan y definen unos con relación a los otros; rescate de una misma preocupación, de una misma inquietud que los une, los confronta y los disuelve. Es esa la red que ha de ser recorrida por la crítica:

[...] y si la crítica posee un papel, [...] si el lenguaje necesariamente segundo de la crítica puede dejar de ser un lenguaje derivado, aleatorio y fatalmente arrastrado por la obra; si pudiese a la vez ser segundo y fundamental, es en la medida en que traería por vez primera hasta las palabras, esa red de obras que es para cada una de ellas su propio mutismo.²

La crítica exige no solo una forma de leer, sino también un laborioso trabajo de escritura, un cierto estilo que posibilite la emergencia de ese segundo lenguaje fundamental liberado de la “forma fatal del comentario”;³ que evidencie la distancia entre el pasado y la actualidad; y que haga aparecer “lo que está inmediatamente presente y al mismo tiempo invisible”.⁴

El ejercicio crítico, en Foucault, entrelaza un conjunto de imperativos⁵ que no encuentran un orden estricto, ni jerárquico ni cronológico; cada uno de ellos propicia y exige a los otros, se presuponen entre sí: la *actualidad* como urgencia que demanda ser analizada bajo una

² “Distance, aspect, origine” (1963), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. 1, p. 278.

³ *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1966, pp. 10-11.

⁴ “[...] Quisiera hacer aparecer lo que por estar muy próximo de nuestra mirada no podemos ver [...] otorgarle densidad y espesor a lo que experimentamos como transparencia. [...] Entender esa invisibilidad, ese invisible de lo muy visible, esa lejanía que es demasiado cercana, esa familiaridad desconocida es, para mí, la operación importante de mi lenguaje y mi discurso”, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, EHSS, 2011, pp. 61-62.

⁵ “[...] no hay discurso teórico o análisis que no esté de un modo u otro atravesado o subtendido por algo así como un discurso en imperativo. Pero me parece que el discurso en imperativo [...] no es otra cosa, al menos en la actualidad, que un discurso estético y que sólo se puede hallar su fundamento en elecciones de orden estético [...]”, *Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires, FCE, pp. 17-18.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

3 3 3 3 3

7 8 5 8 7 8

(Ped)

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features a complex arrangement of staves, including a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for the right hand. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. Performance instructions include 'con espressione' and 'loco'. The score is marked with dynamics such as 'delicato', 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte). There are several triplet markings (indicated by '3' over groups of notes) and various fingering numbers (7, 8, 5, 8, 7, 8). A 'Ped' (pedal) marking is present at the bottom left. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

mirada médico-clínica para producir un *diagnóstico*, cual si se tratara de un cuerpo enfermo;⁶ el *archivo* de las prácticas históricas que tendrá el valor de historia clínica del cuerpo enfermo, capaz de evidenciar las rupturas y discontinuidades del pasado, para erigirse en prueba experimental y grilla de inteligibilidad de conceptos y nociones teóricas; la producción de *nociones*⁷ de carácter extenso y multi-comprensivo capaces de cobijar las profusas conexiones de la red que no hace más que ampliarse; continuos *desplazamientos* producidos por la crítica a nociones utilizadas en textos anteriores que, sin abandonarlas, se integran a la red desde la nueva mirada. Elaboración, entonces, más que de una teoría, de una historia de las *problematicaciones* que marcan un espacio y un tiempo, signando la experiencia y el pensamiento, y exigiendo a los sujetos históricos una actitud, un *trabajo sobre sí* mismos. La preocupación por el presente y la actualidad sirve de acicate a la reflexión, ya que cimbra y sacude; incita y desata el pensamiento; marca y colorea la experiencia. Su trabajo no dejó jamás de responder al impreciso e indeterminado imperativo de *pensar de otro modo*.⁸

La lectura de Foucault adquiere hoy, 30 años después de su muerte, una nueva dimensión ante la minuciosa labor de edición de “todo lo dicho y escrito”⁹ y de los cursos dictados en el Collège de France a partir de 1970 hasta su muerte, que se configuran en verdaderos laboratorios experimentales de su propia reflexión y de sus constantes e insistentes preocupaciones de método. Una profusa literatura que evidencia la organización y el uso de numerosos archivos de prácticas históricas; sus idas, vueltas y desplazamientos; las consecuentes miradas retrospectivas de recapitulación y crítica de lo ya investigado; la reformulación constante de sus análisis; la producción de nuevas nociones teóricas que engloban y presuponen las anteriores, encontrando siempre un nuevo lugar, un nuevo estatus, un nuevo funcionamiento y una nueva eficacia.

⁶ *Le beau...*, *op. cit.* pp. 35-37. En esta entrevista discurre sobre el estilo clínico-quirúrgico y de anatomista de su escritura: “Yo he transformado el bisturí en pluma. [...] La hoja de papel es para mí, tal vez, el cuerpo de los otros”, p. 36.

⁷ En 1983, al discurrir sobre la *parthesia* griega —el hablar franco—, considera que ésta es una “noción araña”: utilizada más que pensada, no se integra a ningún sistema conceptual; es un tema que corre de un sistema a otro, de una doctrina a otra, siendo difícil definir su sentido y su economía precisa. *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France (1982-1983)*, Buenos Aires, FCE, pp. 61-62.

⁸ *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1986, pp. 12 y 14.

⁹ *Dits et Écrits 1954-1988*, 4 tomos, Paris, NRF / Gallimard, 1994.

The image shows a musical score for piano, likely from a Chopin nocturne. It features three staves: a treble staff at the top, a middle bass staff, and a bottom bass staff. The top staff has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p* (piano) followed by *pp* (pianissimo). A 'poco rall.' (poco ritardando) marking is indicated above the staff with a dashed line. The middle staff has a bass line with triplets and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff has a bass line with triplets and a dynamic marking of *pp*. There are also some markings like '7' and '8' in the bottom staff, possibly indicating fingerings or measures. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Este impactante acervo bibliográfico permitió, fortuitamente, dejar de lado la periodización cronológica ya tradicional centrada en las preguntas por el saber, por el poder y por las técnicas de subjetivación, con la cual se corrió el riesgo de pensar que cada uno de esos momentos —la “arqueología del saber”; la “genealogía del poder” y la “estética de la Existencia”— no eran más que la sucesión de tres procedimientos, cada uno de los cuales sustituía al anterior, para ser abandonado en el olvido o tal vez en la falla y el error. Trayecto que iba de la arqueología a la genealogía y de ésta a las técnicas y tecnologías de subjetivación; los tres procedimientos se hallan siempre presentes en su trabajo, si bien algunos no aparecen suficientemente esbozados ni desplegados en sus primeros textos y, al ir adquiriendo una mayor precisión, no dejan de encontrar una nueva ubicación en el diagrama,¹⁰ redoblandose su eficacia instrumental.

Pretendo leer su posición crítica a partir de sus últimas reflexiones y precauciones metodológicas; desde las últimas miradas retrospectivas a su propio trabajo; y desde los sacudimientos de un presente al cual pertenecía y del cual fue testigo lúcido y actor. Un intento por aprehender el cómo de su propia práctica crítico-reflexiva.

Mil novecientos setenta y seis aparece como año clave en la historia misma de su trabajo de investigación. Ha concluido y publicado el primer tomo de la *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* y dicta su curso anual en el Collège de France que titula “Es necesario defender la sociedad”. Bajo el apremio de las “circunstancias históricas” del presente —el contexto político-militar mundial en sus más diversas formas durante la década de los 70; el desvanecimiento de los Estados de Bienestar; y las urgencias teórico-analíticas que desataron estos acontecimientos al mostrar al racismo como mecanismo constante del ejercicio del poder en términos políticos—¹¹ se produce un giro de importancia en sus investigaciones.

Es en ese momento que hace irrupción en su trabajo la noción de *problematización*¹² que comienza a configurarse como “noción araña” y va a posibilitarle el ensanchamiento de su

¹⁰ Diagrama en el sentido dado a este término por Gilles Deleuze, en *Foucault*, Ciudad de México, Paidós, 1987, pp. 60 y ss.

¹¹ Racismo “tal como se ejerce en los Estados modernos y en la medida en que hace que prácticamente no haya funcionamiento moderno del Estado que, en cierto momento, en cierto límite y ciertas condiciones, no pase por él”, “*Defender la sociedad*”. *Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, FCE, 2000, p. 230.

¹² Los avatares de la noción de “problematización” y su forma de utilización y funcionamiento es el objeto de este trabajo.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

88...
lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

campo de reflexión y de su red de conexiones y ubicar sus investigaciones previas –la locura, los juegos de verdad, la enfermedad y el crimen– en un nuevo diagrama que inicia su configuración, en una nueva cartografía co-extensiva a todo el campo social.

Enfoca su mirada, ya no en el cuerpo individualizado en tanto objeto privilegiado del ejercicio del poder, sino en la *población*, sujeto social y objeto de un nuevo tipo de tecnología: la *biopolítica* que, sin desplazar a las técnicas disciplinarias a las que integra y refuerza desde esta nueva perspectiva colectiva, se centrará en “la vida” como proceso colectivo, para producir la estatización misma de lo biológico. La sexualidad –a cuya construcción y control durante la Modernidad Foucault había dedicado investigaciones que eran publicadas ese mismo año–, le sirve de bisagra entre ambas tecnologías del poder. Alrededor de la sexualidad se articularon, fortaleciéndose y apoyándose entre sí, las dos formas de ejercicio del poder con sus propias tecnologías: las disciplinas del cuerpo y las tecnologías políticas que conducen a los individuos a reconocerse como parte –positiva o negativa– de una sociedad, de una Nación o de un Estado, haciendo más intenso su control y administración.

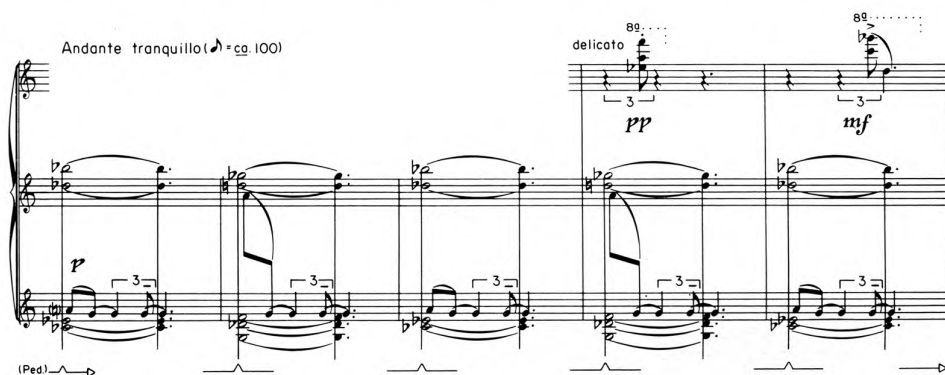
La vía ya está abierta para la emergencia de otra noción “araña”, sin que signifique el abandono de la anterior: la *gubernamentalidad* –que desarrollará en el Curso del siguiente año–:¹³ formas y técnicas por medio de las cuales los sujetos han sido gobernados por otros y por sí mismos. Las artes de gobierno. A partir del despliegue de esta nueva noción entra a representar un papel crucial en su diagrama analítico la cuestión del “gobierno de los hombres”, en su doble vertiente: en su forma social y política con sus razones y técnicas –las razones de Estado–; y en el trabajo propio y personal del sujeto sobre sí mismo, las técnicas y mecanismos de subjetivación.

Problematizaciones. Relato de su uso

El término es utilizado, por primera vez, en referencia a las políticas de la salud en el siglo XVIII,¹⁴ sin discusión ni argumentación, ya fuese teórica o metodológica; sin descripción, explicación ni determinación precisa de su sentido y referido específicamente a cuestiones de salud pública y de higiene y a las estrechas relaciones que guardan con las técnicas

¹³ *Seguridad...*, *op. cit.*

¹⁴ “La politique de la santé au XVIII^e siècle” (1976), en *Dits et Écrites...*, *op. cit.*, t. III, p. 14.



biopolíticas como mecanismos de seguridad. Desde fines de ese siglo, se ha producido una intensa medicalización de la sociedad exigida por la emergencia de la población como sujeto colectivo, cuyo control efectivo será posible por la vía de la familia —objeto privilegiado de intervención—; por la intrusión de medidas de higiene desde la estructura administrativa-estatal que preconiza un cambio en el comportamiento de los sujetos; y por la reorganización y diseño del espacio hospitalario desde una perspectiva tanto arquitectónica como institucional y técnica.

En este primer momento, la noción adquiere una forma social y colectiva: es aquello que una sociedad, en un momento dado, considera como problema al cual se enfrenta y al que está obligada a responder con discursos y prácticas concretas. Es aquello de lo que una sociedad —siempre fechada y localizada— habla, de lo que no puede dejar de hablar.¹⁵ Obligación de hablar que se refleja en los discursos, a los que habrá que interrogar con relación al carácter del problema que enuncian y de la urgencia que preocupa y ocupa a la sociedad en su conjunto. Esta urgencia sostiene e incentiva la obligación de hablar, enunciada por medio de discursos que constituyen en su conjunto —si bien sus respuestas pueden ser diferentes y aun contradictorias y antagónicas— un mismo “*campo de problematización* que les ha sido común y que los ha hecho posibles a todos”.¹⁶ Discursos, sí, aunque también medidas administrativas, prácticas concretas, definición de políticas, intervención directa de instituciones, elaboración prescriptiva de comportamientos. Se anudan en ella los variados discursos que enuncian una misma inquietud colectiva, junto a sus disímiles respuestas o propuestas de solución; la aplicación de políticas, las intervenciones y los actos de gobierno; y aún más, el conjunto de prescripciones dirigidas a los sujetos a fin de que modifiquen sus conductas y sus formas de comportamiento.

La noción de *problematización* adquiere cierto rigor en *El uso de los placeres*, donde se extiende su sentido; se inscribe —ahora— en la búsqueda de motivos y razones por los cuales los sujetos, en determinadas condiciones históricas, transforman sus comportamientos sexuales, sus actividades y placeres en objeto de una preocupación ética. “¿Por qué esa problematización? —se pregunta— [...] después de todo, es ésta la tarea de una historia del pensamiento:

¹⁵ “Mi hipótesis es —aunque sea una práctica corriente— que si hablamos mucho de algo, es porque ello constituye un problema”, en “Entretien avec M. Foucault” (1982), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. IV, p. 293.

¹⁶ *El uso de los placeres...*, *op. cit.*, p. 45.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score is marked with 'loco' and 'rall.' (rallentando). Dynamic markings include 'pp' (pianissimo), 'p cantabile', 'mp' (mezzo-piano), and 'mf' (mezzo-forte). There are several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures, with the first measure starting with a 'pp' dynamic and the last measure ending with a 'mf' dynamic.

[...] definir las condiciones en las cuales el ser humano *problematiza* lo que es, lo que hace y el mundo en que vive”.¹⁷

Todo su trabajo previo encuentra espacio y lugar en ella, en tanto la problematización carga en sí misma las prácticas históricas a partir de las cuales se despliega. Podrán, entonces, ser historiadas, construir su historia:

En qué medida eso que sabemos, las formas de poder que se ejercen y la experiencia que hacemos de nosotros mismos constituyen figuras históricas determinadas para una cierta forma de *problematización* que define objetos, reglas de acción y modos de relación consigo mismo”. Ni constante antropológica ni variación cronológica “es la manera de analizar, en su forma histórica singular, cuestiones de orden general”.¹⁸

Deshace, a su vez, toda confrontación y división entre arqueología y genealogía como métodos separados, para hacerlos constituir dos dimensiones de un mismo camino de búsqueda e investigación: “la dimensión arqueológica que permite analizar las formas mismas de la problematización; y la genealógica que investiga su formación a partir de las prácticas históricas y de sus modificaciones”.¹⁹

El punto de arranque de toda problematización no puede ser más que el presente y la actualidad. No podrá ser otro su suelo de arraigo por siempre incierto, por siempre atravesado por la inquietud, sacudido sin descanso por la inestabilidad, inscrito en la incertidumbre y la extrañeza. La problematización adviene crítica del presente y de la actualidad,²⁰ crítica

¹⁷ *Ibidem*, p. 13. Cfr. POTTE-BONNEVILLE, Mathieu, *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, Paris, PUF, 2004, muy especialmente el cap. IV, “Problématisation”, pp. 223-261.

¹⁸ “What is the Enlightenment?” (1984), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. IV, 577. Existe el intento –desde la problematización– de pensar de otro modo cuestiones de índole general, muy especialmente la cuestión de los universales. Cfr. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, Paris, Gallimard / Seuil, p. 5.

¹⁹ *El uso de los placeres...*, *op. cit.*, pp.14-15.

²⁰ Tres son los textos ya clásicos sobre la cuestión de la actualidad a partir de la pregunta kantiana sobre la Ilustración: la lección del Curso del 5 de enero de 1983, en *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Paris, Gallimard / Seuil, 2008, pp. 3-39; un extracto de esta lección que aparece con el nombre “Qu’est-ce que les Lumières?” (1984), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. IV, pp. 679-688 y una conferencia pronunciada en Berkeley, en el otoño de 1983, titulada “What is the

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

loco lontanissimo lo loco

mp p pp mp p (p) 3 3 3

(Ped.)

también de nosotros mismos y de la manera en que hemos sido conformados por prácticas que nos anteceden y que cimentan el suelo de nuestra propia existencia. Sujetos siempre históricos y archivos de sus prácticas en el pasado.

La lectura de esas prácticas ya pasadas –aun cuando fuesen de un pasado cercano– habrá de ser hecha desde la distancia y la diferencia; hacer emerger la distancia entre el ayer y el hoy; entre el pasado y este nuestro presente. ¿Quiénes somos nosotros en este momento histórico? La respuesta solo podrá surgir al hacer emerger las distancias y diferencias con las prácticas del pasado. La respuesta exige la conformación minuciosa del archivo, que mostrará, en toda su evidencia, las formas que asumieron las prácticas –discursivas; de dominación con sus luchas y enfrentamientos–; y de las técnicas y tecnologías de subjetivación prescritas o propuestas –fechadas y localizadas– del pasado. Archivo de lo efectivamente dicho y ordenado y prescrito en ese tiempo y en ese espacio; pero también todo un conjunto de saberes silenciados y sometidos: los contenidos históricos sepultados o enmascarados por las sistematizaciones formales; y los saberes locales, discontinuos, descalificados, insuficientemente elaborados que fueron enmudecidos por hallarse por debajo del nivel de cientificidad exigido: saberes críticos en sí mismos, ya que en ellos yace la memoria de los enfrentamientos y las luchas emprendidas contra la instancia teórica unitaria que pretendió –y sigue pretendiendo– descalificarlos en nombre de un conocimiento verdadero.²¹

Función crítico-política del archivo que hará posible discernir en aquello que nos es dado como universal, necesario y obligatorio, la parte singular, contingente y producida por coacciones arbitrarias; con él será posible construir la historia de los límites impuestos por una cultura, que al aparecer en toda su evidencia como históricos, pierden su fatal carácter de infranqueables. Siempre existe un atravesamiento posible porque los límites no dejan jamás de ser históricos, y será el archivo el encargado de insinuar sus posibles formas de atravesamiento.²²

Enlightenment?” (1984), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. IV, pp. 562-578. En todos ellos inscribe su trabajo de reflexión filosófica en una de las líneas abiertas por Kant: en “un pensamiento crítico que tomará la forma de una ontología de nosotros mismos, de una ontología de la actualidad; es la forma de filosofía que de Hegel a la Escuela de Frankfurt pasando por Nietzsche y Max Weber, ha fundado una forma de reflexión en la cual he intentado trabajar”.

²¹ *Defender la sociedad...*, *op. cit.*, pp. 20-22.

²² Atravesamiento, franqueamiento y no transgresión en sentido estricto. Cfr. “Préface à la transgression”

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

The image shows a musical score for piano. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked as 'calando' (slowing down) and 'Nostalgico, lamentoso' (nostalgic, lamentous) with a quarter note equal to approximately 76 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score features several triplet markings in the piano part. A 'stringendo' (faster) section begins with a 'cresc poco a poco' (crescendo little by little) marking. The time signature changes to 4/4, then 3/4, and finally 2/4. Pedal markings are indicated at the bottom of the page.

Es por ello que el archivo goza de una posición excéntrica, ubicado en los umbrales mismos de nuestra actualidad: “región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla que rodea nuestro presente [...] es lo que fuera de nosotros nos delimita”. Lo que nos separa de lo que ya no podemos decir y de lo que aún no nos es posible formular. “Es el margen de nuestras propias prácticas discursivas. En tal sentido vale como diagnóstico”.²³ Diagnóstico de nuestro presente y de nuestra actualidad marcada por la inquietud, la incertidumbre y la extrañeza, muestra los límites históricos de nuestra cultura y sus posibles vías de franqueamiento.²⁴

La actualidad, para ser diagnosticada, no puede prescindir, entonces, del archivo; pero, al mismo tiempo, el archivo solo adquiere sentido si es capaz de responder a los estremecimientos y sacudidas del presente, a la inquietud que provocan las preguntas, a las problematizaciones sobre las cuales la sociedad habla y no para de hablar.

Una nueva vuelta de tuerca. La problematización –siempre actual y localizada– se constituirá en la materia primera del pensamiento; esas preguntas recurrentes y machaconas serán, también, las que marcan y rigen la experiencia; y las que delinear el movimiento singular en el cual adviene la subjetivación, signando con sus coloraciones y ritmos el trabajo del sujeto sobre sí mismo.

Si pensar es la toma de distancia con el hacer que se convierte en objeto de pensamiento a fin de interrogar sus condiciones y sus fines; si el pensamiento es “la libertad con respecto a lo que se hace, el movimiento mediante el cual nos desprendemos de ello, lo constituimos en objeto y lo reflejamos como problema”; y si para que “algo” pueda entrar en el campo del pensamiento ha sido necesario que se haya vuelto incierto, “que haya perdido familiaridad presintiendo el peligro que amenaza todo lo que es habitual y que vuelve problemático todo lo que es sólido”;²⁵ sin lugar a dudas, la problematización –siempre histórica y contin-

(1963), en *Dits...*, *op. cit.*, t. I, pp. 250-260 y “La locura, ausencia de obra”, en *Historia de la locura en la época clásica*, t. II, Ciudad de México, FCE, 1967, p. 332.

²³ *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970, p. 222.

²⁴ “[...] para Nietzsche, la filosofía era antes que nada diagnóstico, tenía que ver con el hombre en tanto estaba enfermo. En síntesis, para él, la escritura era al mismo tiempo el diagnóstico y la violencia terapéutica de los males de la cultura”, *Le beau danger...*, *op. cit.*, p. 41.

²⁵ “Polémique, politique et problematisations” (1984), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. IV, pp. 597-598.

The image shows a musical score for piano, divided into two main sections. The first section is marked "legato" and "stringendo". The second section is marked "Allegro risoluto, con fuoco" and includes performance directions such as "violento", "nervoso", "loco", and "sf" (fortissimo). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like "mf" (mezzo-forte) and "ff" (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for both the right and left hands.

gente— se constituye en materia primera y acicate del pensamiento para aportar su sello a la experiencia, siempre inmersa en ese presente y en esa actualidad.

De esta manera, una “historia de las problematizaciones” no se diferencia ni se distancia en gran medida de una “historia de la experiencia”, ni asimismo de una “historia del pensamiento”; si se entiende por pensamiento

lo que instaura, bajo diversas formas posibles, el juego de lo verdadero y lo falso y, en consecuencia, constituye al ser humano en sujeto de conocimiento; lo que funda la aceptación o el rechazo de la regla y lo constituye en sujeto político y jurídico; lo que instaura la relación consigo mismo y con los otros, y constituye al ser humano como sujeto ético; la forma misma de la acción.²⁶

Esa “forma misma de la acción”, aunque histórica, no aparece desprovista de formas universales; pero estas formas universales, al entrar obligadamente en el juego de la historia, adquieren una especificidad que le es propia. Tampoco es independiente de una serie de determinaciones de orden económico, social y político, aunque se relaciona con ellas de forma singular y compleja en cada momento para dar lugar a acontecimientos específicos.

La red ha sido desplegada, la noción de problematización cruza, entreteteje y sirve de gozne a todo su trabajo histórico-filosófico; se instituye en instrumento de análisis, de crítica y de reflexión y, en mecanismo explicativo. Noción “araña” que hace posible las idas y vueltas, los roces, incursiones e intrusiones de un dominio a otro.

Cumple una función específica en la investigación al permitir la producción de precarios momentos de unidad evanescente; instantes de totalizaciones de sentido sin duración; la ilusión de un centro, que se desplaza sin cesar sin encontrar reposo jamás. Todo sistema le es vetado, toda estructura desconocida. Solo es prolifera en la elaboración de diagramas.

²⁶ “Préface à l’Histoire de la sexualité” (1984), en *Dits et Écrits...*, op. cit., t. IV, pp. 579-580. (Se trata de la primera redacción de la introducción al segundo tomo de la *Historia de la sexualidad*, que no apareció en la edición francesa).

energico (lo stesso tempo)

loco

sf

6

7

loco

mp

mf subito

molto espressivo

(Ped)

Una última cuestión:

¿De qué manera la problematización se constituye en el campo mismo en que la subjetivación puede advenir?

El sujeto –concreto, histórico– jamás es previo a la problematización; se halla inmerso con otros en un mismo *campo de problematización* atravesado por la singularidad histórica de las preguntas por su presente y su actualidad; es en ese campo donde se forja y deviene, donde realiza en sí mismo el trabajo de subjetivación, en tanto y en cuanto la pregunta lo inquieta, lo somete a tensión y zozobra, lo obliga a pensar. Sujeto por siempre problemático en su esfuerzo por volver problemático aquello que lo constituye: saberes, discursos y juegos de verdad con sus respectivas reglas; relaciones de dominación y de resistencia al dominio; y técnicas múltiples que lo conducen a un forma de ser, para devenir –sin término de arribo– sujeto de conocimiento, sujeto político y jurídico, y sujeto ético.

El sujeto –histórico, concreto, su cuerpo, su vida– siempre estuvo presente en la reflexión de Foucault, desde su primer texto. ¿Quién, si no el enfermo mental y su psiquiatra? ¿Quién, el preso y su carcelero? ¿Quién si no, ese sujeto que se vio obligado a enunciar hasta el último de sus deseos e hizo de su cuerpo y su sexualidad el objeto mismo de interrogación, porque allí, en ella –le hicieron creer– estaba el secreto mismo de su ser? ¿Para qué, si no, ese trabajo descomunal de producción de archivo tras archivo de las prácticas acumuladas en la historia?

El sujeto –concreto, histórico, fechado y localizado, su cuerpo y su dolor, sus goces e inquietudes– ahí está y también habla. Sujeto enunciante, entonces, que habla y dice, y en el mismo acto de decir, acepta y asume –esos enunciados que le son propuestos– como si fuesen “su propia ley”. En el acto mismo de la enunciación le es asignada una *posición* con relación al orden y las reglas que rigen el discurso. Posición subjetiva por la que deviene sujeto de su propia formulación, siempre localizada y enunciada en presente sin que los momentos anteriores de ese enunciado ni las operaciones previas de su uso se pierdan o se diluyan: “le pertenecen por derecho al sujeto enunciante.”²⁷

²⁷ *Arqueología del saber...*, op. cit., muy especialmente “La función enunciativa”, pp. 146–177. La lectura que aquí se propone haría necesaria una reflexión y discusión mucho más puntual y pormenorizada de

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The first measure is marked "colando" and "p". The second measure is marked "come un eco" and "pp". The third measure is marked "ppp". The fourth measure is marked "in lontananza" and "mp > pp". The score includes dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *pp*, and articulation like "loco" and "più p". There are also fingerings and a "Ped." marking at the bottom left.

En la función enunciativa de todo enunciado, en el hecho de hablar —en que las gentes hablen— se esconde una posición subjetiva —aunque no psicológica—, y también un peligro; posición que no es más que la relación estrecha y obligada entre el enunciado y el sujeto que lo enuncia; las dependencias y sumisiones que entrelazan lo que se dice con aquel que lo dice y habla. Peligro, en tanto la enunciación de ciertos enunciados denuncia al sujeto a tal punto que podrán aplicársele procedimientos de exclusión y mecanismos de rechazo si lo que formula son enunciados inasimilables.²⁸

Hablar abre siempre —al sujeto histórico y concreto— una posibilidad de *riesgo*,²⁹ un campo de peligros no determinados. Apertura de una escena pública, de un desafío, en que el sujeto compromete lo que piensa en lo que dice y da testimonio de la verdad de lo que piensa en la enunciación de lo que dice. Un pacto consigo mismo. Acto de enunciación a través del cual —implícita o explícitamente— el sujeto se liga al enunciado que acaba de decir, y asimismo, a su propia enunciación. Acto de valentía. Para analizar el discurso desde esta perspectiva, desde el valor de decir, Foucault propone, más que una pragmática del discurso, una *dramática*, “el análisis de los hechos discursivos que muestran de qué manera el acontecimiento mismo de la enunciación puede afectar el ser del enunciador.”³⁰

Llegados a este punto, vale recordar que la subjetivación es posible en tanto la experiencia de ese ser concreto e histórico se halle inmersa en un campo de problematizaciones que lo antecede, que le es previo y que desde su insistencia lo interroga e interroga al campo de lo político, en el cual podrá advenir sujeto jurídico y político.

Una nueva posibilidad se abre, la producción de un *nosotros*,³¹ jamás previo a la problematización, un sujeto político colectivo resultado —necesariamente provisorio— de nuevas formulaciones que desde la problematización se le hacen a la política, para hacer posible la producción de una futura comunidad de acción, de un posible *nosotros*. Si a un mismo conjunto de dificultades y problemas se pueden dar múltiples respuestas, será porque el mismo problema las vuelve simultáneamente posibles, es el punto en que se enraíza su simultanei-

sus textos clásicos alrededor del discurso, el enunciado y el acto de enunciación, que aquí no se hace más que anunciar e insinuar.

²⁸ Alrededor de la sumisión de los sujetos hablantes a los discursos que enuncian, y la sumisión de los discursos al grupo —al menos virtual— de los individuos que hablan y profieren un mismo discurso. Cfr. *L'ordre du discours*, París, NRF / Gallimard, 1971, pp. 44-55.

²⁹ Cfr. *El gobierno de sí ...*, *op. cit.*, pp. 41-70. Elabora la noción de *riesgo* al discurrir alrededor de la noción de *parthesia*, mostrando las distancias y diferencias con los enunciados llamados “performativos”, cuyas referencias esenciales son Austin y Searle.

³⁰ Ídem, p. 66.

³¹ “Polémique, politique...”, *op. cit.*, p. 594.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes various dynamic markings and performance instructions. At the top left, there is a bracketed instruction: [calando]-----, followed by a dashed line. Below this, the tempo/mood instruction reads: Lontano, estatico (♩ = ca. 80). The score is divided into measures, with some measures containing fingerings (5, 7, 8) and dynamic markings (p, pp, mf). A specific instruction 'ancora più p' is written above the first measure. The score concludes with a pedal instruction: (Ped.) → at the bottom left, and a long horizontal line with an arrow pointing right at the bottom, indicating a sustained pedal effect.

dad; el suelo que puede nutrirlas en su diversidad y a pesar de sus contradicciones”.³² A cada respuesta posible, un *nosotros* surge como un posible.

Y en vistas a un posible *nosotros* a constituir, Michel Foucault fija “su” posición, y corre el riesgo:

Unos de mis objetivos es mostrar a la gente que muchas cosas que forman parte de su paisaje familiar –que ellos consideran universales– son el producto de cambios históricos muy precisos. Todos mis análisis van en contra de la idea de necesidades universales en la existencia humana. Muestran la arbitrariedad de las instituciones, subrayan su carácter arbitrario e indican cuál es el espacio de libertad del que aún podemos disfrutar, y los cambios que pueden realizarse todavía.³³

Si para Foucault, la crítica es una práctica reflexivo histórica-filosófica, la filosofía no podrá ser más que crítica política e historiadora:

La cuestión de la filosofía es la interrogación alrededor de ese presente que somos nosotros mismos. Es por ello que la filosofía hoy es íntegramente política e íntegramente historiadora. Ella es la política immanente a la historia; es la historia indispensable a la política.³⁴

³² Ídem, pp. 597-598.

³³ “Vérité, pouvoir...”, *op. cit.*, pp. 778-779.

³⁴ “Non au sexe roi” (1977), en *Dits et Écrits...*, *op. cit.*, t. III, p. 266.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the key signature. The score includes various dynamics and markings: *rubato*, *a tempo*, *poco*, *pp*, *mf*, and *pp*. There are also some numerical markings (5, 7, 8) and a pedal marking (Ped.) at the bottom left. The score is written in a modern, clear style with many slurs and ties.

CUADRADA

FREUD Y LA TEORÍA CRÍTICA

Helmut Dahmer

La herencia de Ludwig Feuerbach

El psicoanálisis es el arte de descifrar acertijos. Los enigmas con los que se enfrenta son acertijos de la Esfinge, esto es: cuestiones de vida o muerte. Su objeto particular de preocupación son las instituciones, producidas sin una planeación consciente en el proceso de la historia de vida o de la historia cultural. Dichas instituciones (síntomas histéricos u obsesivos por un lado, tótem y tabú, dinero o religión por la otra) son vistas como si pertenecieran al reino de la naturaleza y constituyeran condiciones intemporales de la vida humana, pero no son sino el producto de nuestra historia y, por ende, son transitorias (y modificables). Mientras se las perciba como naturales, esas instituciones escaparán al control de sus productores y portadores, incluso aunque no protejan ni enriquezcan sus vidas, sino que las restrinjan y las pongan en peligro. Una transformación de las instituciones que se han vuelto obsoletas o destructivas solo es posible si el halo de que son indispensables se disuelve. Así que la evolución biográfica y cultural no solo depende del progreso de la ciencia natural y la tecnología, y de su prerequisite y su complemento, las humanidades (cuya misión es la conservación y reinterpretación de las concepciones del ser humano y del mundo). Más allá de la ciencia natural y la hermenéutica necesitamos un tercer tipo de ciencia, una cuyo objeto sea el marco institucional de la tecnología y la interpretación.¹ El método de una crítica de las instituciones (y las ideologías, que son inventadas a fin de proteger a éstas contra la revisión) fue elaborado en el siglo XIX en dos versiones: como un análisis de la sociedad moderna capitalista (y sus predecesoras) y como un análisis de la economía psicológica de las perso-

759

¹ Paul Ricoeur llamaba a este tipo de crítica una “hermenéutica de la sospecha”.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also performance instructions: *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. The score contains complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The bottom left corner has a pedaling instruction: (Ped.).

nas, cuya autonomía interna corre peligro si es que pierden su independencia económica y se vuelven trabajadores o empleados dependientes. La ciencia crítica de la sociedad es una especie de sismología que busca las transformaciones de largo plazo en el modo existente de producción, mismas que generan nuevas posibilidades de vida y que pueden realizarse mediante la reforma o la revolución. La ciencia crítica de la psicología se ve impulsada por la tendencia humana permanente a perseguir (más) felicidad, que capacita a las personas a trascender todo sistema establecido de renuncia y gratificación. A fin de escapar al hechizo de un presente insoportable, ambas teorías críticas intentan, en principio, regresar. La superioridad de las instituciones existentes de la psique y de la sociedad es producto de un reconocimiento equivocado de estas producciones, que parecen pertenecer a las precondiciones naturales de la vida humana. Para corregir esta interpretación errónea es necesario investigar la procedencia de las instituciones problemáticas bajo la forma del diálogo (con los clientes o con las teorías). El historiador social plantea la pregunta, ¿cómo es que llegaron a ser la sociedad de mercado y la propiedad privada de los medios de producción? El historiador del alma pregunta, ¿cuándo y dónde se han desarrollado el ideal de autonomía y su opuesto, el impulso a ser devorado por una enorme masa humana?, y abre esa misma pregunta para comprender la compulsión a la neurosis o el desorden narcisista. Este procedimiento de anticipar una posible transgresión del (des)orden de las cosas existente mediante el recuerdo de su pasado fue inventado por los filósofos Hegel y Schelling, quienes intentaron comprender las vicisitudes de la Revolución francesa en su tiempo. Ludwig Feuerbach materializó su crítica al presente tomando en consideración las peculiaridades del cuerpo humano (“antropología”), la historia de la religión y la mitología, del lenguaje y la cultura. En términos de la historia de la filosofía, Marx, Freud y Nietzsche son sucesores de Feuerbach.

Amigos y detractores del psicoanálisis

En contraste con la mayoría de los marxistas, que fueron leales a y cayeron bajo el control de un partido socialdemócrata o estalinista, Max Horkheimer y algunos de los intelectuales marxistas que lo rodeaban (en especial Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, y más adelante Jürgen Habermas) estaban fascinados por el psicoanálisis freudiano. Desde los años 20, intentaron aprehender en distintas formas la especificidad de esta nueva psicología y clarificar su importancia para la sociología y la historiografía. Adorno, quien se

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp' (pianissimo). The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce' (piano dolce). The fourth measure is marked 'allargando' (ritardando) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions like '(Ped.)' and '3' (triplets) indicated by brackets and the number 3.

Horkheimer y Adorno interpretaron los mitos griegos como historias condensadas sobre el origen y la evolución de la dominación occidental del ser humano y la naturaleza (*Dialéctica de la Ilustración*, 1944–1947). En la víspera de la Primera guerra mundial, Rosa Luxemburgo había escrito que la “catástrofe” permanente era el modo en el que el capitalismo evolucionaba. Entre las dos guerras internacionales, la historia del horror había encontrado su continuación. Las categorías conceptuales desarrolladas por Hegel y Marx durante la etapa preimperialista y pretotalitaria del desarrollo capitalista debían ser transformadas para lidiar con los peligros y las posibilidades del presente (*Dialéctica negativa*, 1966).

El psicoanálisis en la “Escuela de Frankfurt”

Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse y Habermas fueron los cinco filósofos más importantes de la así llamada “Escuela de Frankfurt” entre 1930 y 1973, cuando Horkheimer, fundador de la Escuela, falleció. Todos ellos tenían en alta estima al psicoanálisis como la psicología más avanzada de su tiempo y como una filosofía negativa que se asemejaba a la propia. Todos adoptaron los teoremas psicoanalíticos y los integraron a su teoría hegeliana-marxista de la sociedad. Al mismo tiempo, expusieron ciertas tendencias “positivistas” en el pensamiento de Freud que habían sido retomadas por los así llamados “revisionistas neofreudianos” de los años 40 y 50. Freud mismo y la mayoría de sus discípulos habían malentendido su nueva ciencia del inconsciente como una ciencia natural, y la terapia dialógica como una “técnica”. Los filósofos de Frankfurt —en especial Jürgen Habermas— trabajó en la corrección de este malentendido. Los puntos esenciales de su reinterpretación del psicoanálisis son: 1) que la teoría de Freud es una versión especial de filosofía —una crítica de instituciones (obsoletas)—; 2) que el así llamado “principio de realidad” de funcionamiento intrapsíquico es una variable histórica; y que 3) la terapia dialógica misma es (en miniatura) una crítica del sistema social existente.

Para preparar una discusión sobre la interpretación que hace Adorno de la teoría freudiana, podría resultar útil comenzar por una breve revisión del papel que representó el psicoanálisis en sus propios escritos y los de Horkheimer, Benjamin, Marcuse y Habermas.

Max Horkheimer diferenciaba —tal como Adorno— entre las tendencias emancipadoras y las conservadoras de la teoría de Freud. Así pues, criticaba el positivismo y el psicologismo freudianos, pero adoptaba su “psicología moderna” como un complemento indispensable para la reconstrucción de la historia social y para el análisis de la sociedad del presente. Al principio, definía el psicoanálisis como una suerte de “materialismo biológico”, y más tarde se percató de que había una fuerte tendencia dentro del materialismo de Freud a desarro-

762

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

deciso : loco

sf 7 f 7 7 P 7 sf mf 7 7

(pp)

Ped →

llarse como histórico. Al analizar el “Estado autoritario” terrorista en sus versiones alemana y rusa, así como su herencia en la Alemania Occidental y Oriental—la mentalidad autoritaria y la “burocratización del mundo”—, Horkheimer reconocía que la teoría de Freud había inspirado los estudios empíricos de su Instituto en el exilio sobre el antisemitismo y las actitudes profascistas. Freud era visto como un aliado en la lucha contra la absorción de los individuos en movimientos de masa destructivos, contra la amnesia y contra la renuncia a la teoría social. Por su parte, Theodor W. Adorno comenzó en los años 20 con un examen del estatuto lógico del psicoanálisis. Adorno reconstruyó la teoría del inconsciente en términos de la epistemología neokantiana y la confrontó con una variedad de sustancializaciones “ontológicas” del inconsciente (que promovían las tendencias ideológicas profascistas). Empezando por las *Lecciones introductorias al psicoanálisis* de Freud (1916-1917), Adorno adoptó el arte psicoanalítico del desciframiento de acertijos. A él le debemos la definición de la posición histórica del psicoanálisis y la iluminación de la relación entre psicología y sociología (o entre el individuo y la sociedad), así como la fundación de una investigación social inspirada en el psicoanálisis. En cooperación con Horkheimer y Herbert Marcuse, Adorno defendió la teoría de Freud sobre la libido contra los revisionistas neofreudianos (como Fromm, Horney y Sullivan). Pero no captó la conexión entre la “técnica” psicoterapéutica y la teoría crítica de Freud sobre la biografía y la historia cultural. Como otros sociólogos, enjuició negativamente a la terapia como un método más de control social. Walter Benjamin había leído algunos de los textos más importantes de Freud, y encontramos huellas de esta lectura en sus escritos de los años 20, pero en especial en los escritos de finales de la década de los 30. En el contexto de su interpretación de París como la verdadera capital del siglo XIX (*Libro de los pasajes*), cuya parte central era un estudio sobre Charles Baudelaire,² Benjamin intentó reformular la teoría del materialismo histórico exigiendo una nueva actitud del historiador, quien habría de escribir la historia en interés de las clases y generaciones derrotadas. En busca de un camino que lo sacara del laberinto de la sociedad existente, tal historiador debería evocar la memoria de las situaciones similares más o menos olvidadas, exponiendo así una constelación liberadora entre el presente y el pasado. En este contexto, la teoría freudiana del trauma, la conciencia y la memoria—tal como la desarrolla en *Más allá del principio del placer* (1920)—fue de algún interés para él, e intentó combinarla con la teoría de Henri Bergson sobre la experiencia del tiempo y con el concepto de Marcel Proust de memoria involuntaria. No existe ninguna otra discusión sobre el psicoanálisis en los escritos de Benjamin. En su último

² BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (1935-1940), en *Gesammelte Schriften*, vol. I.2, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 509-690.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The score begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a tempo marking of *rall* (rallentando). This is followed by a *mf* (mezzo-forte) section. The tempo then changes to *a tempo*, and the dynamics shift to *pp* (pianissimo) with the instruction *loco* (loco). The tempo then becomes *stringendo fino al Violento con brio* (stringendo fino al Violento con brio), and the dynamics shift to *mp* (mezzo-piano) with the instruction *loco*. The score includes various performance markings such as *lontanato* and *loco*. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) marking.

texto, las *Tesis sobre la historia* (1940), ataca una vez más la historiografía de los vencedores. Los nuevos historiadores (con los que soñaba) deberían orientarse según los revolucionarios que habían fracasado o renunciado (como Auguste Blanqui), y concentrarse en la “basura” de la historia. Aquí su propia filosofía se acerca más que nunca a la freudiana, ya que Freud también pensaba que el círculo de repetición infinita de lo mismo podría ser interrumpido finalmente por un regreso de la “suciedad del mundo emergente” (Freud). Herbert Marcuse se había preparado para una nueva interpretación filosófica de la teoría de Freud³ con estudios sobre la filosofía de Hegel y sobre los primeros escritos de Marx. En cooperación con Horkheimer había publicado unos ensayos programáticos sobre “teoría crítica” en los años 30. Su tratado *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (“Acerca del carácter afirmativo de la cultura”), publicado en 1937, parece una contraparte de las “Tesis sobre la historia” de Benjamin. En contraste con Adorno –y de manera parecida a la de Horkheimer–, Marcuse ve en la teoría de Freud una filosofía (social) postmetafísica, cuyo capítulo central –la dialéctica de Eros y Tánatos en *Más allá del principio del placer* (1920)– había sido presentada como una teoría biológica. Al referirse a Wilhelm Reich, definía el psicoanálisis como una teoría histórica (en lugar de general), y descifraba el así llamado “principio de realidad” como el principio de cálculo (o rendimiento) internalizado. Si el principio de rendimiento, que representa la forma de vida capitalista, podía ser transformado, entonces existía la posibilidad de escapar del dilema de nuestro tiempo, descrito por Freud como la disolución de la fusión de Eros y Tánatos bajo la presión de una cultura represiva. Como consecuencia de dicha disolución, inmensas cantidades de energía destructiva se liberaban en los individuos involucrados, y las nuevas técnicas de destrucción masiva los capacitaban para destruir la cultura existente (y para poner fin a la historia humana). Marcuse sostenía que solo por medio de un nuevo esfuerzo por transformar la sociedad represiva en una más humana sería posible absorber esas energías destructivas y transformarlas en energías productivas (así como destruir las armas químicas y nucleares). Jürgen Habermas descubrió en *La interpretación de los sueños* de Freud y en las descripciones de su terapia (dialógica) de la neurosis el modelo de una ciencia crítica especial de la sociedad y la historia. Junto con Karl-Otto Apel, desarrolló un nuevo sistema de las ciencias:⁴ además –y como complemento– de las ciencias naturales (determinadas por el interés de dominar la naturaleza) y las humanidades (cuya función es la reinterpretación y actualización de la tradición cultural), necesitamos un tercer tipo de ciencia, especializada

³ MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* (1956), London, Routledge, 1998.

⁴ HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965.

(stringendo) - - - - -

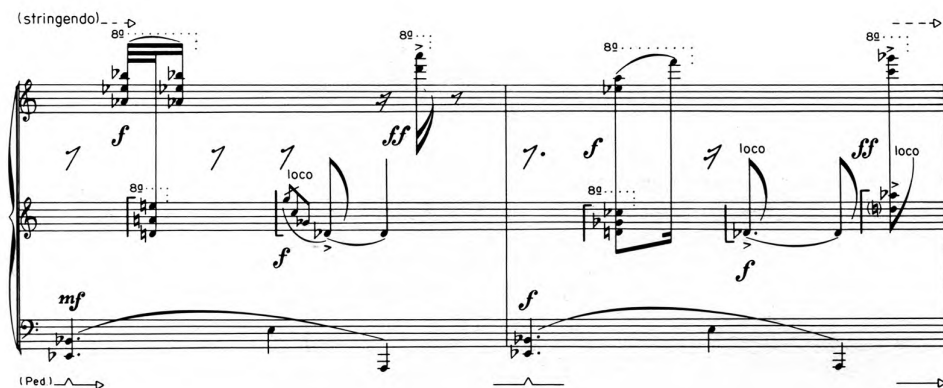
The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is marked with various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). There are also performance instructions such as *loco* and *m.d.* (morendo). The score includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left. The piece is marked '(stringendo)' at the beginning, indicating an increase in tempo. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

en la crítica al marco institucional de la vida (y de las ciencias), a fin de preparar la revisión de instituciones obsoletas. El modelo de este tercer tipo de ciencia es el psicoanálisis, ya que sólo ahí la adquisición de una nueva percepción se basa en la autorreflexión. El objetivo de la crítica a las instituciones y las ideologías no es formular leyes generales del comportamiento humano que conduzcan a una mejora del control social, sino abrir nuevos senderos por entre la jungla de nuestra civilización.

Adorno en torno a la sociología, la psicología y el fascismo

Las primeras obras filosóficas de Adorno —sobre Husserl y Freud— estaban en deuda con el “empirismo puro”, una variedad de la filosofía trascendental kantiana concebida por Hans Cornelius, maestro de Horkheimer y Adorno en Frankfurt. Entre 1926 y 1927 Adorno emprendió un estudio comprensivo sobre el “concepto del inconsciente en la psicología trascendental”. (Dicho estudio estaba planeado como una tesis doctoral, pero fue retirado a principios de 1928.) Ahí, sostenía que la visión esencialista de la naturaleza humana y la metafísica de la vida tan cercana a ella, junto con la “ideología del fascismo”, satisfacían una función peligrosa al distraer enteramente la atención del “sistema económico existente y el predominio de la economía”. En el primer volumen de los *Escritos reunidos* de Adorno,⁵ este “desencantamiento del inconsciente” viene seguido de tres lecciones y tesis escritas en los inicios de los 30, que —bajo la forma de una “anticipación onírica” (Adorno)— bosquejan el programa de su futuro desarrollo de la “Ilustración del joven Hegel” (Horkheimer). En su lección inaugural, que tuvo lugar en mayo de 1931 en Frankfurt, Adorno vinculó sus ideas a las de Walter Benjamin. El primero expuso la debilidad de las principales filosofías contemporáneas (el neokantismo, la filosofía de la vida, la fenomenología y el empirismo lógico). Su diagnóstico: la filosofía tradicional está pasando por un proceso de autodisolución. El espíritu ya no es capaz de crear desde sí mismo la totalidad de lo que es real, ni de comprenderlo, y las ciencias exactas evitan la reflexión sobre sus presuposiciones y hallazgos. La tarea de una nueva clase de filosofía materialista es la de la interpretación (de los hallazgos o hechos) o, más precisamente, el desciframiento de acertijos. La interpretación materialista es válida para

⁵ ADORNO, Theodor, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt, Suhrkamp, 1973.



aquello que no ha sido intencional, lo que puede ser dividido en sus elementos más pequeños, y de cuyo arreglo experimental surge fortuitamente una solución inesperada. Este es el proceso freudiano de análisis de los sueños que decodifica los signos, o el proceso de transformación de los códigos en texto. En el contexto de un debate sobre una “complicación” con la que lidia el intérprete de sueños en el caso de los así llamados sueños confirmatorios o de curación en la terapia analítica, Freud escribe que (aquí) la tarea es comparable a la de resolver uno de los juegos para niños llamados “rompecabezas”:

Un “rompecabezas” (acertijo) es creado mediante el recorte de [...] una imagen a color en un gran número de piezas de las formas más irregulares y torcidas que caben exactamente en un marco de madera. Si uno logra acomodar el cúmulo de fragmentos torcidos, cada uno de los cuales lleva en sí un pedazo ininteligible de dibujo, de manera que la imagen adquiera significados, y si no existe ningún hueco en el diseño, de manera que el todo ocupa el espacio dentro del marco, si todas esas condiciones son satisfechas, entonces uno sabe que ha descifrado el acertijo y que no hay una solución alternativa.⁶

El acertijo no codifica una realidad oculta sobre la cual se basa (o que se oculta tras él) y que debe ser develada; más bien llama a una solución que ilumine y disuelva “el enigma en un destello”. Así, el acertijo desaparece con su solución. Un primer examen crítico de la filosofía de Husserl por parte de Adorno (escrito en 1924) fue retomado y continuado diez años más tarde durante el exilio de Adorno en Oxford. Pero la defensa del psicoanálisis como una ciencia por desmistificación del concepto del inconsciente, que fue trazada en 1927, no fue seguida por un ensayo crítico sobre Freud o por ninguna lección o seminario dedicado al psicoanálisis. No existe una monografía de Adorno sobre Freud, ni sobre Marx o Nietzsche, pese al hecho de que la relevancia de ambos para la elaboración de una dialéctica negativa apenas puede ser sobreestimada. No obstante, Adorno había adoptado el modo psicoanalítico de pensamiento desde temprano; sus escritos filosóficos y sociológicos, así como sus teorías sobre la música y la literatura, están entrelazados con conceptos y tesis

⁶ FREUD, Sigmund, “Remarks upon the theory and practice of dream interpretation” [“Bemerkungen zur Theorie und Praxis der Traumdeutung”], en *Therapy and Technique*, vol. XVII, trad. Philip Rieff, New York, Collier / MacMillan, 1963, p. 212.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

calando

88 89 88

loco f fff f loco sf fff mf

5 4 4

fff mp mf

(Ped.)

freudianos. En un informe sobre su trabajo escrito en noviembre de 1934 para Horkheimer, declaraba que estaba “constantemente comprometido” con el “complejo psicoanalítico” y que le “gustaría decir algo [...] fundamental” sobre aquél bajo la forma de “ideas para una psicología dialéctica”. El “problema de la mediación entre sociedad y psicología” o el de la “reificación psíquica” bien podría ser “la cosa central”.⁷ Estas ideas fueron desarrolladas más tarde en varios ensayos y aforismos de Adorno. La crítica a Freud fue hecha en los aforismos 36-42 de su *Minima moralia* (1951), que fue formulada entre 1937 y 1944. En ellos se enfatizan los “aspectos represivos” de una “ilustración no ilustrada”. Dos años más tarde (en 1946), Adorno dictó una conferencia ante la Sociedad Psicoanalítica de San Francisco, que fue publicada en 1952 bajo el título “Sobre la relación entre el psicoanálisis y la teoría social”. En esta conferencia, Adorno desarrollaba su crítica al “revisiónismo neofreudiano” de Karen Horney, que no tardó en dar pie a una nueva “escuela”. Adorno sostenía que los “neoadlerianos” habían retomado las tendencias conformistas de los escritos de Freud sobre la técnica de tratamiento, que desestimaban su teoría radical sobre los impulsos y que orientaban la terapia decididamente hacia la adaptación adecuada del paciente a las exigencias del “entorno” social.⁸ En el capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* titulado “Los límites de la Ilustración”, Horkheimer y Adorno rastrean el origen del antisemitismo hasta la “falsa proyección”. Ahí se dice que “en cierto sentido, toda percepción es proyección” y que “el elemento mórbido en el antisemitismo no es la relación proyectiva en cuanto tal, sino más bien la pérdida de reflexión en ella”.⁹ En 1951, después de completar sus estudios sobre el carácter autoritario¹⁰ y sobre los trucos demagógicos de los agitadores fascistas en Estados Unidos,¹¹ Adorno publicó una interpretación de la obra de Freud titulada *Psicología de masas*

⁷ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER Max, *Briefwechsel [Correspondencia]*, Bd. I. (1927-1937), Frankfurt, Suhrkamp, 2003, pp. 39-42.

⁸ ADORNO, Theodor, “Die revidierte Psychoanalyse” (1946), *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt, 1972, pp. 20-41.

⁹ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor, *Dialektik der Aufklärung* (1944-1947), en HORKHEIMER (1987), *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt, Fischer, pp. 217-219. (*Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, New York, Seabury / London, Routledge, 1977).

¹⁰ ADORNO, Theodor, et al., *The Authoritarian Personality*, New York, Londres, Harper & Row, 1950.

¹¹ ADORNO, Theodor, *The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Addresses* (1943), en *Gesammelte Schriften*, Bd. 9.1, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, pp. 7-141.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written on three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The tempo and mood markings at the top are: (calando) -> Meno mosso (♩ = 88) -> poco rall. The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section is marked 'nervoso' and 'lunga', with dynamics ranging from *pp* to *f*. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second section is marked 'loco' and 'poco rall.', with dynamics ranging from *p* to *mp*. It also features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score includes various performance instructions such as 'Ped.' and 'loco'.

y *análisis del yo* (1921). Esta fue una anticipación clarividente de la manipulación fascista de las masas y de la estructura psicosocial de la “comunidad nacional” (o *Volksgemeinschaft*).¹² El gran ensayo “Sobre la relación entre psicología y sociología”, con el que Adorno inauguró en 1955 la “Festschrift for Horkheimer”,¹³ corresponde más directamente al proyecto de una “psicología dialéctica” formulado en su carta a Horkheimer en 1934. Sin embargo, Adorno consideraba ese trabajo poco satisfactorio, e incluso fallido, y le agregó una breve adenda diez años después.¹⁴ Uno de los “Modelos Críticos” en la colección *Intervenciones* de Adorno volvía a la teoría de la libido de Freud a fin de ofrecer pruebas de que incluso ahí donde las leyes sobre los delitos sexuales son muy liberales, la sexualidad continúa siendo objeto de desaprobación (como negación del principio del yo). Lo que se desvía de la forma socialmente aceptada de la satisfacción sexual (ya sea el placer en el componente de los instintos, la homosexualidad o las relaciones con prostitutas) es, como siempre, objeto de discriminación.¹⁵ En la gran obra publicada en 1966, Adorno profundizó más en la dialéctica de los términos psíquicos introducida por Freud (ello, yo y superyó), sobre todo en los capítulos dedicados a Kant y Hegel.¹⁶ Finalmente, en el primer capítulo de la *Teoría estética* de Adorno, la interpretación exclusivamente psicológica de Freud sobre el arte como satisfacción del deseo fue criticada y confrontada contra la doctrina freudiana del arte como “apreciación desinteresada” de la belleza.¹⁷

La sociología y la psicología son ciencias diferentes que llevan la historia social a la conciencia pública. En la historia social, las relaciones institucionalizadas de poder dan forma a la

¹² ADORNO, Theodor, “Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda”, en RÓHEIM, Géza, ed., *Psychoanalysis and the Social Sciences*, vol. 3, New York, International Universities Press, 1951. [ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, pp. 408-433].

¹³ ADORNO, Theodor, “Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie” (1955), *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, op. cit., pp. 42-85.

¹⁴ Op. cit., pp. 86-92.

¹⁵ ADORNO, Theodor, “Sexualtabus und Recht heute” (1963), *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, pp. 533-554.

¹⁶ ADORNO, Theodor, *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966, Teil III, Kap. I und II.

¹⁷ ADORNO, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1997).

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

matriz de los cursos de vida individuales. Los puntos de vista divergentes de la sociología y la psicología (es decir, de la teoría social y el psicoanálisis) derivan de la ambigüedad inherente, del carácter proteico de su objeto común: los individuos socializados, cuya estructura interna y relaciones con los otros buscan elucidar ambas ciencias. Las formas de asociación social de los individuos se adaptan a las relaciones de dominio y explotación. Varían históricamente y con ellas varían las relaciones de los individuos con los grupos, tribus, estratos y clases, así como la estructura de sus impulsos. La sociología y la psicología compiten para monopolizar la explicación de la historia del mundo social. Al esforzarse por ser autosuficientes, estas disciplinas reaccionan específicamente al antagonismo entre individuo y cultura. Los individuos son (junto con su estructura psíquica) el producto de sus respectivas sociedades, y por ende forman parte de su “superestructura” (es decir: no son constituyentes, sino “constituidos”). Los individuos asociados están condicionados a reproducir las instituciones existentes, pero no dejan de resistirse a ellas, pues son “buscadores incansables del placer” (Freud). En la economía de la psique el antagonismo entre individuo y cultura aparece como un conflicto entre el yo y el ello (respecto del superyó). La psicología en el sentido moderno, tal como Freud la exploró y la presentó, está moldeada sobre los individuos aparentemente independientes de la era liberal. Al final de esta era, cuando la esfera de circulación o mediación se relativiza o es abolida, aparece el psicoanálisis, justo en el momento en que el tipo de psicología individualista, que Freud suscribía, está en proceso de disolución. Quienes son materialmente independientes, quienes ansían la autonomía, han desarrollado una especie de espacio virtual con forma de mercado para su “aparato” psíquico, cuya función es lidiar con irritaciones internas y externas. Dentro del espacio psíquico, fuerzas opuestas luchan de manera análoga a las luchas del mercado. Los empeños antagónicos –deseos sexuales y destructivos y fuerzas sociales represivas internalizadas– son mediados y se negocian compromisos en beneficio de la autopreservación. La relativa independencia de una parte considerable de la población, que fue lograda en el culmen de la era burguesa y que condujo a la formación del ideal cultural de la autonomía, se pierde gracias a la concentración del capital –la desposesión de las clases medias–. En la “era de la regresión” (Adorno) los miembros perspicaces de la burguesía y los trabajadores autoconscientes son reemplazados por pedagogos, merolicos del odio y de las masas que han sido provocadas por ellos y que pisotean todo aquello que no se les parece. Bajo la presión social creciente, la gente recurre a las máquinas para la autopreservación, experimentándose cada vez más a sí mismos como

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: a treble staff, a bass staff, and a grand staff (bass and treble). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, pp), and a pedal marking '(Ped.)'. A 'poco rall.' marking is present above the treble staff, indicating a gradual deceleration. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

herramientas o instrumentos. Puesto que ya no son sujetos individuales, se han convertido en meras extensiones de sus funciones económicas. La consecuente debilidad del ego, la “despersonalización del yo”, conduce a una externalización del superyó y a una renuncia a la moralidad individualizada y “personal”. Las muchedumbres de seguidores obedientes, las masacres y los campos de exterminio nos enseñan en qué se ha convertido la autonomía del individuo hoy en día. Lo que hacía posibles a los individuos en la era liberal y lo que condujo a la formación de un ideal de individualidad libre está en proceso de disolución. Pero incluso en la era del totalitarismo caníbal, Adorno nunca abandonó la esperanza de que algún día los esclavos de los campos de concentración se levantarían en rebeldía y de que los miembros privilegiados de la *Volksgemeinschaft* alemana se darían cuenta finalmente de que estaban perdidos en el mundo onírico de la supremacía mundial “aria”. Entonces, el régimen fascista de Alemania caería. La historia que hace Adorno del alma moderna y de sus agencias llega hasta aquí. Sin embargo, en vista de la caída de los regímenes totalitarios y del ejemplo que han dejado tras de sí, aún queda una posdata por escribir. En nuestra experiencia, la hipnosis políticamente inducida de las masas, reforzada por el terror, persiste. Y esto también es cierto para las generaciones que crecieron bajo Hitler y Stalin, pese a los cambios posteriores de estos regímenes. Ellos han sobrevivido a sus fundadores y propagandistas. De ahí que sean necesarios ataques poderosos y reiterados del exterior para despertar al menos a algunos de los soñadores que guardan sus secretos alegremente para sí mismos. La hipnosis de la “comunidad popular” alemana —la pesadilla de Europa— duró hasta que los ejércitos fascistas habían sido derrotados y un número nada pequeño de “camaradas nacionales” permaneció bajo su hechizo de por vida. Incluso la generación de posguerra, despertada groseramente, necesitó un largo tiempo en el que no se atrevió a abrir los ojos y enfrentar los actos crueles de sus predecesores, esos horripilantes sonámbulos. Freud escribió en 1927:¹⁸ la suave “voz del intelecto” intenta penetrar en nosotros sin cesar, pero solo es escuchada “tras una sucesión incontable de desaires”...

Traducción del inglés: Marianela Santoveña

¹⁸ FREUD, Sigmund, *The Future of an Illusion*, trans. WD Robson-Scott / James Strachey, London, Hogarth, chap. X. (*Die Zukunft einer Illusion; Gesammelte Werke*, Bd. XIV, Frankfurt, Fischer, 1963, p. 377).

Meno mosso (♩ = ca. 84) Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ———— 4

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p

lunga
ppp

lunga
pp

(Ped) →

copiar

empatía, inspiración, repetición, idear, recrear, experimentar, composición, espejear, duplicar, producir, imitar, mimar, derivar, traducir, innovar, crear, hibridar, metáfora, imaginar, simular, inventar, recordar, seriar, metonimia, incorporar, igualar, citar, publicar, apropiar, contagiar, reproducir, calcar, proliferar, sintetizar, reformular, sinécdoque, transcribir, empatía, inspiración, repetición, idear, recrear, experimentar, composición, espejear, duplicar, producir, imitar, mimar, derivar, traducir, innovar, crear, hibridar, metáfora, imaginar, simular, inventar, recordar, seriar, metonimia, incorporar, igualar, citar, publicar, apropiar, contagiar, reproducir, calcar, proliferar, sintetizar, reformular, sinécdoque, transcribir, empatía, inspiración, repetición, idear, recrear, experimentar, composición, espejear, duplicar, producir, imitar, mimar, derivar, traducir, innovar, crear, hibridar, metáfora, imaginar, simular, inventar, recordar, seriar, metonimia, incorporar, igualar, citar, publicar, apropiar, contagiar, reproducir, calcar, proliferar, sintetizar, reformular, sinécdoque, transcribir, empatía, inspiración, repetición, idear, recrear, experimentar, composición, espejear, duplicar, producir, imitar, mimar, derivar, traducir, innovar, crear, hibridar, metáfora, imaginar, simular, inventar, recordar, seriar, metonimia, incorporar, igualar, citar, publicar, apropiar, contagiar, reproducir, calcar, proliferar, sintetizar, reformular, sinécdoque, transcribir...

Entonces, ¿todo es una copia? Sí, ¡el original jamás existió!

REDONDA

ACERCA DE UN IMAGINARIO CRÍTICO

María Noel Lapoujade

Propósito

El asunto del texto es la Teoría crítica y las aproximaciones a lo imaginario. De modo que la conectiva “y” denota el significado fundamental, que es el de tender cierto puente entre dos términos distintos, relativamente autónomos. En los márgenes de este texto mi propósito es la construcción del esbozo de *un imaginario crítico*.

Terreno

Es preciso establecer un acuerdo semántico básico, dado el amplio y lato margen de significaciones posibles. En tal sentido tomamos un aspecto central para nuestro propósito de la *noCIÓN de teoría crítica* según el Diccionario Meyer, donde se establece que la Teoría crítica, de M. Horkheimer y T.W. Adorno, propone una construcción teórica de las ciencias sociales, con base en la teoría crítica de Kant, ligada directamente a la teoría política, en razón de la inseparabilidad intrínseca de ciencia y política.¹

773

¹ “kritische Theorie, eine von M. Horkheimer und T. W. Adorno begründete philosoph. und socialwissenschaft. Schule bzw. die von ihr vertretenen Lehrinhalte, nach der die wiss. Theoriebildung an einer prakt. Vernunft zu messen sei... Über ihr Wahrheitsverständnis (Wahrheit=Begründung) verbindet sich die kritische Theorie unmittelbar mit polit. Theorie. Die Trennung von Wissenschaft und Politik führe zu Verzerrungen.” *Meyers grosses Taschen-Lexikon*, in 24 Bänden, Mannheim, Taschenbuchverlag, 1987, Band 12, S.234. Traducción: [La] “teoría crítica, es una filosofía fundada por M.Horkheimer y T.W. Adorno

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

Ped.

El propósito fundamental de Horkheimer, quien propone el nombre en su ensayo de 1937, (propósito compartido, entre otros, con Adorno y Marcuse) es el desarrollo de la Teoría crítica como vía para emancipar al hombre de la manipulación cultural, social y económica a la que está sometido en las sociedades contemporáneas, mediante un análisis crítico de la máscara de “racionalidad”, utilizada para dominar a seres aletargados, irreflexivos. A partir del ensayo de Horkheimer de 1937, pasando por la propuesta de Adorno de una Teoría estética publicada en 1970, la corriente de la Teoría crítica no ha cesado de recibir contribuciones nuevas. Entre la compleja diversidad actual, aludo brevemente a la salida que Adorno propone, la cual como tesis general comparto, en cuanto implica una crítica defetichizante de la cultura, a nivel de la tesis de una estética crítica, si bien asumo estos propósitos desde mi perspectiva de una filosofía de la imaginación, los imaginarios y la racionalidad.²

Así como la Teoría crítica, en este ensayo parto de *la noción de crítica en Kant*, pero considero que es preciso recuperar la multiplicidad de sus sentidos, a los efectos de no reducirla a una acepción lineal, que se repite a coro, en general, como una fórmula vacía: crítica es el “examen de las posibilidades y los límites de las facultades de conocer”.³ Es una simplificación inadmisibles.

La noción de crítica en el pensamiento de Kant es rica y compleja.

1. Crítica es, en primer lugar, el trabajo negativo consistente en *limpiar y allanar el terreno* para proceder a la investigación.

2. Crítica es una *propedéutica*, porque su propósito no es el de aumentar los conocimientos, sino el trabajo previo de emancipar la razón, la voluntad, la afectividad (goce) en trabajos muy diversos de la imaginación humana.

3. Crítica es la *investigación*, al examen de la estructura racional del sujeto, lo cual implica: a) la descripción de las estructuras racionales del sujeto; b) la investigación de sus posibili-

y la Escuela de Sociología, representada en los contenidos de su enseñanza, según la construcción de la teoría científica, pueden ser medidos en una razón práctica... A través de su comprensión de la Verdad (Verdad=justificación, argumentación) la Teoría crítica se conecta inmediatamente con la Teoría política. La separación de Ciencia y Política conduce a distorsiones.”

² Cfr. LAPOUJADE, María Noel, “De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad”, *Revista Iberoamericana de Comunicación*, núm. 15, Ciudad de México, UIA / UNESCO, 2009.

³ LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1988, pp. 63-64. *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, primera parte, Ciudad de México, Herder, 2007.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff features a complex melodic line with triplets and dynamic markings ranging from *pp* to *mf*. The left-hand staff provides a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings from *mp* to *mf*. Performance instructions include *loco*, *roll*, and *cantabile*. Pedal markings are present at the bottom of the score.

dades y sus límites; c) la determinación de su uso legítimo, es decir apunta a determinar la legitimidad de su actividad.

4. Crítica es el *examen del poder*, los alcances de las diferentes funciones de la subjetividad. Pero Kant escribe tres Críticas, en cada una de las cuales examina todos los aspectos antedichos, y los que siguen después en: *la razón* en sentido amplio del conjunto de funciones que intervienen en los procesos epistémicos, esto es sensibilidad, imaginación, entendimiento, razón en sentido estricto; he aquí la *Crítica de la razón pura*. Crítica de la razón en su uso práctico, es decir, en su interdependencia con la voluntad, he aquí la *Crítica de la razón práctica*. Finalmente, la *Crítica de la facultad de juzgar* (que no del juicio), ahora erigida en área autónoma, no necesariamente dependiente del entendimiento categorizante. Aquí vive la revolucionaria Estética kantiana, paradójicamente concebida como una metateoría estética con base en la imaginación libre y el goce estético. Insisto, imaginación y placer son los goznes de la Estética kantiana. La misma obra incluye una apertura al horizonte teleológico, tejido complejo en que se entraman aspectos centrales de los procesos de la subjetividad, con miras a culminar en la propuesta de la libertad. Es preciso enfatizar que en esta triple investigación crítica, las tres Críticas, Kant tiene presente la tripartición de las funciones de la subjetividad de la psicología de Wolff: razón, voluntad, afectividad, si bien la filosofía kantiana no es un psicologismo, porque busca denodadamente encontrar los procesos universales y necesarios (*a priori*) inherentes a cada uno de estos ámbitos, regidos por razón (epistémico), voluntad (ético), afectividad (estético).

De manera que la simplificación de la fórmula en circulación, no da cuenta de la complejidad y “alcances” –vaya ironía– de la noción kantiana de crítica. Cada una de las tres Críticas es, por así decir, una descripción fenomenológica del poder de la trama múltiple y compleja de las funciones de la subjetividad, examen minucioso que Kant emprende con miras a establecer “las posibilidades y los límites” de las operaciones de la subjetividad humana integral y universal.

5. Crítica es la investigación de *las fuentes*, *la procedencia* de cada uno de los “productos” de las funciones, en su nivel empírico y trascendental: en la epistemología, perceptos espacio-tiempo; conceptos–categorías; imágenes–*schemas* trascendentales. En este punto ingresa en la *Crítica de la razón pura* la lógica aristotélica, incorporación kantiana de las obras del Estagirita concernientes a cada uno de estos procesos lógicos: conceptos, juicios, razonamientos. Entonces Kant emprende su crítica respecto de los conceptos–categorías, juicios (relaciones aseverativas entre conceptos S es P), razonamientos (inferencias inmediatas y mediatas, silogis-

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco

mp p pp pp... lo

lontano

3 3 3

(Ped.)

mos). En la ética se trata de la investigación crítica y descripción de los lazos razón-voluntad, ley de la autonomía de la voluntad, ley de la libertad. En la estética crítica, el proceso estético desemboca en el juicio de lo bello (esto es bello), fórmula lógica que expresa, condensado, el placer por la armonía de la imaginación libre y el entendimiento que no categoriza, en busca de la universalidad a *priori*, en cuanto a lo bello. En cuanto al juicio de lo sublime (esto es sublime), la forma lógica expresa la desproporción imaginación-razón que producen un placer muy especial que se condensa en el sentimiento ético-estético de lo sublime, *desde, en y por* el cual el individuo saltó a la trascendencia, encuentro de la libertad noumenal.

En suma, la crítica en el pensamiento de Kant es el lubricante para destrabar los usos de la subjetividad, con miras a emancipar al ser humano, porque Kant trabaja *por un ser humano libre*.

La libertad humana es el afán que Kant ha perseguido en toda su obra crítica.

De esta manera se torna visible la confluencia profunda de la Teoría crítica con la filosofía crítica de Kant.

Bosques y rizomas de los imaginarios

En este terreno irrumpen los bosques de los imaginarios. ¿De dónde proceden los imaginarios, cuál es su fuente?

Su fuente es *la imaginación humana*. De modo que es preciso partir de su fuente, es lo que hemos investigado en *Filosofía de la imaginación*, como una propedéutica, un examen crítico de los usos, las posibilidades y los límites de la imaginación humana, como estructura procesal de la subjetividad, según el modelo de las operaciones aritméticas.⁴ Es la imaginación humana, médula de mi propuesta de una antropología con base en una noción de “homo imaginans”. Es la imaginación quien se erige en la Penélope del psiquismo en todo tiempo,

⁴ Noción de imaginación. “La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir –en sentido amplio– imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a pro-

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo ----->

(Ped.) → * Ped. * Ped. * Ped. *

todo lugar, todo sistema político, tejidos todos diferentes, múltiples, diversos, en devenires, sin que por ello las operaciones dejen de ser las mismas.

Me aboqué a la imaginación estética como clave de lo humano, en *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, pues considero que esta es la que primordialmente teje la trama de integral de la subjetividad humana; en lenguaje filosófico escolar, teje la trama de la ético-estética con la epistemología, la ontología, y la realidad social. En el capítulo sobre noción de imaginación estética asenté una tesis básica:

la infinita diversidad aparentemente dispersa de los imaginarios individuales, situados como puntos lábiles en diversas coordenadas espacio-temporales se vincula y unifica, sin amenazar la riqueza de su inherente multiplicidad, en una unidad móvil: *la imaginación, plástica y transgresora*.⁵

La imaginación humana es la fuerza que segrega imágenes de todo tipo, en un espectro variado, de gran diversidad, “materia prima” para la construcción de los imaginarios. La imaginación, insisto con otras palabras, esa fuerza plástica y transgresora es la savia universal que alimenta, nutre y da vida a la más diversa y variada vegetación. Con una palabra clave en la cosmovisión teológica de Hildegarda de Bingen, ahora aplicada a la función de imaginar, ella es la “viriditas” (la fuerza verde, la savia), de la que emergen formas multifacéticas llamadas imágenes.

Las imágenes son el producto natural inmediato de la imaginación, presentes a la mente y consistentes en una emanación configurativa particular de un objeto presente o ausente, real o posible, existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente, futuro, utópico o ucrónico, etcétera. Las imágenes devienen, se metamorfosean, irrumpen imágenes nuevas.

cesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones ser ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos. ... En rigor no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos.” Cfr. LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1988, pp. 15-22. Para el uso kantiano de la noción de crítica, ídem, pp. 63-64.

⁵ Imaginación estética, fuente de la diversidad inabarcable de los imaginarios. Cfr. LAPOUJADE, María Noel, *La imaginación estética...*, op. cit., pp. 37-38.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

88... nervoso

violento

fr. (rit.)

loco

88... loco

legato

5

8

6

8

7

8

mf < ff mf < ff

ff

ff

(Ped.)

Con las imágenes se crean combinatorias posibles de alcances decisivos para los logros diversos de la especie humana, en sus posibilidades subjetivo-objetivas de creación e invención en ciencias, artes, técnicas, sueños, fantasías, utopías en sus usos hacia la vida.⁶

Las combinatorias de imágenes crean aleaciones específicas, diferentes, que constituyen señales, signos, símbolos, metáforas, emblemas, alegorías, parábolas, cuyos alcances sociales e históricos son parámetros imprescindibles para analizar y comprender las diversas culturas, épocas, sociedades, mentalidades, concreciones todas de la especie única: especie humana.

Las imágenes son la materia prima para construir *los imaginarios*.

Imaginario no es “el” imaginario. Lo imaginario no tiene género, o más bien, atañe a los dos géneros, se trata de lo imaginario, el reino de lo imaginario, el ámbito o dominio de lo imaginario.

Lo imaginario, por síntesis regresiva kantiana o reducción husserliana se obtiene de la rica diversidad de los imaginarios, esto es, en otras palabras la *complicatio* de Nicolás de Cusa. O bien a la inversa, es posible investigar su despliegue, la *explicatio* del Cusano, lo imaginario plasmado en los imaginarios.

Imaginario no es solamente singular, sino que en sus manifestaciones, los imaginarios, crece, se multiplica, se diversifica, deviene, se expande en todo terreno y todo rincón, a la manera del *rizoma* deleuziano.⁷

Brevemente enfocamos lo imaginario en sentido general, y posteriormente un aspecto de lo imaginario anclado en las sociedades de consumo.

Lo imaginario es un universo de imágenes subjetivas, voluntario o involuntario, metódico o espontáneo, producido por la imaginación con sus imágenes, normal o patológico, individuo-social o socio-individual, libre o enajenado cultural o primordial, histórico o arquetípico, y cuyos tipos dependen del área en que germinan y a la que van destinados: filosofía, artes, entre ellas, literatura, poesía, ciencias duras o sociales, tecnologías diversas.

⁶ Dejo a un lado deliberadamente la barbarie de la especie, su imaginación destructiva, hacia la muerte, la tortura, la destrucción, hornos crematorios nazis, silla eléctrica *de nuestros días*, ingeniosos aparatos de tortura de todas las épocas y culturas, entre los cuales los de la Inquisición, ¡vaya paradoja! La lista de atrocidades de la humanidad entera es larga en su ingenio sádico, enfermo, desequilibrado, mortuorio. Con ello no construimos un futuro para la especie en peligro de extinción por autodestrucción.

⁷ DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix, “Introduction: Rhizome”, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9 y ss.

energico (lo stesso tempo)

loco

sf

6

7

loco

mp

mf subito

molto espressivo

(Ped.)

Concretamente, aparecen imaginarios históricos, sociales, psico-biológicos, de la mente o del cuerpo, míticos, literarios, matemáticos, lógicos, físicos, metafísicos, religiosos, místicos, sagrados o profanos, etcétera.

Lo imaginario es una *constelación* de imágenes en un todo específico, regido por su propia lógica interna, de la identidad, la no contradicción, la sí contradicción, la lógica dialéctica, la lógica simbólica, el *oxymoron*, etcétera.

Cada imaginario constituye una *sintaxis* de imágenes con su propio código, con su *semántica* concomitante. Los imaginarios constituyen entramados lógicos en todos los campos de lo humano. Puede tratarse de lo imaginario de un autor, de una obra, periodo histórico, lo cual no deja de tener una marcada vaguedad, o lo imaginario en autores, obras, periodos, de un área del saber humano, etcétera.

Paisaje

Desde ese *terreno* de lo imaginario que presenta bosques y rizomas, observemos el paisaje actual de los imaginarios.

El planeta, *habitat natural* de todas las especies biológicas, exhibe los estragos irreversibles realizados por esta especie tan peculiar, autodenominada “racional”, sin embargo, completamente inconsciente y depredadora. La naturaleza presenta desastres y catástrofes, pero dentro de un ritmo cósmico que, más allá de ellos, se sostiene, permanece.⁸

El planeta está poblado por seis mil millones de habitantes y a corto plazo por nueve mil millones. Los filósofos, seres pretendidamente racionales por excelencia: ¿nos hemos preguntado a tiempo si los recursos naturales son suficientes? ¿Hemos planteado a tiempo el urgente problema de la sustentabilidad de la vida en este *habitat*?

Las pocas salidas (una de ellas es el decrecimiento de los países altamente desarrollados, y crecimiento de los países pobres), ¿son viables en cuanto medidas político-sociales reales?

⁸ LAPOUJADE, María Noel, “De la nature sauvage aux catastrophes”, en *Symbolon*, núm. 6, Édition Université de Craiova-Centre d’études sur l’imaginaire / Université de Lyon 3-Institut de recherches philosophiques, 2010, pp. 69-79.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The first system starts with 'colando' and 'p'. The second system has 'come un eco', 'pp', and 'mp'. The third system has 'in lontananza', 'loco', 'pp', and 'mp > pp'. There are also markings for 'f', 'mf', and 'p'. The score includes fingerings (e.g., 7, 8) and articulation marks like accents and slurs. A 'Ped.' marking is at the bottom left.

¿Qué filosofías actuales conducen de manera metódica *los imaginarios* de esta especie imaginante hacia imaginarse sin un *habitat* natural que en este caso es la tierra, el planeta?

¿Qué filosofías educan a *imaginar* la sobrevivencia en un planeta exangüe?

No existe especie sin *habitat*, de manera que estamos en camino a la auto-sentencia de extinción.

Por su parte el *habitat social* actual, con sus diferencias, es el resultado de la globalización.

Guy Debord en 1992 publicó una obra aural: *La société du Spectacle*.⁹ De esa fecha a la actualidad, 2016, la situación se ha deteriorado a ritmo acelerado.

El *habitat* social de hoy es el mundo globalizado.¹⁰

¿En qué sentido la globalización determina nuevos imaginarios?

¿Es posible encontrar ciertos rasgos predominantes en los imaginarios contemporáneos?

Dirigimos la lente a un sólo aspecto de por sí complejo: la sociedad de consumo, quintaesencia social de la globalización.

El individuo-tipo en estas sociedades rige su vida por el verbo “consumir”. Es el consumista de hoy. En consecuencia, ya sea por el peso de la sociedad de consumo, o por el desarrollo del consumista potencial –que todo consumidor porta en sí mismo–, o por ambos factores, una parte fundamental de las cárceles de los imaginarios contemporáneos son habitadas por los millones de consumistas de todas las latitudes.

Ejercer el consumismo consiste en desarrollar el sentido de posesión, de apropiación.

El consumidor consume para vivir.

El consumista vive para comprar, usar, utilizar, tener, poseer.

El consumista es la caricatura del consumidor.

La vida, las sociedades, las culturas, los otros y a sí mismo en este medio, se miden por las posesiones. Se trata de tener y no de ser. Más precisamente se es lo que se tiene.¹¹

La televisión, la Internet, las vías virtuales de comunicación han resultado las más idóneas para convertir el consumidor moderado en un voraz *consumista* sobreviviendo en su adicción.

Las prisiones de los imaginarios del tipo humano “consumista”.

El individuo en la sociedad de consumo vive narcotizado, medio vivo-medio muerto, en una anestesia generalizada. Todo se vuelve banal, la cultura *se emasa* como un producto de

⁹ DEBORD, Guy, *La société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁰ Dejo a un lado la complejidad de los temas político-sociales. Solamente dejo planteadas unas pocas preguntas directamente dirigidas a las ciencias políticas, porque no es el propósito, ni el nivel del discurso (parafraseo a Foucault) en que se desarrolla este ensayo. Pero sí es nuestro propósito enfatizar que todas las áreas, los enfoques y los niveles del discurso constituyen una trama compleja, que solo es artificialmente o metódicamente posible aislar unos de otros.

¹¹ LAPOUJADE, María Noel, “De las cárceles...”, *op. cit.*

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

5 8 *ancora più p* 8 *pp* 5 *mf* 8 *pp* 5 *mf* 7 *p* 5 8

(Ped.)

consumo más. El rechazo al esfuerzo, se vuelve una inercia de lo fácil, “cultura” de lo *light*: bajo la norma: todo fácil, sin esfuerzo, en actitud de zombi, anestesiado.

De tal modo que el bombardeo de imágenes a que está sometida la vida actual, anestesia la imaginación activa, creativa, imaginación-pensante, la imaginación-racional y la racionalidad-imaginante. Esta enajenación, esta pérdida de la libertad en las prisiones contemporáneas de los imaginarios ha distorsionado la vida humana, y la salud de esta especie.

La mayor parte del día, por trabajo, diversión o evasión estamos ante pantallas: computadora, Internet, videos, televisión, celulares. Si salimos a la calle, los impactos de la publicidad nos acosan con imágenes. Los medios de comunicación utilizan de manera absolutamente perversa, “obscena” lo llama Baudrillard, imágenes letales de todo tipo, con las que los espectadores pasivos pueblan su subjetividad.

En los imaginarios *recibidos sin esfuerzo*, predomina la violencia, la agresión, la guerra, la destrucción, en suma, imaginarios hacia la muerte, las violaciones, las vejaciones de todo orden, propician la depresión, la angustia, y lo que es más grave: el sometimiento, la dominación a través de ellos. Los imaginarios de los niños no difieren demasiado del de los adultos: juegos de muerte, destrucción, odios, luchas, violencia desatada sin más.

La violencia sí forma parte de la naturaleza, en todas sus manifestaciones y especies vivientes, pero se trata de una violencia que no altera el ritmo cósmico, no altera el equilibrio de la naturaleza, los eco-sistemas. La especie humana, por su parte, se caracteriza por incluir entre la violencia biológica de toda especie, unas formas de violencias muy peculiares que he llamado “perversas”, el refinamiento cerebral de la crueldad, la destrucción premeditada, metódica, etc., aberraciones que atentan contra el equilibrio de la naturaleza, y contra la vida y la dignidad de la especie.¹²

De ahí que considero que los imaginarios globales de las sociedades de consumo en cualquier latitud y cultura, fungen como cárceles insalubres para las sociedades actuales.

En el terreno señalado, en el paisaje descrito, nos proponemos sembrar las semillas para hacer germinar un imaginario crítico, imprescindible como vía para la salud de la especie.

Semillas de un imaginario crítico

La propuesta de este ensayo, para concluir, puede sintetizarse en varias etapas metódicas.

El primer momento de esta propuesta se centra en *la investigación crítica de lo imaginario actual*, en el marco del *habitat social* globalizado y del *habitat natural* en estado de desastre, tal como hemos planteado.

¹² LAPOUJADE, María Noel, “De la perversion a la violencia natural”, *Península*, vol. II, núm. 2, Mérida, Cephics-UNAM, 2009, pp. 121-144.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various dynamics and markings: *rubato* at the beginning, *a tempo* later on, and *poco* in the middle. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *pp* and *mf* with hairpins. The score includes fingerings (5, 8, 7, 8) and a pedal marking (Ped.) at the bottom left.

El segundo momento exige la *deconstrucción* de las prisiones imaginarias enajenantes por medios socio-educativos u otros instrumentos, tema de otra investigación (sobre la que trabajo).

Es preciso *desactivar* este letargo de lo humano en estas necrologías generalizadas a todo nivel, que pueden palpase en el “gusto” contemporáneo por el horror, lo feo, lo monstruoso, lo deforme, el asesinato, la tortura, y varios etcéteras del mismo tenor, en “acciones” que se proclaman artes contemporáneas, atentados contra la vida a secas, y contra la vida digna. El gusto por la muerte, la crueldad, la lucha, la violencia, la destrucción, el odio plasmado en literatura, cine, “artes”, el morbo, el sado-masochismo parecen dominar las propuestas así llamadas “artísticas” y determinar el así llamado “gusto” de los críticos, a mi juicio ni arte ni gusto en todos los casos que atenten contra la vida humana digna y libre.

En el tercer momento, propongo una teoría crítica sobre las bases trazadas en este ensayo.

En consecuencia, ¿con qué repoblar estos imaginarios enajenados?

Las vías posibles son diversas, múltiples, complejas. Asumo que es preciso, es urgente la propuesta de imaginarios hacia la vida, imaginarios de salud, que apunten a vidas dignas y libres.¹³

¿Cómo recuperar el contacto directo, sin mediaciones (pantallas de todo tipo ante las cuales transcurre cada día, sin dar la espalda a la importante contribución de la tecnología actual)?

No se trata de ir contra esta, sería insensato y absurdo. Se trata de servirse de ella de manera crítica, y no de someterse a ella. En otras palabras, que la tecnología esté al servicio de la vida, y no la vida al servicio de la tecnología.¹⁴

En tal sentido, la Internet que, peligrosamente, controla las mentes por los imaginarios mediáticos, es una invención que, en su aspecto altamente benéfico, ha producido en nuestras culturas una revolución parangonable a la invención de la rueda. La Internet produce una suerte de *imaginario planetario*. De modo que el *quid* está en *desde dónde, quién y cómo* se usa este instrumento actual de poder para generar a nivel planetario, otros imaginarios, sanos, libres, imaginarios hacia la vida digna.

El cuarto momento es mi propuesta, desde una perspectiva actual, de *un imaginario crítico*.

¹³ Un resumen escuetísimo de este tema axial en toda mi producción se encuentra concentrado en las palabras que pronuncié en el Homenaje que recibí en la FFyL-UNAM en agosto de 2012, publicadas el 10 de septiembre de ese año en *Gaceta-UNAM*, p. 8.

¹⁴ Es comprensible que ya funcionen centros de salud para “curar” la adicción a Internet.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures, with various performance markings and dynamics. Key markings include 'delicato', 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'allargando' (ritardando), 'a tempo', 'molto rit.' (molto ritardando), and 'rit.' (ritardando). The score includes slurs, accents, and fingerings (e.g., '3' for triplets). The bottom left corner has a 'Ped.' marking for the sustain pedal. The score ends with a double bar line and a fermata.

Es esta una nueva manera de ratificar y renovar *la necesidad de emancipación humana*, eje de la Teoría crítica clásica, y la preocupación kantiana por alcanzar la emancipación del hombre.

La especie “humana” vive hoy una nueva forma de sometimiento, de enajenación generalizada, global, a través de una imaginación anestesiada por imaginarios invasores de la libre subjetividad, la libertad de pensamiento, trabada por la ausencia de libertad de la imaginación.

Ante imaginarios de violencia extrema, destrucción, odios, asesinatos, crueldad bajo las formas más refinadas, que han convertido la obra del Marqués de Sade en cuentos color de rosa, las imágenes que ocupan la mente, el espíritu, la subjetividad o como quiera que se le llame, son nuevas cárceles de los imaginarios. De esos espíritus moribundos es difícil que puedan salir propuestas positivas, impulsos a la vida, a una vida digna y feliz. Es casi impensable seres sanos, gozosos, felices, sino más bien seres que vegetan entre los laberintos de imágenes pesimistas, o si bien nos va, vacías, superficiales, banales, como formas de evasión a vidas nulas.

Es preciso hoy emancipar los imaginarios, liberar la especie de las nuevas cárceles en que se ha hacinado a la humanidad entera, narcotizando la libertad de imaginar.

Si esta situación actual mundial es criticable, tanto más alarmante es que la filosofía actual, de espaldas a esta realidad, se quede deambulando entre discusiones interminables, ejercicios argumentativos asimilables a las discusiones estériles de la escolástica tardía.

Es urgente el despertar de la filosofía para asumir una vez más su esencia crítica, emancipadora, creadora de mundos posibles en medio de las crisis que constituyen su propia historia.¹⁵

Mi propuesta es la urgente construcción de un imaginario crítico, como una nueva brújula para esta humanidad doliente.¹⁶

¹⁵ LAPOUJADE, María Noel, “La filosofía como saber en crisis”, *Memoria del Coloquio: La filosofía hoy*, Ciudad de México, FFyL-UNAM, 1992, pp. 29-32. Además, “Filosofía: saber en crisis”, *Relaciones*, núm. 101, Montevideo, octubre de 1992, p. 15. Comentario a este artículo en WÓJCIĘSZAK, Janusz, “Interculturalidad y la crisis finisecular”, en *Itinerarios*, núm. 4, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2001, p. 188.

¹⁶ Por razones complejas que he analizado a lo largo de toda mi producción, mi propuesta es: una vía ético-estética guiada por una imaginación-racional, metódica, educada (no silvestre), en expansión, en su trama con las humanidades, las ciencias y las artes. Es la vía regia para renovar, y proponer una vez

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

Como inevitable “punto final” evoco un pasaje que he titulado: final del viaje.¹⁷ El final no es sino una invitación para continuar nuestro gran viaje: la vida.

¿Qué nos queda desde la filosofía? Nos queda proponer salidas. He aquí una salida posible. Las filosofías del hombre social no bastan. Las filosofías ensimismadas tampoco. Ambas tienen un costo muy alto para la especie: descuidan el *habitat*. Borrado el *humus* se borra el hombre. Negligentes ambas, posponen el paisaje, que es constitutivo de todo ser vivo.

De esa manera, las filosofías, en general, colaboran con un triste destino para nuestra especie: su extinción. La especie se está perdiendo a sí misma. En general y en los más diversos sentidos es preciso rescatar la fuerza imaginante de nuestra especie, revalorar su papel humanizante fundamental. Es urgente valorar, desarrollar, educar la imaginación a fin de que pueda colaborar en formar un mejor ser humano. Es impostergable procurar orientarnos hacia un ser humano que sea capaz de erguirse de la grosera necesidad y elevar su mirada a la libertad sutil. Promover, desde la filosofía rigurosa y la pedagogía, una imaginación estética desarrollada y trabajada. Una imaginación estética que guíe nuestro destino por un camino hacia la belleza. Los fáusticos instantes bellos se enhebran en una vía de la belleza. La vía se inicia en el descubrimiento de una belleza immanente orientada hacia la vida plena, digna y más feliz. Este tipo de belleza es el disolvente universal del odio, el rencor, la envidia, la violencia, la intolerancia, la guerra y la destrucción. La vía de la belleza se continúa como un camino hacia la paz humana. La paz interior, la paz de la armonía del espíritu, pero también la paz hacia el tú y hacia la naturaleza. La convivencia integrada y respetuosa con el mundo todo.

Entonces podría renacer en el hombre el acorde musical de la vida, la armonía añorada pero no lograda. Este camino se enseña, y se aprende, se torna consciente y puede volverse una meta deseada, una meta a alcanzar. Esa belleza no se aprende y se encarna en un instante, sino que resulta de un largo proceso educativo de sensibilización. Es tiempo de reconquistar nuestra especie, bien ceñida al cosmos como las demás, girando con él cada día, integrada

más como salida hacia la salud de esta especie dañada, en riesgo de extinción por autodestrucción. LAPOUJADE, María Noel, “Una estética de la salud”, *Realidad*, núm. 119, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, enero-marzo de 2009, pp. 169 y ss.

¹⁷ “Itinerario filosófico: del *coqito* hacia un hombre cósmico”, *Estudios*, núm. 87, ITAM, Ciudad de México, invierno de 2008, pp. 27 a 47.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various dynamic markings: *p*, *più p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *sotto voce*, *larga*, and *il basso legato*. The tempo/mood is indicated as *Grave, oscuro* with a metronome marking of approximately 69. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end.

y armónica con su entorno, donde la rosa de Angelus Silesius florece sin por qué; el pájaro vuelve musical el árbol, la montaña nos eleva a la trascendencia, y el mar nos ofrece un bautizo eterno; y es tiempo de volver a lanzar una lenta y prolongada mirada hacia el selvático jardín interior, el jardín inculto del alma; para volverse su jardinero amoroso. Aquel jardinero que pueda cultivar su espíritu y dejar florecer en él la rosa sin por qué.

Más allá, la vía nos encamina hacia la belleza trascendente. Esta belleza inmanente que nos vuelve más humanos es la antesala, es el umbral para atisbar la belleza trascendente. Es una invitación permanente para hacer visible lo invisible, para trascender el mundo sensible y para trascendernos, para vislumbrar la luz.

Se trata de volver a habitar el hogar cósmico, de revivir cotidianamente, en instantes, *el thauma poético* original, y así, en una existencia empapada de vivencias estéticas, vivir enamorados del misterio. Hemos hecho un viaje: del recuerdo a la esperanza...

La esperanza fundada en que este es sólo uno de los leibnizianos mundos posibles, solo que no el mejor, sino que otro mundo es posible.

The image shows a musical score for Piano, titled "Andante misterioso" with a tempo marking of ♩ = 60-88. The score is written for the right and left hands. The right hand part begins with a 7-measure rest, followed by a series of notes with dynamic markings: *sf*, *f*, *p*, *sf*, *mf*, and *f*. Above the right hand, there are performance instructions: "deciso" and "loco". The left hand part starts with a 7-measure rest, followed by notes with dynamic markings: *pp*, *pp*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The word "Piano" is written vertically on the left side of the score. At the bottom, there are pedal markings: "Ped" with an arrow pointing right, and another arrow pointing right.

BLANCA

HACIA UNA TEORÍA CRÍTICA DEL ARTE¹

Gene Ray

La teoría crítica rechaza el mundo dado e intenta ver más allá. Al reflexionar sobre el arte tenemos también que distinguir entre una teoría acrítica, esto es, afirmativa, y una Teoría crítica que rechaza el arte *dado* para mirar más allá. La Teoría crítica *del arte* no se puede limitar a recibir e interpretar el arte, esta es la forma que la teoría del arte adopta bajo el capitalismo. Debe reconocer que el arte, tal y como se institucionaliza y practica hoy día –*business as usual* en el actual “mundo del arte”–, es, en el sentido más profundo e inevitable, “arte bajo el capitalismo”, esto es, arte bajo el dominio capitalista. La Teoría crítica deberá orientarse en cambio hacia una ruptura clara con el arte que el capitalismo ha sometido.

La primera tarea de la Teoría crítica del arte es comprender cómo el arte dado sirve de apoyo al orden dado. Debe exponer y analizar las actuales funciones del arte bajo el capitalismo. ¿Qué *hace* toda la esfera de actividad que llamamos arte? Cualquier Teoría crítica del arte debe comenzar entendiendo que la actividad del arte en sus formas actuales es contradictoria. El “mundo del arte” es el espacio donde tiene lugar una enorme movilización de creatividad e invención que se canaliza a la producción, recepción y circulación de obras de arte. Las instituciones artísticas manejan el conjunto de esta producción de varias maneras, aunque dicha conducción, por lo general, no es directamente *coercitiva*. El mercado del arte ejerce, ciertamente, una fuerte presión mediante formas de selección que el artista o la artista no pueden ignorar si desean forjarse una carrera. Pero, en tanto que individuos, el artista o la artista son relativamente libres de elegir qué quieren hacer de acuerdo con su

787

¹ Este texto fue publicado en mayo de 2007 por el Eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies). Lo reproducimos con la amable autorización de su autor. La traducción del inglés es de Marcelo Expósito.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three measures. Above the first measure, there is a 'rall' (rallentando) instruction with a dashed line. Above the second and third measures, there is a 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' (return to tempo, then gradually increasing to very fast with vigor) instruction with a solid line. The first measure starts with a fortissimo (*sf*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a 'loco' (ad libitum) marking. The third measure also starts with *pp* and includes a 'loco' marking, ending with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bass line features a long, low note in the second and third measures, marked with a piano (*p*) dynamic. Pedal markings are present at the beginning and end of the piece.

concepción de lo que es el arte. Son libres de hacer lo que les plazca, aun al precio de no vender ni alcanzar la fama. El arte, por tanto, no ha abandonado su pretensión histórica de ser autónomo en el seno de la sociedad capitalista; aún hoy día podemos comprobar por doquier, empíricamente, la manera en que opera esta autonomía relativa.

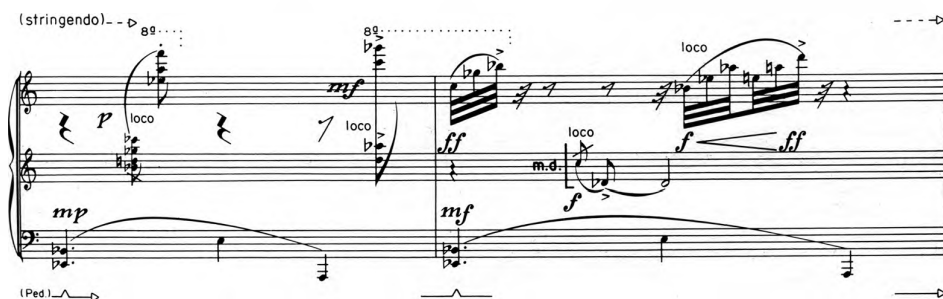
Por otra parte, quien ejerza la Teoría crítica está obligado a observar que el arte, visto como un todo, es un factor de estabilización en la vida social. La existencia de un arte que se produce con apariencia de libertad y en gran abundancia acredita el orden dado. El arte sigue siendo una joya en la corona del poder, y cuanto más rico, espléndido y exuberante es, tanto más afirma el *statu quo*. Puede que la realidad material de la sociedad capitalista consista en una guerra de todos contra todos; en el arte, empero, los impulsos utópicos cuya realización se ve bloqueada en la vida cotidiana encuentran una formalización social ordenada. Las instituciones artísticas son capaces de articular una gran variedad de actividades y agentes en una unidad sistémica compleja; el sistema-arte capitalista funciona como un subsistema del sistema-mundo capitalista. No cabe duda de que alguna de estas actividades y productos artísticos son abiertamente críticos y políticamente comprometidos. Pero si se lo considera *como un todo*, el sistema artístico es afirmativo,² en el sentido de que convierte la totalidad de las obras y prácticas artísticas –la suma de todo lo que fluye a través de estos circuitos de producción y recepción– en “legitimación simbólica” (por tomar en préstamo la adecuada expresión de Pierre Bourdieu)³ de la sociedad de clases. Lo consigue alentando los impulsos autónomos del arte mientras *simultáneamente* neutraliza políticamente lo que esos impulsos producen.

Modernismo frankfurtiano

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt fueron los pioneros en la elaboración de una comprensión dialéctica del arte. Herbert Marcuse, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno nos mostraron cómo el arte bajo el capitalismo puede, al mismo tiempo, ser relativamente autó-

² Uso el término “afirmativo” en este contexto de acuerdo a como fue establecido por Herbert Marcuse en su crítica clásica de la autonomía cultural burguesa, “Über den affirmativen Charakter der Kultur” (1937) [“Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1970 <<http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/marcuse2.rtf>>].

³ BOURDIEU, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.



nomo e instrumentalizado en favor de la sociedad existente. Toda obra de arte, de acuerdo con la famosa formulación de Adorno, es autónoma y al mismo tiempo un hecho social.⁴

Los teóricos frankfurtianos veían en el aspecto autónomo del “doble carácter” del arte un equivalente a la intransigencia de la Teoría crítica.⁵ La creación autónoma libre es una forma de alcanzar la luminosa humanidad no alienada descrita por el joven Marx. Con- tiene como tal una fuerza de resistencia a los poderes fácticos, aunque sea muy frágil. El intento frankfurtiano de rescatar y proteger este carácter autónomo condujo a sus teóricos a defender a capa y espada las formas del arte moderno. Para ellos, sobre todo para Adorno, la obra de arte moderna era una manifestación sensual de la verdad en tanto que proceso social que empuja hacia la emancipación humana. La obra de arte moderna –y, con toda seguridad, se referían con este nombre a la obra maestra, al cenit de la experimentación formal avanzada– es una encarnación de los antagonismos, constituye una síntesis de elementos no reconciliados, porque no son unificables ni idénticos entre sí. Campo de fuerzas que incluye elementos tanto artísticos como sociales, la obra de arte reproduce indirecta, incluso inconscientemente –siguiendo a Adorno– los conflictos, bloqueos y aspiraciones revolucionarias de la vida cotidiana alienada. Los frankfurtianos observaron que esta práctica de la autonomía estaba amenazada en dos aspectos. En uno, porque el capitalismo estaba invadiendo cada vez más la esfera de la cultura, en un proceso al que Horkheimer y Adorno dieron el famoso nombre de “industria cultural”.⁶ En otro aspecto, por la instrumentalización política de esta esfera por parte de los partidos comunistas y otros poderes establecidos que se consideraban a sí mismos anticapitalistas. Fue en respuesta a esta segunda apreciación que Adorno lanzó su conocida condena del arte politizado.⁷ Ostensiblemente en respuesta a la llamada de Sartre en 1948 en pro de una *littérature engagée*, Adorno había elaborado su posición a partir de lo que había sucedido en el intervalo de entreguerras: la liquidación

⁴ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, obra completa, 7, Madrid, Akal, 2004.

⁵ Como apunta Susan Buck-Morss, en el caso de Adorno parece que se da también el camino contrario: su concepción de la Teoría crítica se vio modelada por su experiencia del arte y la música de la modernidad. Véase BUCK-MORSS, Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981.

⁶ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1947), Madrid, Trotta, 2003.

⁷ ADORNO, Theodor W., “Compromiso” (1962), *Notas sobre literatura*, obra completa, 11, Madrid, Akal, 2003.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score begins with a '(stringendo)' marking and a tempo of 89. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *ff*. There are also markings for 'loco' and 'Ped.' (pedal). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

de las vanguardias artísticas en la Unión Soviética bajo el estalinismo y la adopción del realismo socialista por parte de la Comintern como la única forma aceptable de arte anticapitalista.⁸ El arte que se subordinaba a la dirección del partido traicionaba, para Adorno, su propia fuerza de resistencia. Adorno pensaba que el arte no podía dejarse instrumentalizar sobre la base del compromiso político sin al mismo tiempo socavar la autonomía de la cual el propio arte depende y sin disolverse a sí mismo como arte. El arte autónomo (moderno) es político, pero sólo indirectamente, y limitándose a sí mismo a la práctica de su propia autonomía. En breve, el arte debe portar su contradicción sin intentar superarla. A la expansión de la industria cultural que consolidaba su poder sobre la conciencia cotidiana, y también, en efecto, a las luchas por la liberación nacional y a las insurrecciones urbanas que politizaban los campus universitarios en el curso de los años 60, Adorno respondía endureciendo su posición.

Caben pocas dudas acerca de cómo las dos tendencias apuntadas por Adorno amenazaban la autonomía artística dada. Pero tampoco caben muchas sobre cómo su concepción del problema clausura una posible solución. La industria cultural y el realismo socialista oficial no eran las únicas alternativas a la producción autónoma de obras de arte. Pero Adorno no podía ver esas otras alternativas porque no tenía ninguna categoría con la cual interpretarlas. La más convincente de estas alternativas se constituía al dar por rotos sus lazos de dependencia con la institución artística, abandonando la producción de objetos artísticos tradicionales y reubicando sus prácticas en las calles y en los espacios públicos: la formación de la Internacional Situacionista (SI) en 1957 fue un anuncio de que esta alternativa había alcanzado una coherencia básica tanto en el plano teórico como en el práctico.⁹ Mientras siguió puliendo su *Teoría estética* hasta su muerte en 1969, Adorno se mantuvo ciego ante todo eso. Al igual que su heredero, Peter Bürger, quien publicó su *Teoría de la vanguardia* en 1974.

⁸ Véase los debates e intercambios entre ADORNO, ERNST BLOCH, GEORG LUKÁCS, WALTER BENJAMIN y Bertolt BRECHT recogidos en el volumen *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, 1977 (varias reediciones).

⁹ Véase DEBORD, Guy, "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" (1957), en *Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Volumen 1: la realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999 (<<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>).

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is divided into two sections. The first section is marked '(stringendo)' and the second is marked 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. The tempo changes to 'calando' in the second section. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *fff*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like 'loco' and a '5' marking. The score ends with a 'Ped.' marking and a double bar line.

Hacia una diferente autonomía

El problema, tanto en Adorno como en Bürger, se puede cifrar en términos de su excesiva atención a la forma-obra del arte moderno. Bürger reescribe la historia de las vanguardias artísticas de acuerdo con esta idea tan cara a Adorno: el desarrollo de la obra en tanto que campo de fuerza. Para Adorno, la vanguardia es arte moderno, identidad pura y simple. Bürger consigue un avance importante más allá de esta identificación al comprender que las vanguardias “históricas” habían repudiado la autonomía artística en sus esfuerzos por religar el arte y la vida, así como también que su especificidad se debe localizar en este repudio. Pero aunque Bürger trabaja duro en diferenciar su análisis del de Adorno, se pliega sobre este al juzgar que el ataque vanguardista a la institución del arte autónomo fue un fracaso, una “falsa supresión”, o disolución, del arte en la vida.¹⁰ El único resultado exitoso fue inintencionado: tras las vanguardias históricas, la obra orgánica y armoniosa del arte tradicional deja paso a la obra (no orgánica, alegórica) como unidad fragmentada de elementos desarticulados que rechaza asumir una apariencia de reconciliación. En otras palabras, el arte no puede repudiar su autonomía, pero puede continuar repudiando infinitamente sus propias tradiciones, siempre y cuando lo haga en forma de obras de arte modernas.

Este pronunciamiento acerca del fracaso y la “falsa supresión” es demasiado apresurado. Volveré a este punto más tarde. Ahora quiero cuestionar esta confianza excesiva en la autonomía institucional del arte contrastándola con la autonomía que se constituye por medio de una ruptura consciente con el arte institucionalizado. La alternativa situacionista al arte bajo el capitalismo fue una ruptura mucho más avanzada y consciente que las revueltas con frecuencia parciales y dubitativas de las tempranas vanguardias. (Es cierto que la ruptura con el arte institucionalizado no se cumplió con un sencillo y repentino *corte*; fue más bien un proceso crítico de separación progresiva llevada a cabo entre finales de los años 50 y comienzos de los 60, y que culminó en la prohibición de proseguir ningún tipo de carrera individual que se aplicaron los miembros de la IS.) La práctica situacionista se politizó radicalmente, pero no se puede entender simplificada como una mera o una completa instrumentalización del arte por parte de la política. Podemos estar de acuerdo con Adorno en que quienes pintan lo que el partido les dice que pinten han renunciado

¹⁰ BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Península, 1987.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The score is divided into two main sections by a vertical line. Above the first section, the tempo is marked 'Meno mosso' with a quarter note equal to 88 (♩ = ca 88). Above the second section, the tempo is marked 'poco rall.'. The first section begins with the instruction '(calando)' and includes markings for 'nervoso' and 'lunga'. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The second section includes 'loco' markings and dynamics from piano (p) to mezzo-piano (mp). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '3', '5'). A 'Ped.' marking is present at the bottom left.

a su autonomía; en la medida en que hacen apología del monopolio que el comité central ejerce sobre la autonomía artística, no son más que instrumentos para producir obras de arte negociadas. Pero la IS fue un grupo fundamentado sobre un principio de autonomía: una autonomía no restringida como privilegio o especialización de unos ciertos sujetos, sino una que se radicalizó a través de un proceso revolucionario que apuntaba abiertamente a extender la autonomía a todos los sujetos.¹¹ En su propio proceso de grupo la IS demostró constantemente la autonomía de todos sus miembros, quienes contribuían con su plena participación a una práctica colectiva.¹² Este proceso no siempre se desarrolló con suavidad (¿y qué proceso lo hace?). Pero las muy criticadas expulsiones decretadas por el grupo reflejan el doloroso sostenimiento de su coherencia teórica y no pueden enarbolarse como una prueba de la pérdida de autonomía. “Instrumentalización” es una categoría equivocada si se la aplica a una práctica consciente (esto es, autónoma) que se autogenera con toda libertad.

Más aún, los y las situacionistas eran incluso más hostiles que Adorno a los partidos comunistas oficiales y a las vanguardias fácticas.¹³ Sus experimentos sobre la autonomía colectiva se desarrollaron ampliamente alejados —y abiertamente críticos— del servilismo de los

¹¹ En este aspecto, la IS mira claramente hacia los escritos tempranos de Karl Marx y su visión del “verdadero comunismo” como el libre desarrollo de las posibilidades humanas, tal y como se esboza en los *Manuscritos filosófico-económicos de 1844*, y hacia la disolución de la división del trabajo tal y como se indica en *La ideología alemana*. En la tradición autonomista de la Teoría crítica la noción de una autonomía generalizada o socializada se fundamenta de varias maneras. Véase, por ejemplo, la sección “Autonomía y alienación”, en CASTORIADIS, Cornelius, “Marxismo y teoría revolucionaria”, un ensayo en cinco partes publicado en 1964–1965 en *Socialisme ou Barbarie* con el que los miembros de la IS debían de estar familiarizados [versión castellana en *La institución imaginaria de la sociedad (1). Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets, 1983].

¹² Esto es algo que queda claro para quien quiera tomarse el tiempo de manejar los muchos textos sobre la práctica de grupo y la forma de organización que se publicaron en los doce números de la revista de la IS. Estos artículos documentan el proceso y los procedimientos críticos de una búsqueda colectiva de la autonomía. Véase, por ejemplo, el anuncio para quienes quisieran unirse a la IS, “Internacional Situacionista: servicio de anti relaciones públicas”, en *Internationale Situationniste*, núm. 8, enero de 1963.

¹³ Distingo, como lo hacía la IS, entre vanguardias políticas en el modelo leninista y vanguardias artísticas.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

3 3 5 7 8 8

(Ped) →

militantes partidarios.¹⁴ La alienación no se puede superar, en sus propias palabras, “por medio de formas de lucha alienadas”.¹⁵ Su proceso crítico de teoría y práctica revolucionaria era sencillamente mucho más profundo que el de Adorno: y se vivía —así debe ser— como una urgencia real.¹⁶ Llevaron a cabo una apropiación autónoma de la Teoría crítica, desarrollándola en una estrecha relación dialéctica con sus propias prácticas e innovaciones culturales radicales. Como resultado dejaron de producir obras de arte modernas. Pero nunca dijeron haber profundizado en el arte moderno sino, por el contrario, afirmaron haber superado esta concepción dominante del arte.¹⁷ Mi argumento es que la práctica situacionista —sea cual sea la manera en que se la categorice o evalúe— fue ciertamente no menos autónoma que la producción institucionalizada de obras de arte modernas que gozaron del favor de Adorno. Fue incluso mucho más autónoma e intransigentemente crítica. En comparación con la práctica situacionista, que sigue funcionando como un factor real de resistencia y emancipación, las afirmaciones de Adorno acerca de Kafka y Beckett se nos muestran como risiblemente exageradas.

Sobre la supresión¹⁸ del arte

La teoría situacionista del arte, entonces, no adolece de los *impasses* en las categorías y conceptos que llevaron a la teoría frankfurtiana del arte a cerrar filas en torno a la obra de arte

¹⁴ Esta hostilidad al vanguardismo entendido como un intento de monopolizar el derecho a la autonomía se puede leer a través de todo el corpus de escritos situacionistas. Para una crítica del militante, véase VANEIGEM, Raoul, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 1977.

¹⁵ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, varias ediciones en castellano <<http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>>.

¹⁶ Este proceso está resumido en el capítulo IV de *La sociedad del espectáculo*, “El proletariado como sujeto y como representación” <<http://www.sindominio.net/ash/espect4.htm>>.

¹⁷ Ídem, capítulo VIII, “La negación y el consumo de la cultura” <<http://www.sindominio.net/ash/espect8.htm>>.

¹⁸ Hemos elegido traducir el término hegeliano *Aufhebung* como “supresión” (el autor utiliza en inglés *supersession*), aunque ocasionalmente hacemos uso también de “superación” (*overcoming, surpassing*). Todos los términos implican una constelación significante que busca aludir a un movimiento dialéctico

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is the grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include "poco rall." (poco rallentando) and "Ba:..." (Basso continuo). The score is marked with measure numbers 5, 7, and 8. There are also some markings like "7" and "3" under the bottom staff, possibly indicating fingerings or pedal points. The bottom left corner has "(Ped.)" and a pedal symbol.

moderna. Para los y las situacionistas, el arte no puede consistir ya más en la producción de objetos para exposiciones y espectadores pasivos. Dada la descomposición de la cultura contemporánea —y señalemos, aunque sea de pasada, que hay muchos solapamientos entre el análisis de la industria cultural y la teoría de la sociedad espectacular— los intentos por mantener o rejuvenecer la modernidad son una empresa ilusoria abocada al fracaso. En lo que se refiere al contenido y significado de la práctica vanguardista temprana, la teoría crítica del arte desarrollada por la IS entre finales de los 50 y principios de los 60, resumida de forma concisa por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* en 1967, opina básicamente lo mismo que Bürger en su teorización. Pero estas dos teorías divergen irreconciliablemente en su interpretación de las consecuencias que extraen. El defecto de la teorización de Bürger se puede localizar en su enjuiciamiento histórico de las tempranas vanguardias, porque este juicio se convierte en una ceguera o una clausura categórica. En Bürger, la conclusión de que las tempranas vanguardias fracasaron en sus intentos de superar el arte se colige necesariamente de un hecho obvio: la institución artística sigue existiendo; no puede haber superación dialéctica sin el momento de negación que supone una supresión. El arte no queda suprimido; luego entonces, no hay superación. Esto llevó a Bürger a declarar que las tempranas vanguardias se deben ver ahora como “históricas”. Los intentos, por tanto, de repetir el proyecto de superación del arte solo pueden consistir en *repeticiones de un fracaso*; tales intentos por parte de la “neovanguardia”, como Bürger ahora la llama, solo sirven para consolidar la institucionalización de las vanguardias históricas *como arte*. El gesto de Marcel Duchamp de firmar un orinal o un botellero fue un ataque fallido a la categoría de producción individual, pero las repeticiones de este gesto sencillamente institucionalizaron el *ready-made* como un objeto de arte legitimado.

de transformación que niega la cosa en cuestión y al mismo tiempo preserva algunos de sus aspectos. Se puede decir de este movimiento, por tanto, que tiene momentos “negativos” y “positivos”. En los primeros, la cosa en cuestión se somete a un encuentro con la “otredad” (*Anderssein, otherness*) que disuelve su unidad (*self-unity*); en los segundos, vuelve a sí (*returns to itself*) enriquecida, transformada, superada. La manera en que entiendo la *forma* de este proceso proviene de su desarrollo en *La fenomenología del espíritu*, especialmente en la distinción que Hegel hace entre negación dialéctica y abstracta en §188 a propósito de la famosa dialéctica amo-esclavo. Mi entendimiento del materialismo dialéctico marxista y de la “dialéctica negativa” adormiana se fundamenta también en estos pasajes de *La fenomenología del espíritu*.

Meno mosso (♩ = ca. 84) Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ———— 4

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p

lunga
ppp

lunga
pp

(Ped) →

El problema aquí es que Bürger restringe su análisis a las *obras de arte* y a los gestos que se adecuan a esta categoría. Se evidencia que casi percibe este problema cuando en algunos momentos utiliza el término “manifestación” –y no “obra”– para referirse a la práctica vanguardista. Pero pronto deja claro que todas las formas de prácticas acabarán bien por ser reducidas a la categoría de “obra”, bien por no ser reconocidas en absoluto: “Los esfuerzos por superar el arte se vuelven manifestaciones artísticas (*Veranstaltungen*) que, independientemente de las intenciones de quien las produce, adoptan el carácter de obras”. El limitado espectro de ejemplos que Bürger maneja muestra que lo que tiene en mente cuando habla de “manifestación” son gestos que encajan previamente en la forma-obra, tales como los *ready-mades* de Duchamp o los poemas automáticos surrealistas; o, como mucho, provocaciones frente a un público en manifestaciones artísticas organizadas.

Happenings y situaciones

Bürger conoce la forma-*happening* que Allan Kaprow y sus colaboradores desarrollaron a partir de 1958. Pero afirma que los *happenings* no son más que una repetición neovanguardista de las manifestaciones dadaístas, una evidencia de que la repetición de las provocaciones históricas ya no tiene valor de protesta. Concluye que el arte, hoy,

puede o bien resignarse a su estatuto autónomo, o bien organizar manifestaciones que rompan con ese estatuto; empero, no puede sencillamente negar su estatuto autónomo, ni suponer que es posible tener una eficacia directa, sin traicionar su reivindicación de la verdad (*Wahrheitsanspruch*).¹⁹

Esta “reivindicación de la verdad” que hace el arte, no obstante, resulta ser una descripción normativa del propio estatuto autónomo. Pero Bürger no puede escapar del problema por este camino. Ya ha argumentado que el propósito de producir efectos directos (esto es, la transformación del arte en una práctica vital, una *Lebenspraxis*) es precisamente lo que constituye la vanguardia. Así que ahora no puede permitir a esta forma de teorizar la vanguardia que ignore las vanguardias que logran su objetivo. También intenta eludir el mismo proble-

¹⁹ BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*, traducción ligeramente modificada.

ma pero con una variación en el argumento. Lo que obtenemos mediante la superación del arte en la vida son los productos de ficción barata [*pulp fiction*] no autónomos producidos por la industria cultural. Hacia 1974, encontramos ejemplos que contradicen seriamente el argumento de Bürger. La ceguera, en este caso, es devastadora, ya que la brecha que se abre entre la práctica artística contemporánea de vanguardia y la teoría que se propone explicar por qué esa práctica no es posible, invalida el trabajo de Bürger.

Esta invalidación resulta del hecho de que la IS logró efectuar supresiones exitosas del arte sin quedar colapsada en la industria cultural, lo cual se demuestra verificando que la IS no transigió en su negativa a producir mercancías.²⁰ Pero poner a prueba la teoría de Bürger nos ayuda a apreciar que cualquier evaluación de las supresiones situacionistas debe tener en cuenta el hecho de que la IS cortó sus ataduras con las instituciones artísticas y repudió la forma-obra del arte moderno. No se puede decir lo mismo de la “neovanguardia” de Bürger. Los ejemplos que ofrece —discute brevemente la obra de Andy Warhol y reproduce imágenes de obras de éste y otras de Daniel Spoerri— son de artistas que *suministran obras a las instituciones para su recepción*. Ni siquiera el caso de Kaprow, a quien no se cita pero cuyo nombre se puede inferir del uso que Bürger hace del término “happening”, logra perturbar este compromiso con las instituciones. Kaprow quería investigar o difuminar las fronteras entre arte y vida, pero lo hizo bajo la mirada, por así decir, de las instituciones, de las cuales

²⁰ Es cierto que a comienzos de los años 60 la situacionista Michèle Bernstein escribió dos novelas chapuceras, según se dice, para sacar dinero para el grupo. A pesar de ello, tratándose de dos obras que nunca fueron reclamadas como productos de la IS, el caso no nos dice nada acerca del estatuto del proyecto de la IS como tal; nada nuevo, en cualquier caso, más allá de la constatación de que en una sociedad capitalista uno tiene que pagar sus facturas de una u otra manera. Es interesante no obstante apuntar que estas dos novelas se nos aparecen como más sofisticadas si observamos la manera en que superan el género de las ficciones baratas: ambas eran *romans à def* basadas en las aventuras radicales de Bernstein, Guy Debord y sus amantes y camaradas. De acuerdo con MARCUS, Greil (en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1989), *Todos los caballos del rey* (1960) [Barcelona, Anagrama, 2006] era un *détournement* (una alteración politizada) de *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos; y de acuerdo con el biógrafo de Debord, HUSSEY, Andrew (en *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, Londres, Pimlico, 2002), se trataba de un *détournement* del filme de CARNÉ, Marcel, *Los visitantes de la noche* (1942). La segunda novela, *La noche* (1961), era una parodia del *nouveau roman*. Sea como fuere, la tesis de la supresión fallida no se puede aplicar a la IS atendiendo a este caso.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The piece is titled "loco" and begins with a tempo marking of "89...". The score is divided into four measures. The first measure starts with a fortissimo (*pp*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second measure is marked *p cantabile* and features a long, flowing melodic line with a slur. The third measure is marked *mp* and continues the melodic line. The fourth measure is marked *mf* and includes a "roll" instruction with a dashed line. The score concludes with a pedal point in the left hand, indicated by a "Ped." marking and a double bar line with a fermata.

siguió dependiendo.²¹ En este sentido, efectivamente, todo *happening*, como afirma Bürger, adopta el carácter de una obra de arte. La forma-*happening* logra, como mucho, expandir el concepto dominante de arte, pero no su negación. La aparición consiguiente del nuevo medio o género de la *performance* confirma la aceptación institucional (y la neutralización) de la dirección hacia la que apuntó el trabajo de Kaprow.

Las diferencias entre el *happening* y la situación son, en este orden de cosas, decisivas. Como evento experimental que nunca cuestionó seriamente su estatuto autónomo, el *happening* ponía en escena interacciones o intercambio de papeles entre el artista y el público: pero siempre sobre seguro, bajo condiciones más o menos controladas, y en última instancia para su recepción institucional. Solo cuando sacrificaron el elemento de recepción en la institución y dejaron de solicitar el reconocimiento institucional, como en los notorios *Festivals of Free Expression* de Jean-Jacques Lebel a mediados de los 60, los eventos tipo *happening* se convirtieron en algo más amenazador para la institución artística. Por otro lado, la escenificación del riesgo personal o incluso del daño físico mediante la eliminación de las convenciones que ponen límite a la participación del público, como en *Cut Pieces* (1964-1965) de Yoko Ono o en *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramović, constituye situaciones extremas de la *performance* que están efectivamente sujetas a la dialéctica de la repetición y recuperación de la protesta que apuntaba Bürger.

En contraste, una situación –un momento construido de vida desalienada que activa una cuestión social– no depende de la concepción dominante del arte ni de sus instituciones a la hora de generar su significado y producir sus efectos. Los propios situacionistas, quienes continuaron criticando al arte contemporáneo, publicaron en 1963, en las páginas del número 8 de su revista, una incisiva discusión de la forma-*happening* diferenciándola de la práctica de la IS:

[e]l *happening* es, en el aislamiento, la búsqueda de una construcción de una situación *basándose en la miseria* (miseria material, miseria de los encuentros, miseria heredada del espectáculo artístico, miseria de determinada filosofía que debe “ideologizar” la realidad de estos momentos). Las situaciones que la IS ha definido, por el contrario, no pueden construirse más que sobre la base de la riqueza material y espiritual. Lo que viene a decir de nuevo que el esbozo

²¹ Véase KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, edición de Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1993.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into several measures, each with specific markings. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)'. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)'. The third measure is marked 'loco' and 'pp'. The fourth measure is marked 'loco' and 'pp'. The fifth measure is marked 'loco' and 'pp'. The sixth measure is marked 'loco' and 'pp'. The seventh measure is marked 'loco' and 'pp'. The eighth measure is marked 'loco' and 'pp'. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*, and includes markings for 'lontano', 'ag.', and 'loco'. There are also markings for '3' and 'Ped.'.

de la construcción de situaciones debe ser el juego y la seriedad de la vanguardia revolucionaria, y no puede existir para quienes se resignan en determinados puntos a la pasividad política, la desesperanza metafísica e incluso la pura ausencia de creatividad artística que padecen.²²

Las situaciones activan, pues, un proceso revolucionario, pero lo hacen desarrollando su eficacia social y política en el interior de las condiciones materiales de la vida cotidiana, en lugar de desplazar elementos y encuentros cotidianos al contexto del arte institucionalizado. En este sentido, las situaciones son en efecto “directas”, según el criterio de Bürger.²³ El llamado “escándalo de Estrasburgo” de 1966 es un ejemplo de situación exitosa que contribuyó directamente a un proceso de radicalización que culminó en mayo y junio de 1968: una huelga general salvaje de nueve millones de trabajadores y trabajadoras en toda Francia. Lo que es más: no hay apenas peligro de que se confunda o se malinterprete perversamente un evento de este tipo con una obra de arte o un *happening*. La conclusión parece inevitable: la IS renovó —y no se limitó a repetir ineficazmente— el proyecto vanguardista de superar el arte convirtiéndolo en una práctica revolucionaria de la vida.

De ahí se deduce que lo que Bürger llamó “neovanguardia”, con el fin de desestimarla, no es en absoluto una vanguardia. A quienes, como la IS, renovaron el proyecto de la vanguardia, se les excluyó categóricamente del análisis. Cuando hacemos del repudio del arte institucionalizado y de la forma-obra el elemento central de nuestros criterios de valoración, se nos muestra claramente que el proyecto vanguardista de radicalizar la autonomía artística, generalizándola de acuerdo con un principio social, es una lógica inherente o latente en el sistema-arte capitalista. Resulta válido activar esta lógica —y actualizarla desarrollándola en forma de prácticas— en tanto el sistema-arte capitalista continúa organizado alrededor de un principio operativo de autonomía relativa. En otras palabras, siempre será válido para los agentes artísticos reconstituir el proyecto de la vanguardia mediante una ruptura politizada con el arte institucionalizado dominante. Ciertamente, las actualizaciones de la lógica

²² “La vanguardia de la presencia”, traducción de Luis Navarro, en *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969), vol. 2, *La supresión de la política*, Madrid, Literatura Gris, 2000.

²³ Por supuesto que no hay nada espontáneo o inmediato, ni siquiera en la vida cotidiana. Todo significado está mediado por el lenguaje, la historia y las categorías sociales; pero esto es otro asunto. Lo que aquí nos preocupa es si la institución artística está presente o no como instancia mediadora decisiva.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped.) ----- Ped. ----- Ped. -----

NEGRA

EL REGISTRO DEL MUNDO EN SU INFINITUD. EL CINE Y LA EXPERIENCIA

Óscar Espinosa Mijares

Introducción

La cuestión del cine es la cuestión del siglo XX, según lo diría Godard en una de esas frases que atraviesan el espacio de la reflexión ensayística para estrellarse contra la pantalla. Su origen, genealogía y desarrollo resultan asuntos ineludibles cuando se intenta hacer una fenomenología del siglo pasado. La reflexión en torno a la pantalla, y el pensamiento que esta permite, resultan una aportación imprescindible cuando se aventura una interpretación de aquella época convulsa. Nunca antes en la experiencia narrativa de un periodo habíamos tenido tanto material como para ofrecer una imagen –una serialidad de imágenes– del acontecer histórico. La cuestión del cine es también entonces la cuestión de la posibilidad–imposibilidad de *hacer experiencia* (así se utiliza el verbo en alemán) de ese siglo.

La historia que está por desplegarse en este texto inicia, si es que por algún lado debiera comenzar, en los años 20, momento en el que un pensador francfortés refleja su primer interés por ese asombroso fenómeno que es el cine en algunos escritos tempranos para el *Frankfurter Zeitung*, textos que se recuperarían después de forma ordenada en el *Ornamento de la masa*, libro que muestra una constante inquietud por el afloramiento de la vida moderna y una curiosidad anticipada por los fenómenos culturales que muchos años más tarde terminarían por definir ese peculiar siglo que es el XX.¹

¹ LEVIN, Thomas Y., "Introduction", en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 12 y ss.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key markings include *energico (lo stesso tempo)* at the top, *loco* in the first and third measures, *ff* (fortissimo) in the first and second measures, *mp* (mezzo piano) in the third measure, and *mf subito* (mezzo-forte subito) in the fourth measure. The score also includes a *molto espressivo* instruction in the bass line. There are several slurs and accents throughout the piece, and a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left. The time signature is 6/8.

Un par de décadas más tarde, Siegfried Kracauer trazaba sus primeras anotaciones de lo que después sería su *Teoría del cine*, acompañadas por el constante diálogo que entonces sostenía con su amigo y compañero de exilio, Walter Benjamin.² A diferencia de este, cuyos intentos por migrar hacia Estados Unidos se vieron frustrados en la frontera entre Francia y España orillándolo al suicidio, Kracauer logrará salir al exilio en 1941, trayectoria que lo llevaría a Estados Unidos, en donde su obra aparecerá finalmente en inglés en 1960. Guiado por dicha obra, en lo que sigue quisiera reconstruir el contexto y despliegue de una yuxtaposición de discusiones que dan cuenta de esta experiencia que supone el cine para el siglo XX y el entramado crítico que este fenómeno provoca.

Entre lo real y el artificio

Ya desde las primeras proyecciones y trabajos cinematográficos encontramos dos tendencias que quisieron apropiarse del aparato imprimiéndole sus funciones y fines, dos formas de concebir aquello que el cinematógrafo habría de hacer, la forma en la que estaba orientado por su “naturaleza” a desempeñarse. Por un lado, los registros documentales de los hermanos Lumière y la salida de los trabajadores de la fábrica (*Sortie des Usines Lumière*, 1895), la llegada de una locomotora a la estación (*Arrivée d'un train en gare*, 1896), etcétera. Por el otro, el viaje que surca lo imposible (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904) de Georges Méliès, los albores de la ciencia ficción y el deseo de conquista de la luna (*Le voyage dans la lune*, 1902) y el mundo del conjuro (*Le thaumaturge Chinois*, 1904). Ambas producciones cinematográficas constituyen los sedimentos arqueológicos que forman parte de la memoria instituida del cine, así como el archivo de sus primeros recursos técnicos. Las escenas naturales de los Lumière, antecedentes primigenios del documental y el intento de la reproducción de la realidad y, por otro lado, los artificios del “mago de Montreuil”, que explorarán todas las formas del

² HANSEN, Miriam, “‘With Skin and Hair’: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940”, *Critical Inquiry*, vol. 19, núm. 3, 1993, pp. 437-469. Sobre la relación con Walter Benjamin durante estos años cfr. MICHEL, Klaus, “Vor dem Café: Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla, eds., “Aber ein Stumm weht vom Paradise her:” *Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig, Reclam, 1992, pp. 203-221.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The time signature is 7/8. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The first measure is marked 'calando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a dynamic marking of 'mp > pp'. The score also includes a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

trucaje cinematográfico en la conformación de la ilusión, sientan las bases para “los dos polos antitéticos entre los que se moverá en adelante toda la historia del cine: realismo y fantasía”.³

Desde sus inicios el cine hizo posible “el gran sueño frankensteiniano del siglo XIX, la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte,”⁴ y como digno heredero de la fotografía logra, por primera vez, a diferencia de esta, registrar y reproducir el movimiento, perseguir con cada una de sus filmaciones lo que Kracauer llamará el “flujo de la vida” tal como se da en su peculiaridad espacial y temporal.

El concepto de vida tendrá una relevancia específica en las reflexiones de Kracauer sobre el cine en un triple sentido: en primer lugar en la medida en que los inicios del siglo XX son caracterizados por un “hambre de vida” que será en buena medida satisfecha por el cinematógrafo. Esta “nostalgia de la vida” es producto de un mundo desencantado y la conciencia de la racionalidad tecnológico-científica y su progresiva conquista de lo que después Habermas teorizará como el “mundo de la vida”. El cinematógrafo ofrece a las masas la vida que el cotidiano devenir les ha arrebatado y en este sentido se convierte en el “sustituto de los sueños”, que ofrece al nuevo habitante de la ciudad aquellas “imágenes intensas en las que se condense la esencia de la vida [...] pues esas imágenes son para ellos lo que la vida les debe”.⁵ Según el diagnóstico que en 1921 hará Hugo von Hofmannsthal el cine restituiría, aunque fuese sólo en apariencia, un índice de autenticidad a la vida que de otra forma se habría perdido. De ahí que Kracauer vea en el cine una poderosa herramienta de comunicación que restituye ese ámbito de lo perdido sobre el que se deposita la mirada de la nostalgia.

A diferencia de quien fue su maestro, Theodor W. Adorno habría argumentado años antes que esta inmediatez ofrecida por el cine y por los grandes artilugios de la industria cultural, no restituía la posibilidad de la experiencia sino más bien la imposibilitaba. En un aforismo de su célebre *Minima moralia*, influenciado por la destrucción que supone la Segunda guerra mundial y arraigado en el texto benjaminiano “Experiencia y pobreza”, Adorno comenta que “la vida se ha convertido en una discontinua sucesión de sacudidas entre las que se abren oquedades e intervalos de parálisis”. Su lenguaje utiliza conscientemente elementos que hacen referencia directa a la experiencia fílmica y en una serie de desplazamientos metafóricos retoma el concepto sobre la muerte de la experiencia tan caro al joven Benjamin.

El completo enmascaramiento de la guerra por medio de la información, la propaganda, el comentario, los filmadores instalados en los primeros tanques, la muerte heroica de los corres-

³ GUBERN, Roman, *Historia del cine*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Danac, 1973, p. 66.

⁴ BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 29.

⁵ VON HOFFMANNSTHAL, Hugo, “El sustituto de los sueños”, *Pensamiento de los confines*, núm 6, 1999, p. 139.



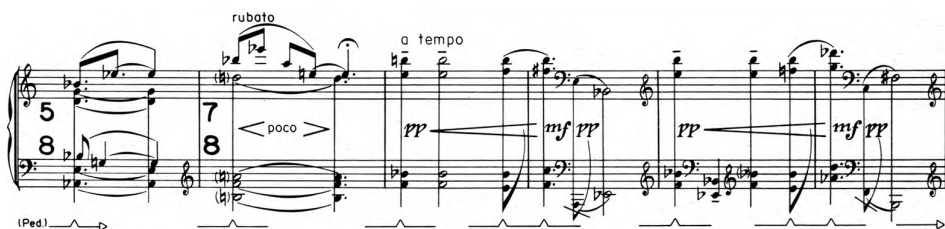
ponsales de guerra y la mezcla de la opinión pública sabiamente manipulada con la actuación inconsciente, todo ello es una expresión más de la agotada experiencia, del vacío entre los hombres y su destino en que propiamente consiste el sino. Las figuras cosificadas, endurecidas, de los acontecimientos vaciados en tales moldes llegan a sustituir a los acontecimientos mismos. Los hombres son reducidos a actores de un documental monstruo que no conoce espectadores por tener hasta el último de ellos un papel en la pantalla.⁶

El cine –y con él los dispositivos tecnológico-informáticos característicos de una época determinada por la razón instrumental– sustituye la posibilidad de la narración como orden constitutivo de la experiencia. En estos juicios Adorno está muy cerca del texto sobre “El narrador”, según el cual la desaparición de la figura del narrador se debe al desvanecimiento de la tradición y una comunidad de oyentes, la desaparición de la continuidad del relato y su posibilidad de ser transmitido, en suma, a la “menguante comunicabilidad de la experiencia”.⁷ La figura de la narración, arraigada en el tejido cultural de la tradición, será suplantada por la novela y las nuevas formas de producir información, así como aquí la imposibilidad de narrar la experiencia de la guerra es sustituida por ese monstruoso documental del que todos forman parte de manera inmediata y sin ninguna posibilidad de tomar distancia. Un segundo aspecto a resaltar es la manera en que Adorno hace referencia a la vida como una “discontinua sucesión de sacudidas” en la cual la imposibilidad de la experiencia está dada por la condición traumática de la guerra y la imposibilidad del sujeto sufriente de articular un relato significativo de esta. Será fácil reconocer aquí la huella de textos como “Sobre algunos motivos en Baudelaire” o “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”,⁸ en donde Benjamin hace ver esa forma propia de la vida moderna caracterizada por lo efímero y lo inmediato. Esta temporalidad de la ciudad, en lo inmediato de su acontecer, implicará una nueva “fenomenología de la percepción” más cercana al aparato cinematográfico que a las narraciones de Nikolai Leskov. Esta percepción estará constituida por una discontinuidad de *shocks* y el registro superficial de estos en un proceso de memoria involuntaria. Para el hombre moderno, según la distinción que hace notar Benjamin, la experiencia (*Erfahrung*) es sustituida por la vivencia (*Erlebnis*). La descripción que Adorno hace del individuo que regresa de la Segunda guerra mundial sin poder advertir lo acontecido en un estado de parálisis suscitado por el trauma, es la condición de un individuo que no puede más *hacer experiencia* y se convierte en el contendedor pasivo de infinidad de vivencias sucesivas aleatorias, sin articulación alguna, sin continuidad ni orden narrativo.

⁶ ADORNO, *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa, 4, Madrid, Akal, 2004, pp. 59–60.

⁷ Ídem, p. 114.

⁸ Ambos escritos se encuentran en *Obras*, libro I, vol. 2, tr. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008.



Si bien el cinematógrafo no puede recuperar esa forma de la experiencia que habita en la narración, lo que a Kracauer interesa, más en sintonía con Benjamin, es que el propio aparato filmico toma la forma y asume las condiciones de una nueva experiencia vinculada al orden de la vida a ellos contemporánea. El cinematógrafo tiene la capacidad de incorporar a la reproducción del movimiento el registro del mundo en su infinitud y al hacer aparecer ante nosotros ese *continuum* de la realidad física, muestra su especial afinidad con el concepto de “flujo de la vida” que “abarca toda la corriente de situaciones materiales y acontecimientos, con todo lo que ellos suponen en materia de emociones, valores e ideas”.⁹ La posibilidad de mostrar ese despliegue de la vida en su florecer vincula al cine con el surgimiento de la vida urbana que tanto fascinará al siglo XX y que será una constante reflexiva en multiplicidad de escritos benjaminianos. Una de las constantes estéticas que Kracauer reafirmará de los filmes del neorrealismo italiano, imágenes seminales que aparecerán una y otra vez en su libro, es precisamente ese constante deambular, ese fluir de la vida común, ese *continuum* de interacciones y correspondencias. La calle es entonces “el sitio en donde el flujo de la vida ha de autoafirmarse” y tanto el cine como ésta presentan “un flujo incesante de posibilidades y de significados casi intangibles”. Es probablemente esta relación que establecen con el movimiento, lo que une en estrecha afinidad el proceder del cine con la vida callejera que “continúa siendo un flujo inaprensible, portador de temibles incertidumbres y de incitantes atractivos”.¹⁰ Ambos funcionan como una metáfora de esta fascinación de la vida moderna por el surgimiento de un nuevo fenómeno como el de la ciudad y las implicaciones que tiene en nuestro aparato perceptivo y motriz.

Esta concepción de la vida, en la medida en que incorpora los aspectos de continuidad, infinitud, fluidez, desarrollo, devenir temporal y constante dinamismo, conecta a Kracauer con el horizonte teórico de su época, deudor sin duda de las “filosofías de la vida” como están representadas por Dilthey, Bergson o Simmel, así como de los desarrollos de la fenomenología como se encontraban en la obra de Husserl y Max Scheler.¹¹ En la *Teoría del cine* hay una constante descripción del fenómeno de la vida como este es aprehendido por el cinematógrafo, un intento por hacer del cine una herramienta fenomenológica que pueda devolvernos “a las cosas mismas,” un recurso que permita explorar y sondear el universo

⁹ Ídem, p. 103.

¹⁰ KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 104.

¹¹ FRISBY, David, “Siegfried Kracauer...”, en *op. cit.*, pp. 38-109.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures, with performance instructions and dynamic markings. Key markings include: *delicato*, *pp*, *cresc.*, *mf*, *f*, *molto rit.*, and *rit.*. There are also tempo markings: *allargando*, *a tempo*, and *rit.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a pedal marking: (Ped.).

físico, desde los acercamientos a la naturaleza, así como el nuevo fenómeno de la vida en la ciudad, en suma, una fenomenología de la vida moderna.

El cinematógrafo busca, como parte de este imaginario social y horizonte intelectual, atrapar el mundo de lo efímero y explora en todos sus detalles su comportamiento y dinámica. Así, surgen quienes aclamarán esta potencia del cine y desarrollarán como un valor a él intrínseco el registro de la realidad. En este sentido, el cine se vincula a una herramienta tecnológico-científica, su historia es también la de un invento que en sus orígenes se relacionó con la posibilidad de analizar objetivamente la realidad, específicamente la posibilidad que brindaba para construir una analítica del movimiento en tanto fenómeno físico. Así, el cine se deriva en esta genealogía de los experimentos de Edison y la exploración fotográfica de Janssen, Muybridge, Marey y Londe. La fotografía se aleja entonces del mundo de las artes para ser “una criada de las ciencias”.¹² Vista desde esta perspectiva la fotografía permitía explorar la realidad, documentarla, ampliar nuestra posibilidad de visión, intervenir en el mundo con la precisión y detalle del que es incapaz nuestra percepción.¹³ Lo que Benjamin llama el inconsciente óptico, “los múltiples aspectos que el tomavistas puede sacar de la realidad [que] no se hallan sino fuera de un espectro normal de percepciones sensibles”,¹⁴ forma parte de aquella región ajena a nuestras capacidades perceptivas que sin embargo el cine puede revelar a la experiencia sensible, finalidad del arte cinematográfico que Kracauer llamará las “funciones de revelación” del aparato. Al igual que la ciencia, el mundo vinculado a la pantalla puede ofrecer nuevas observaciones y proposiciones sobre el mundo natural y físico.

Esta afinidad con la ciencia desde la que se contará una de las narrativas sobre el nacimiento del cine tiene sus antecedentes no solo en el siglo XIX sino que se hace presente, como lo argumentará Jonathan Crary, desde finales del siglo XVI, como está demostrado por las preocupaciones en torno a la camera obscura y sus implicaciones en la construcción de un modelo representacional. Desde la invención del taumátropo y fenaquistiscopio encontramos que estos artilugios técnicos sirvieron a propósitos científicos, experimentación de la persistencia retiniana y las ilusiones de movimiento, antes de convertirse en juguetes para

¹² Charles Baudelaire citado por Burch, *El tragaluz del infinito*, op. cit., p. 27.

¹³ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, tr. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2004.

¹⁴ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, I, op. cit., pp. 38-39.

niños.¹⁵ La arqueología del cine, desarrollada desde la perspectiva de los inventos y artilugios que soñaban con la reproducción del movimiento, establece desde sus inicios una afinidad con la ciencia, así como con el aparato de las relaciones productivas y sus aplicaciones técnicas.

Por otro lado, el cine muestra esa otra faceta en la que su desarrollo se verá influenciado por las artes tradicionales como la música, la pintura, la literatura o por la acción dramática como se escenifica en el teatro. Su función sería reproducir como nunca antes el mundo del espectáculo, generar las puestas en escena más verosímiles y lograr con el artificio de la técnica aquellos efectos y realizaciones que sólo eran accesibles a las imaginaciones literarias o dramatúrgicas. Lo que la imaginación sólo podía concebir en el foro interno, el cine tenía la capacidad de exteriorizarlo. Así, desde la perspectiva de Georges Méliès, el cine sigue al teatro al materializar el sueño de la más compleja máquina productora de ilusiones. Desde entonces, habría otra vertiente teórica que verá al cine como un deudor de las artes escénicas, ampliando su alcance, refinando su potencial. A diferencia de Lumière, Méliès aporta al cine en la medida en que sustituye una realidad no escenificada “por la ilusión escenificada, y los incidentes cotidianos por las tramas inventadas”.¹⁶

Estas dos vertientes narrativas sobre el surgimiento del cine inaugurarán lo que en la teoría cinematográfica se conoce como las tendencias realistas y formativas del cine, al poner en escena el enfrentamiento antagónico de la imagen como registro-testigo-documental contra la imagen como ilusión-artilugio-artificio. La primera de estas tendencias cuenta la historia de la relación “natural” entre la fotografía y el cine, dicha narrativa deriva de esta relación fundacional una serie de cánones normativos sobre la función del medio, su especificidad, su filiación a las otras artes y su autonomía. Si bien habrá intentos desde los orígenes del cine por establecer esta intención natural de lo cinematográfico, como lo demuestran los primeros filmes de Lumière, el manifiesto de Dziga Vertov sobre el *kino-pravda*, o las ahora clásicas imágenes documentales de Robert J. Flaherty (*Nauook of the North*, 1922), esta tendencia no tendrá un auge teórico sino hasta después de la Segunda guerra mundial y encontrará entre sus principales representantes a André Bazin, Siegfried Kracauer y Cesare Zavattini. Por otro

¹⁵ CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT, 1992.

¹⁶ KRACAUER, *Teoría del cine...*, op. cit., p. 56.

The image shows a musical score for piano and voice. At the top, there are performance instructions: "(allargando)" with a dashed line, "Grave, oscuro (♩ = ca. 69)", and "rall. e perdendosi". The score is written for voice (soprano) and piano. The voice part starts with "sotto voce" and has dynamic markings *p*, *più p*, and *pp*. The piano part has dynamic markings *pp* and *ppf*. There are also markings for "lunga" (long) and "il bosso legato". The score includes a pedal marking "(Ped.)" and a star symbol at the end.

lado, la tendencia formativa tendrá su auge desde los principios de la historia del cine hasta el advenimiento del sonido, representada por teóricos como Hugo Munstemberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein y Béla Balasz. La tendencia formativa dictará también una serie de normas con respecto al adecuado comportamiento del cine, concentrando su interés más en la forma filmica que en el contenido de lo representado. Esta tendencia privilegiará la capacidad artística de intervenir y transformar el material a partir del potencial creativo del artista.¹⁷ Mientras la tendencia realista se concentra en el registro objetivo de la realidad física, la formativa despliega la potencialidad creativa del artista no en relación a los hechos existentes sino en función de su posibilidad ilimitada de creación al dar forma al mundo de la imaginación. A pesar del antagonismo por el cual se han visto siempre enfrentadas, es relevante mencionar que finalmente ambas guardan una relación estrecha al depender de “una noción esencialista del cine”, al juzgar de forma exclusivista y normativista y, finalmente, al presentar “su propia y flamante teleología progresiva de la técnica”.¹⁸

El estudio del cine estará dividido para Kracauer en las propiedades básicas del medio y sus funciones técnicas. En cuanto a las propiedades básicas hará ver que “el cine está dotado para registrar y revelar la realidad física” y entiende por esta una realidad material, la existencia física, realidad efectiva, o “lisa y llanamente, naturaleza”.¹⁹ Por otro lado, circunscribe las propiedades técnicas del aparato y menciona entre ellas el montaje, la iluminación, los planos, etc. Sin embargo al autor interesarán las propiedades técnicas solo en la medida en que contribuyen a resaltar sus propiedades básicas, su “contribución a la hora de obtener realizaciones cinemáticamente significativas”.²⁰ Lo cinemático constituirá la piedra angular en el estudio de Kracauer sobre el cine y prácticamente toda su estructura estará ordenada en relación a este principio. Lo cinemático es aquello relacionado estrechamente con una representación y revelación de la realidad física, de sus fenómenos materiales y, por ello, es cinemático todo enunciado de descripción del movimiento, en todas sus formas y apariciones, especialmente el movimiento externo u objetivo.²¹ El cine debe respetar la veracidad fotográfica al concentrarse en mostrar la forma de la existencia física y debe aprender a no traicionar este principio. Así, a lo largo de toda la obra nos encontraremos con una evaluación de aquellos procedimientos, teorías, filmes, géneros, artilugios técnicos, recursos y

¹⁷ ANDREW, J. Dudley, *The Major Film Theories*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

¹⁸ STAM, Robert, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 75.

¹⁹ Ídem, p. 51.

²⁰ Ídem, p. 52.

²¹ Ídem, p. 58.

808

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

Ped

afirmaciones que se apegan o no al método cinematográfico y la serie de procedimientos que son afines a éste.

Al concentrarse en las “propiedades básicas” del cine, Kracauer se lanzará a la búsqueda de lo que constituye la especificidad del medio cinematográfico y por ende su diferencia específica con respecto a la fotografía. Los filmes que siguen una tendencia realista, es decir se apegan al registro cinematográfico de los fenómenos, trascienden a la fotografía en dos sentidos. En primer lugar, describen el movimiento en sí mismo. De la posibilidad que el cine tiene de acercarse de múltiples maneras a la condición del movimiento —al describirlo, narrarlo, clasificarlo, descomponerlo, etcétera—, se establece una de las especificidades primordiales del nuevo aparato: su carácter cinematográfico.²² En segundo lugar destacará otra de las posibilidades para captar, reproducir y experimentar la cualidad del movimiento: la escenificación. A diferencia de la fotografía, en la que esta posibilidad aparece de modo embrionario, la escenificación en el cine permite “aprehender la realidad física en todos sus múltiples movimientos”.²³

En el cine las tendencias realista y formativa necesariamente están interrelacionadas y el director tiene la tarea de encontrar entre ambas el “equilibrio correcto”.²⁴ Sin embargo, la segunda no debe imponerse a la primera, sino que ha de seguir las pautas de ésta. El cine no es un arte más en la esfera de las artes, lo que funda su autonomía es la diferencia específica que introduce con respecto a ellas. Una vez sentadas estas propiedades básicas en su argumento y hallada la especificidad del medio en la posibilidad de expresar cinematográficamente la realidad, Kracauer construirá un rígido principio de validez estética y se permitirá afirmar que los filmes que proceden del principio cinematográfico son aquellos que son “estéticamente válidos”.²⁵

Aquí Kracauer hará explícitas sus filiaciones tanto kantianas como modernistas, es en este sentido en el que su obra guarda cierta afinidad con las pretensiones estéticas de Adorno al querer determinar un principio de validez que pueda legitimar no ya la naturaleza del arte sino del cine; un límite clasificatorio que ayude a encontrar aquello que es verdaderamente propio del medio, lo que delimitaría su autonomía y permitiría hablar sobre la preeminencia de un cierto tipo de obras sobre otras. En segundo lugar, la pregunta por la naturaleza del medio implica a su vez la búsqueda de sus formas más puras, en la medida en que cumplen

²² Ídem, p. 58.

²³ Íbidem.

²⁴ Ídem, p. 64.

²⁵ Ídem, p. 65.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature. It begins with a *sf* dynamic marking, followed by *mf*. The tempo is marked *rall* (rallentando) and then *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* (returning to tempo and then accelerating to a violent tempo with vigor). The piano part includes *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano) markings, along with *loco* markings. The bass part is in bass clef and features *p* (piano) markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

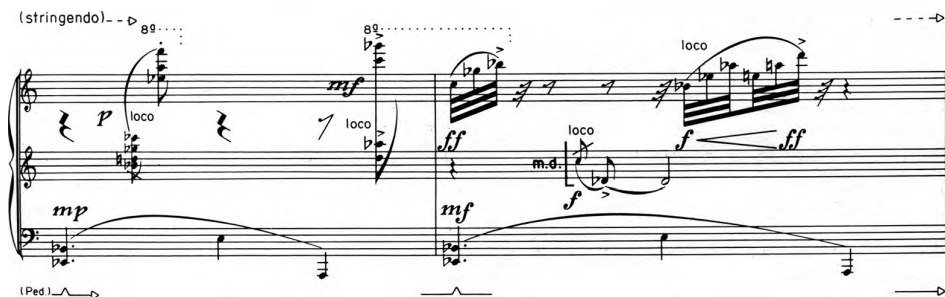
con las propiedades básicas de dicho medio. Este procedimiento es característico de ese paradigma productor de manifiestos, según lo ha llamado Danto, un relato a partir del cual se pretenden encontrar “representaciones filosóficas cada vez más adecuadas de la naturaleza del arte”.²⁶ Lo que está en juego en este tipo de escritura es, sin más, la verdad del arte y, más específicamente, la verdad del cine.

Esta perspectiva destaca el esencialismo al que hace referencia Stam, del que parten tanto la tendencia realista como la formativa. Ambas establecen una ontología de la imagen cinematográfica y la vinculan a una serie de criterios normativos que habrían de dominar las prácticas artísticas y cinematográficas en virtud de develar esa cualidad intrínseca del medio. Si bien es éste uno de los puntos nodales del estudio de Kracauer, es también uno de sus más débiles, leído a contraluz de una historia del cine desde el siglo XXI y la diversificación de las propuestas teóricas que en la actualidad reflexionan sobre él. Esta herencia difícilmente permite establecer un límite clasificatorio rígido sobre la diversidad de las prácticas y elevarlo a canon del cine en general. La apelación a la tendencia realista, así como la relación de ésta con el método cinematográfico, funcionan en el texto de Kracauer como el criterio contra el cual se juzgará toda obra, todo contenido, todo recurso, práctica y utilización del lenguaje fílmico. El argumento que sostiene esta tesis es poco sólido, en primer lugar por el recurso a esa concepción esencialista de la realidad, que lo lleva a multiplicar los niveles y las caracterizaciones de aquello que concebimos como real en la construcción de un mundo platónico con diferentes realidades organizadas por un complejo dispositivo de jerarquización.²⁷ Por otro lado, debido a la unilateralidad del juicio estético que se desprende de este esencialismo. Si bien Kracauer analiza la potencialidad de ciertas imágenes realistas y la historia de los diferentes films que se han apegado a este criterio estético, así como las promesas o ventajas que esta perspectiva tiene para el futuro del cine, utiliza dicho bagaje fílmico para anteponerlo a otras tendencias y perspectivas descalificándolas. Kracauer nunca logra probar y mostrar convincentemente por qué “todos los filmes han de ser realistas para ser cinematográficos”.²⁸ Es este frágil vínculo entre lo cinematográfico y el realismo como criterio estético normativo lo que significa una debilidad en el ambicioso sistema de clasificación que es *Teoría del cine*.

²⁶ DANTO, Arthur C., “El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 84.

²⁷ STAM, Robert, *Film Theory...*, op. cit., p. 78.

²⁸ ANDREW, *The Major...*, op. cit., p. 131.



En busca de la realidad

Si el argumento principal del libro de Kracauer parece ser más que su fortaleza su talón de Aquiles, en lo que sigue habríamos de preguntarnos qué es lo que llama la atención de esta obra y sus reflexiones sobre el medio cinematográfico. No puedo evitar en este momento de la evaluación hacer alusión a la experiencia de la lectura. Tanto sus tesis, así como las condiciones histórico sociales desde las que se escribe, guardan la peculiaridad de los objetos desgastados por el curso del tiempo. *Teoría del cine* parece en ocasiones dejar la sensación de haber leído consideraciones que poco apelan a nuestra contemporaneidad. La experiencia a la que remite contiene cierta opacidad que el tiempo ha dejado entre ella y nosotros, y las reflexiones que ahora siguen no pretenden sino ahondar en el extraño carácter por el que esa opacidad puede ser, paradójicamente, una cuestión de actualidad.

Como se hizo ver en el primer apartado de este ensayo, la teoría de Kracauer se inscribe dentro de una teoría realista del aparato cinematográfico. Resulta de importancia señalar que estas teorías tendrán su auge después de la Segunda guerra mundial y estarán vinculadas sobre todo a un movimiento cinematográfico específico, el neorrealismo italiano, que nutrirá en imágenes y procedimientos filmicos los cuadernos de notas de numerosos críticos y teóricos. La historia y desarrollo del cine no suceden al margen de las condiciones de la época sino se compenetran mutuamente, esta imbricación histórica es lo que permite otra genealogía del aparato cinematográfico en las relaciones que establece con la guerra. La cuestión del cine, dirá Godard, es la cuestión del siglo XX. Así, la experiencia realista del cine parece surgir como respuesta a las atrocidades de la experiencia bélica de dicho siglo, el índice de violencia que significó específicamente la Segunda guerra obliga a repensar las relaciones entre estética y política, una reflexión anticipada por el escrito de Benjamin del 36 en el que programáticamente anuncia que ante “la estetización de la política propugnada por el fascismo, el comunismo le responde por medio de la politización del arte”.²⁹

Las condiciones de desarraigo en las que se encontraba el individuo después de una de las experiencias más significativas del siglo XX, llamaron al cine a voltear sobre las condiciones de la realidad como si las quisiera aprehender antes de su escapada y así hacer lugar para un mundo que aún no encontraba su espacio. Resulta una tarea impostergable de la imagen dar

²⁹ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de...”, *op. cit.*, p. 47.

The image shows a musical score for piano and strings. It consists of three systems of staves. The top system has two staves (treble and bass clef) with various notes and rests. The middle system has two staves with notes and rests. The bottom system has a single staff with notes and rests. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, and *loco*. There are also markings for *stringendo* and *(Ped.)*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

cuenta de este suceso, según lo mostrará después Jean-Luc Godard en las series televisivas *Histoire(s) du cinéma* (1988), un ensayo fílmico que hace de esta interrelación entre estética y política una cuestión fundamental al cine. La tesis godardiana de la muerte del cine al no poder dar cuenta del acontecimiento que supuso la Segunda guerra mundial –y por ello no poder dar cuenta de la genealogía histórica de la que el cine es un medio–, guarda una fuerte resonancia con la tesis de Adorno sobre la imposibilidad del arte, específicamente de la poesía, después de Auschwitz.

La importancia del neorrealismo italiano como testigo de este desfondamiento de la experiencia propio de la condición traumática de la guerra, supone el momento histórico en el que Italia recobra, según Godard, “el derecho para una nación de mirarse a la cara”.³⁰ La obra de Roberto Rosellini, especialmente *Roma ciudad abierta* (1945) y *Paisà* (1946) son consideradas piedras angulares de este nuevo cine que, sorteando los artificios del espectáculo y los lúgubres mundos del interior, se lanza a la recuperación del exterior. En palabras de Zavattini, “es necesario que el espacio entre la vida y el espectáculo quede anulado”.³¹ A partir de entonces, se da un giro que transformará la idea del filme y se rebaten críticamente las teorías formalistas del medio, especialmente por la necesidad de volver a lo común de la vida y renunciar a las formas de la ficción o del artificio, olvidar la trama y el argumento, privilegiar el movimiento sin intención ni teleología, romper con la idea tradicional de la acción dramática y reconstruir las coordenadas de ese mundo que había sido desbaratado por la violencia. La cámara penetra en el tejido cotidiano de una vida que ha perdido las coordenadas de su universo y cuyas cartografías aún están por trazarse. Entre las ruinas de la ciudad se construyen todas las formas de lo aleatorio, se desfonda la acción de su intencionalidad y la experiencia se mantiene en un continuo deambular en la opacidad de lo existente, vuelve la figura de una infancia ahora perdida, desencajada y desarraigada, según lo muestra el pequeño Edmund en *Alemania año cero* (1948).

Gran parte de los teóricos sobre el cine coinciden en que una teoría realista del cinematógrafo se desprende principalmente de estas condiciones históricas, a pesar de que los conceptos de mimesis y adecuación hubiesen atravesado todas las formas del arte desde la

³⁰ GODARD, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*, tr. Tola Pizarro y Adrián Cangí, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, pp. 134-36.

³¹ Citado por CASSETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 36.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = cg. 100)

calando

The image shows a musical score for piano. It begins with a section marked '(stringendo)' and 'Violento, con brio (♩ = cg. 100)'. The music is characterized by rapid triplets and a 'loco' (wild) feel. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *fff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). The tempo then changes to 'calando' (ritardando). The score includes a 5/4 time signature change and ends with a 4/4 time signature. There are also markings for 'Ped.' (pedal) and 'mf' (mezzo-forte) at the end.

antigüedad clásica hasta la novela decimonónica y a pesar de que en los inicios del cine se hayan hecho intentos por enfatizar la capacidad de registro que anidaba en la cámara primero fotográfica y después cinematográfica. El realismo en el cine procede entonces en primer lugar de las condiciones históricas y las posibilidades del medio para hacerlas patentes, es decir, funciona como un testigo y un documento de estas, de ahí la importancia de volver a su base fotográfica y orientarse a lo real.³² Ante estas circunstancias, la guerra y la liberación permiten a los realizadores cinematográficos la posibilidad de volver sobre el valor que tiene la vida común y corriente para atestiguar que son los hechos los que habrían de dictar la forma al cine y este habría de poder disolver la frontera entre el arte y la vida.³³ Finalmente, la teoría realista en el cine está estrechamente vinculada “al sentido de la función social del arte”, tal como lo vislumbró Benjamin, y sugiere que el cine ha de proveer una alternativa al mundo del entretenimiento al dotarnos de una “conciencia adecuada tanto a nuestra percepción cotidiana de la vida como a nuestra situación social”.³⁴

Kracauer será muy consciente de esta necesidad así como de las circunstancias histórico sociales que dan forma al hecho cinematográfico, interés que demostrará ya en una obra temprana en la que refleja esta constelación en la que lo histórico social aparece íntimamente relacionado con el cine: *De Caligari a Hitler*.³⁵ En esta obra, escrita durante sus años de exilio, Kracauer elabora una genealogía del expresionismo alemán en relación a lo que llama la “mentalidad” o “el alma” alemana de la época de entreguerras. Ya en estas circunstancias aparecerá un debate relevante sobre el realismo desde las trincheras de una estética marxista del cual serán Lukács y Brecht los artífices principales. Para las condiciones históricas de Alemania, el antecedente más próximo y la genealogía de los debates sobre el realismo en estética se desprenden de la amplia influencia que tendrán los escritos de Lukács sobre la novela y el realismo crítico. Lukács participará durante los años 30 en un debate orquestado por una revista de Moscú, *Das Wort*, afín a las ideas de exiliados alemanes que se manifestaron en contra del nazismo. En 1934 publicará un artículo llamado “Grandeza y decadencia

³² CASSETTI, FRANCESCO, *Teorías del cine*, op. cit., pp. 31-32.

³³ STAM, ROBERT, *Film Theory...*, op. cit., p. 73.

³⁴ ANDREW, J. DUDLEY, *The Major Film Theories*, op. cit., p. 104.

³⁵ KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, tr. Héctor Grossi, Barcelona, Paidós, 1985.

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking '(calando)' and a dynamic marking 'p'. It includes a 'nervoso' section with a 'pp' dynamic and a 'lunga' section with a 'p' dynamic. The second system starts with a tempo marking 'Meno mosso' and a dynamic marking 'p'. It includes a 'loco' section with a 'p' dynamic and a 'poco rall.' section with a 'mp' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic changes. There are also some markings like '88' and '159' which might refer to measures or specific notes.

del expresionismo” en el que argumenta que el movimiento literario expresionista habría contribuido a promover una especie de irracionalismo místico a partir del cual prosperará el nazismo.³⁶

En su libro sobre la génesis del expresionismo alemán en el cine, Kracauer enfatizará esta perspectiva:

el expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo.³⁷

Será el universo del expresionismo alemán lo que prefigurará esta disposición hacia los fenómenos irreales y utilizará toda serie de trucajes cinematográficos como el manejo de la luz o la utilización de espejos para distorsionar las imágenes que construyen, cual hechizo, esta estética fantasmagórica.

La evaluación de Kracauer coincidirá con este primer diagnóstico del expresionismo alemán como una corriente cinematográfica que preparaba ya desde sus creaciones un horizonte psicológico que se vinculará a la ascensión del nazismo. A diferencia del realismo, el expresionismo alemán se vinculaba a las técnicas de realización cinematográficas de cuño formativo, en la medida en la que suponen una reconstrucción del universo interior del sujeto y el procedimiento filmico logra siempre una “proyección externa de hechos psicológicos”. Kracauer analizará la forma en la que dichas corrientes se encontraban fascinadas por los espacios interiores y hacen del estudio una forma de “encerrarse en la propia concha”.³⁸ El estudio cinematográfico funciona aquí para Kracauer como una alegoría del encierro en el mundo psicológico del individuo alemán habitante de la época de entre-guerras.³⁹

³⁶ LUNN, Eugene, “A debate on realism and modernism”, en *Marxism and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 75-90.

³⁷ KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler...*, op. cit., p. 69.

³⁸ Ídem, p. 72.

³⁹ Ídem, p. 75.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped) →

Esta huida hacia el “interior” es un buen ejemplo de aquello que la teoría realista negará desde que Lukács se aventurara a definir al realismo en el contexto literario de la novela decimonónica. Siguiendo las intuiciones de Marx y Engels sobre el tema, el realismo habría de poner al individuo en una serie de interrelaciones significativas con el contexto histórico y social del que este individuo proviene y del cual forma parte. Filmes como los del expresionismo alemán son un ejemplo más de esta retirada a una individualidad sin mediación alguna de la realidad social. La novela realista para Lukács ha de poder presentar ante el lector la dinámica histórica en toda su complejidad y situar dentro de ese vórtice de intercambios al individuo como producto de una relación social en la que están insertos tanto los objetos con los que interactúa, como las instituciones a las que pertenece.⁴⁰ En Lukács primero, como después en Kracauer, habrá una sospecha continua sobre las formas modernistas del arte, concentradas en ese exagerado subjetivismo propio de la decadencia burguesa, según la diagnosticaban las estéticas marxistas. El expresionismo alemán tanto en pintura, literatura o cine muestra este interés del modernismo por la pureza de la forma, el refinamiento de la técnica artística, la experimentación sobre el material, y por ende, está convencido de la autonomía del arte y su distancia con respecto a la realidad exterior y los procesos sociales que lo condicionan.

La importancia de la imagen documental y el registro de la cámara tienen para Kracauer una potencialidad inusitada: presentar el mundo tal cual es, ofrecer al individuo desarraigado la particularidad de su vida común renovada por el asombro, devolverlo al espacio que ha perdido a través del mundo que construye la imagen. El intento de reivindicar una imagen realista del mundo a través del cinematógrafo tendrá también sus implicaciones políticas. En primer lugar la ya señalada de devolver al individuo a su contexto histórico social; además de ello, también dicha imagen supone un antídoto crítico en contra de las formas con las cuales el fascismo logra estetizar la política. Si volvemos al texto benjaminiano, encontramos que el diagnóstico se hace a partir de una humanidad que se ha vuelto espectáculo para sí misma, “su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase”.⁴¹ Este nivel de “alienación autoinducida” es la que se puede observar, según Kracauer, en muchas de las tendencias formativas del cine y especialmen-

⁴⁰ LUNN, Eugene, “A Debate...”, en *op. cit.*, p. 78 y ss.

⁴¹ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte...” en *op. cit.*, p. 85.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composition. It consists of several staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). Below it is another grand staff. At the bottom, there is a separate bass line with a 'Ped.' (pedal) marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). A 'poco rall.' (poco ritardando) marking is present at the top right. The piece ends with a fermata and a final chord.

te en las lúgubres fantasmagorías de luces y sombras que caracterizaron al expresionismo alemán. Kracauer compartirá el diagnóstico de Lukács sobre la literatura expresionista que pretendía generar, según este último, “una especie de anti-capitalismo romántico que solo mistificaba al mundo al proclamar un conocimiento basado en la experiencia interior”.⁴² Dicho espacio literario supone la desaparición del individuo concreto y su sustitución por símbolos y abstracciones. La técnica literaria de esta corriente estética estaba basada en un extremo subjetivismo que, al proyectar una especie de angustia existencial, desaparece las relaciones sociales, y convierte al individuo de los dramas expresionistas en un ente solipsista y distanciado del mundo emergente de las masas sociales.⁴³

Este debate histórico sobre las implicaciones políticas de la imagen realista del mundo tendrá una importante resonancia en las discusiones sobre teoría cinematográfica posteriores a Bazin o Kracauer, así como se verá reflejado en la conformación de nuevos manifiestos y tendencias filmicas. Ya desde los inicios del cine fue Vertov quien zanjó el camino a esta peculiar forma de mirar al cine en relación a una política de la verdad, o habríamos de decir, una política de la imagen. En su experimento filmico de 1929, *Man with a Movie Camera*, el realizador anunciaba su petición de principio:

Este filme presenta un experimento en la comunicación cinemática de los eventos visibles sin la ayuda de títulos (un filme sin títulos), sin la ayuda de un escenario (un filme sin escenario), sin la ayuda del teatro (un filme sin *sets*, actores, etc.) Esta obra experimental persigue la creación de un lenguaje cinematográfico verdaderamente internacional y absoluto basado en su total separación del lenguaje del teatro y la literatura.⁴⁴

Después de Vertov y las formas precursoras del *cinema vérité*, muchas posturas volverán sobre la defensa de una imagen realista: el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague*, el nuevo cine alemán de Fassbinder y hasta hace relativamente poco, el manifiesto danés Dogma 95, en donde se juega con una serie de criterios estéticos de castidad cinematográfica para devolverle al cine aquello que habría perdido en aras del entretenimiento comercial y su estetización del

⁴² LUNN, Eugene, *A debate...*, op. cit., p. 84.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ VERTOV, Dziga, *Man with a movie camera*, 1929.

Meno mosso (♩ = ca. 84) Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ————

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p

ppp lunga

lunga

(Ped) →

mundo. La ascética de la imagen, “no una imagen justa sino justo una imagen”, configurará un espectro de realización de cine crítico que hace del minimalismo de sus recursos una denuncia política a los mundos fantasmagóricos del entretenimiento, la cultura popular y el fetichismo de la sociedad de consumo.⁴⁵ Es precisamente en este intersticio en donde se situará la gran discusión entre Benjamin y Adorno —que oscila continuamente sin decidirse en ningún momento cual imagen dialéctica en suspenso— sobre el velo ideológico propio de la cultura industrial y la potencia democratizadora del arte como medio reproductivo hijo de la cultura de masas.

El detective y la ciudad

Tanto en los ensayos de crítica durante su periodo temprano en el *Frankfurter Zeitung*, así como en sus obras terminadas, Kracauer expresará este tipo de acercamiento a una descripción de la vida desde sus aspectos micrológicos y derivará de este análisis la comprensión de su presente. La calle, el mapa, un *lobby* de hotel o un espectáculo de baile son todas ellas expresiones de la superficie de una cultura que en su forma guardan “la sustancia fundamental de una época”.⁴⁶ En un procedimiento parecido al que Benjamin utilizará en *Dirección única*,⁴⁷ los llamados “ensayos de Weimar” constituyen una cartografía de la naciente vida del siglo observada desde la peculiaridad de sus objetos, los mensajes dispersos en la urbe, sus signos y letreros.⁴⁸ La escritura de Kracauer establece una “afinidad electiva” con

⁴⁵ Un “diálogo” interesante entre Benjamin y Adorno se puede encontrar en las reflexiones compartidas sobre el concepto de fantasmagoría y el carácter fetichista de la mercancía como lo recuperan de la obra de Marx. Un referente importante para ambos en el que basan la crítica a ese mundo de artilugios que supone la cultura del siglo XX. Cfr. ESPINOSA MIJARES, Óscar, “Imágenes especulares de la modernidad: Benjamin y la fantasmagoría del siglo XIX”, en BARRIOS, José Luis, coord., *Fantasmagorías. Mercancía, imagen, museo*, Ciudad de México, UIA, 2009, pp. 11- 44.

⁴⁶ KRACAUER, “The Mass Ornament” en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, tr. Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 75.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, tr. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.

⁴⁸ KRACAUER, Siegfried, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*, I, tr. Laura S. Carugati, Barcelona, Gedisa, 2009. *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa*, II, tr. Valeria Grinberg, Barcelona, Gedisa, 2009.

las páginas de ese pequeño territorio de *dirección única* dadas las intenciones que anidan en el proceder de ambos autores por hurgar en las condiciones de la urbe contemporánea como si estas fueran enigmas que se prestan a la interpretación alegórica: quien hace de los carteles de una ciudad indicios de un problema a descifrar aprende a leer una época. Ambos autores articulan en una constelación de escritura la multiplicidad de referentes a partir de los cuales se puede postular una pregunta.

De ahí la presencia que tendrá la figura del detective, tanto en Kracauer como en Benjamin, y la pasión compartida por la novela detectivesca. La mirada del alegórico descifra el sentido de los objetos en el mundo cual detective, recogiendo en fragmentos y huellas, reconstruyendo desde los detalles más nimios y a partir de lo inadvertido el relato de lo ocurrido, para desplegar así la historia de esa participación de las cosas en la configuración del mundo y la historia. Además de los escritos en los que se dedica especialmente a analizar las novelas detectivescas, Kracauer volverá sobre este interés temprano en su obra dedicada a el cine, en sus páginas “lo detectivesco” ocupa un lugar central al considerarlo uno de los motivos cinematográficos por excelencia. Cuando aparece la trama del detective en la pantalla, el cine se ve obligado a mostrar los fenómenos físicos en sí mismos vinculados a la acción y normalmente recurre al primer plano para mostrar y enfatizar la relevancia de estos objetos y sus partes. Por otro lado, el proceso investigativo que implica lo detectivesco además de requerir de la ya mencionada atención al detalle físico, también obliga, “al seguir la cadena de causas y efectos”, a “vislumbrar el *continuum* ilimitado de la realidad física”.⁴⁹ *Continuum* del cual procede y al que vuelve la imagen, desplegando la multiplicidad de formas cinematográficas al mostrar la posibilidad abierta de su referencialidad. Es esta condición de la imagen –su posibilidad de ser siempre otra imagen, una imagen más, relación posible con cualquier imagen, parte de imagen que puede abrirse o encerrarse, proceso de referencia *ad infinitum*– lo que ha permitido a Godard o Deleuze vincular el fenómeno cinematográfico al pensamiento.⁵⁰ Idea nada lejana a la afirmación de Kracauer en la que nos hace ver que “la investigación detectivesca es la versión secular de las especulaciones teológicas”.⁵¹ La figura del detective funciona como una metáfora para hablar sobre la forma en la que en la vida moderna la interpretación se ha convertido en un proceso

⁴⁹ KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*, op. cit., p. 340.

⁵⁰ DELEUZE, Gilles, *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, tr. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1996.

⁵¹ KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*, op. cit., p. 341.

The image shows a musical score for piano and bass. It consists of four measures. The piano part (top staff) has a melodic line with triplets and dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. The bass part (bottom staff) has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings: *mp* and *mf*. The score includes performance instructions such as "loco" and "roll".

la deriva, movidos por corrientes inexplicables.⁵⁶ *Roma città aperta* (Rosellini, 1945), *Le notti di Cabiria* (Fellini, 1957) o *La strada* (Fellini, 1954) son filmes que comienzan y terminan en el mundo de la calle, espacio que escenifica la permeabilidad de las interacciones sociales, la estructura fluida por la cual atraviesan todas las modalidades de la vida material.

Finalmente una figura que aparece indirectamente en la obra y no tiene la presencia de las anteriores: la figura del trapero como está configurada por la idea baudelerciana de la alegoría y su relación con la poética y la interpretación. A una estética que privilegia el fragmento y su particularidad, la figura del trapero aparece como quien recoge los desechos de la ciudad y refuncionaliza los usos que estos tienen al rescatar la belleza peculiar que aún brilla en ellos. La figura del trapero muestra esa singularidad del cine por la cual la cámara no se agota solo en sus funciones de registro sino que abre espacio para revelar algo en el tiempo, nos descubre nuevas perspectivas y aspectos del mundo físico en los que no habríamos reparado.

Las tres tipologías antes descritas son figuras que se caracterizan por la forma en la que se relacionan con los objetos, la manera en la que disponen y trabajan con ellos. El detective, el *flâneur* y el trapero se pierden en las cosas desentrañando los significados alegóricos que aún habitan en ellas, aquello que aún habrían de decirnos. El cine, para quien conserva la virtud de estas miradas, es un vehículo que permite acercarse a la materialidad de los fenómenos y nos dirige a la particularidad infinitesimal de ese mundo exterior. Como instrumento que capta esa exteriorización de la vida, la cámara se convierte en un cirujano⁵⁷ que explora y opera sobre la realidad, y al proyectar sobre la pantalla sus hallazgos, reconstruye un ámbito perdido de la experiencia cotidiana.

Para desplegar las posibilidades de esta revelación cinemática del mundo, siguiendo una inspiración benjaminiana, Kracauer recurrirá a ciertos aspectos técnicos como el plano cinematográfico que permiten explicar la forma en la que la cámara puede atrapar hasta el más mínimo detalle de la realidad y mostrarlo en toda su particularidad, magnificándolo. A través del primer plano nosotros podemos volver a detenernos sobre la textura de las cosas y redescubrirlas, como lo hace por primera vez Griffith al imprimir de intencionalidad a un primer plano al mostrar las manos “crispadas” de Mae Marsh en *Intolerance* (1916). Esta posibilidad que el cine retomará de la literatura, como lo muestra Kracauer al recurrir a

⁵⁶ Ídem, p. 318.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de...”, *op. cit.*, p. 36.

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo ----->

cresc. poco a poco ----->

Ped. Ped. Ped.

normalmente es fijo, aquí Kracauer resalta la importancia de los planos móviles en la medida en que su función es revelar los fenómenos de gran magnitud, tomas que permiten mostrar el conjunto y sus diversos elementos. De ahí que sea de fundamental importancia para el principio del montaje cinematográfico contar con la serie plano general-primer plano-plano general.

Además de lo grande, el cine nos permitirá asir por primera vez tanto la percepción como la afección de lo transitorio, nos acerca de esa forma a los elementos fugaces y efímeros de la vida. Impresiones evanescentes que, sin embargo, “pueden perdurar en la mente del espectador mucho después de que haya permanecido en el olvido el relato que ellas contribuyeron a formar”.⁶³ Además de esta capacidad el cine puede también diseccionar todas las formas del movimiento y de la transición al referirnos a los movimientos transitorios de la naturaleza que son imposibles de abarcar por la percepción y que solo a través de artificios cinematográficos como el movimiento acelerado y el ralenti pueden experimentarse.

El cine nos revelará también lo que Kracauer llama “puntos ciegos de la mente”, fenómenos que el hábito y el prejuicio nos impiden advertir. Estos objetos son cinemáticos “precisamente porque en la vida cotidiana eluden de manera tenaz nuestra atención”,⁶⁴ entre ellos se encuentran las combinaciones no convencionales de elementos, aquellos objetos que desdeñamos en la vida diaria que nos son de poca o nula importancia y que el cine puede hacer atractivos. Además, de forma paradójica, “lo conocido” puede ser considerado un punto ciego de la mente. Kracauer refiere a los fenómenos que no merecen nuestra atención y que pasamos por alto dada la familiaridad en la que convivimos con ellos, objetos cuya existencia damos por sentada. Situaciones en las que se presenta un extraño movimiento por el cual el cine tiene que enajenarnos un contexto muy familiar o conocido para poderlo presentar y exponer ante nosotros bajo una nueva luz.

¿Acaso a menudo no observamos planos de esquinas callejeras, edificios y paisajes que hemos frecuentado toda la vida, y que naturalmente reconocemos, y en cambio sentimos como si impresiones vírgenes emergieran de esa abismal proximidad?⁶⁵

⁶³ Ídem, p. 80.

⁶⁴ Ídem, p. 81.

⁶⁵ Ídem, p. 83.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "energico (lo stesso tempo)" and includes dynamics like "ff" and "loco". The second system has "loco" and "mp" markings. The third system is marked "molto espressivo" and "mf subito". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esta condición por la cual vivimos una experiencia de extrañamiento de lo familiar es uno de los aspectos fundamentales del cine en tanto aparato revelador: permite configurar una mirada que, asentada sobre los aspectos cotidianos más comunes los transfigura, en una operación de alquimia aquello que se muestra nos revela un gesto oculto de las cosas, redirige nuestra atención y nos enseña a contemplar. Nuestra duración y recepción del objeto se ven trastornadas por la experiencia que significa dicho descubrimiento y esto es en gran medida posible a partir de la forma cinematográfica, la composición necesaria para que devolvamos a las cosas la vida y desprendamos de ellas la opacidad inerte a la que están relegadas comúnmente. El cine logra así una verdadera exaltación de la realidad física. De esta tesitura estética son, por ejemplo, las escenas cotidianas de Ozu, que nos atrapan por su sencillez, pequeños haikus visuales nos muestran el florecer de lo diminuto e insignificante: un viejo fumando una pipa parsimoniosamente puede resignificar y ampliar nuestra experiencia del mundo sensible, nos hace reparar en la belleza de las cosas cuando estas desnudas muestran su simplicidad y atractivo, hay siempre en la relación afectiva con la imagen un tipo de nostalgia por lo efímero que permite devolvernos cierta disposición en la que aún cabe el amor por las cosas.

Experiencia e infancia

Los diferentes momentos esbozados en los apartados anteriores nos muestran esa predisposición de Kracauer a una estética del cine de cuño materialista: tanto en sus funciones de registro —la descripción fidedigna del movimiento de exteriorización de la vida—, como en sus funciones de revelación —el descubrimiento de los aspectos inusitados de la vida material—, la forma cinematográfica tiene la posibilidad de ofrecernos una representación y reinención de la materia y con ello devolvernos, en un ejercicio de lectura del mundo, la posibilidad de observación y *experiencia* que *hacemos* de este.

Lo cinematográfico implica una constante duda y reafirmación del espacio, así como una vivencia, escenificación y lección del tiempo. Al entregarse tan al descubierto a la vida material quisiera recobrar en los objetos lo que estos nos dicen del presente o del tiempo entre ellos, su afán de concreción se acerca a la particularidad y singularidad que puede quedar

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *mp*, and *pp*, along with performance instructions like *colando*, *come un eco*, *in lontananza*, and *loco*. The left hand part features dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*, and includes a *Ped.* (pedal) instruction. The score is numbered 6, 7, and 5 in the right hand, and 8, 8, and 8 in the left hand. A dashed line at the top indicates a continuation of the piece.

salvada por la forma del cine, pero además, su escritura tiene la posibilidad de explorar en toda su riqueza y de forma minuciosa la historia, desarrollo y génesis de este arte del siglo XX. Así como el cine puede guardar a las cosas y a las formas del olvido al que están destinadas, también la ensayística de Kracauer quisiera recuperar esa luminosidad que brilla aún en la sala oscura en la que se *hace la experiencia* del cine. Tanto el cine como su escritura, en un ejercicio de refracción e interdependencia, tienen para Kracauer la intención, en palabras de Péric, “de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos”.⁶⁶ El esfuerzo por marcar la posibilidad de este espacio a través del arte cinematográfico constituye una de las lecciones que guarda el pensamiento del filósofo hoy en día: el acto de escribir sobre el cine y redimensionar su tarea en términos de una pedagogía de la imagen es facultar la experiencia estético-política de este.

En un momento en el que la posibilidad de la experiencia se ve amenazada, tema que se transmite en un constante diálogo entre el círculo de amigos conformados por Kracauer, Adorno y Benjamin,⁶⁷ el cine parece guardar ciertas condiciones para volver al asombro del mundo, a una política de la imagen, al poder democratizante de la herramienta cinematográfica, así como a un análisis minucioso de la cultura de masas que esquive los riesgosos juicios en los que encallan los antagonismos maniqueos.

Todo nacimiento necesita de su historia, un relato que legitime y justifique la procedencia, que pueda trazar la ruta desde la que se puede comprender un acontecimiento. Los escritos de Siegfried Kracauer sobre el cine tienen esta dimensión. Por un lado dejan huella de esa experiencia que significó el nacer al cine del siglo XX, así como también pretenden ser un acta de nacimiento, es decir, un documento que quisiera legitimar y justificar el proceso de alumbramiento de ese fenómeno. Como para toda creatura que ha cumplido ya más de cien años, la historia del nacimiento del cine adquiere la cualidad de una leyenda, su remota aparición puede casi significar un acontecimiento mítico. El hecho de que esté bien documentado y se tengan diferentes constancias de su desarrollo, no significa que no haya sido siempre una larga discusión, un conflicto interpretativo y un proceso en pugna, movimiento hermenéutico que inspiró originalmente los escritos de Kracauer sobre este fenómeno. ¿Es el cine una herramienta científica que nos permitirá registrar la realidad y sus características objetivamente o es una fábrica de sueños?, ¿puede el cine pretender ser un

⁶⁶ PERIC, Georges, *Especies de espacios*, tr. Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 140.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter, “Experiencia y pobreza” y “El narrador”, en *Obras*, Libro II, vol. I, Madrid, Abada, 2007. ADORNO, Theodor, *Minima moralia...*, op. cit., 2004. JAY, Martin, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2004.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

arte? Y si lo fuese, ¿quiénes son sus progenitores y cuáles sus líneas de ascendencia?, ¿cuál es la especificidad de este medio de expresión? Estas preguntas pasan prácticamente desapercibidas hoy en día, dado que tenemos un plano que ofrece ciertas coordenadas relativamente estables para responder a una u otra pregunta. Se ha convertido en un hecho prácticamente indiscutido su pertenencia a la esfera de las artes y su constante diálogo interdisciplinario con todas ellas, además de que se ha consagrado como una potente herramienta de comercialización del entretenimiento. Por otra parte, las especulaciones de la ciencia y su actual desarrollo ya no pasan por el viejo y empolvado cinematógrafo, sino que más bien se hallan en los laboratorios de genética, en los grandes aceleradores de partículas y en los circuitos computacionales que quisieran reconstruir la corteza cerebral. Al formular inicialmente las preguntas en pasado siglo la intención de reconstruir ese asombroso imaginario que cautivó a científicos, artistas, inventores y ciudadanos en aquellos inicios del siglo ahora tan remotos. El nacimiento del cine está integrado –como pudimos constatar– al imaginario, topología y fascinaciones de la vida moderna. Es testigo y a la vez artífice. Su nacimiento tampoco podrá entenderse sin este contexto histórico social en el que se le ve inserto, pero que él también performativamente transforma.

Los escritos de Kracauer invitan a leer la fascinante historia de este nacimiento desde una óptica en la que aún brilla la cuestión de la actualidad de su pensamiento. La lectura de su obra lleva inscrita la posibilidad de vincular, a través de una escritura movida por el asombro, la dimensión de la infancia con aquella del cine:

Yo era aún un niño cuando vi mi primera película. Tuvo que causarme una impresión embriagadora, porque de inmediato resolví poner la experiencia por escrito. Por lo que puedo recordar fue ese mi primer proyecto literario. No sé si alguna vez llegó a materializarse, pero lo que no he olvidado es su pomposo título, que apunté en una hoja tan pronto volví a casa: “El cine como descubrimiento de las maravillas de la vida cotidiana.” Y tengo todavía presentes, como si fuera hoy, esas maravillas. Lo que tan profundamente me había emocionado era una vulgar calle de suburbio, llena de luces y sombras que la transfiguraban. Había varios árboles, y en primer término, un charco en el que se reflejaban las fachadas invisibles de las casas y un trozo de cielo. De pronto, una brisa agitaba las sombras, y las fachadas y el cielo, allí abajo, empezaban a oscilar. El tembloroso mundo de arriba en el charco turbio: esta imagen jamás me ha abandonado.⁶⁸

En esta escena se guarda una de esas impresiones a las que se da un sentido fundacional y que acogen a un individuo presa de la fascinación por el mundo que presenta la pantalla.

⁶⁸ KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*, op. cit., p.16.

The image shows a musical score for piano, likely from a film score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a 'rubato' marking and a 'poco' dynamic. It features a sequence of chords and melodic lines, with dynamics ranging from 'pp' (pianissimo) to 'mf' (mezzo-forte). The score includes a pedal point marked '(Ped)' at the bottom left. The music is characterized by a slow, expressive feel in the 'rubato' section, followed by a more rhythmic 'a tempo' section.

Una experiencia, significativamente, de infancia. En este sentido hace transmisible, aunque sólo parcialmente, el momento en el que alguien nace al cine y presa de esa “impresión embriagadora” se aventura a ponerlo por escrito, soñando en imágenes con la aventura de lo literario. Queda registrada la constancia de un descubrimiento, en un despliegue doble. Por un lado, el descubrimiento del cine, ese extraño espacio en el que el mundo parece transfigurarse ante la mirada de quien impávido contempla. Por otro, el descubrimiento que el cine ejerce, su actividad y operación. Así en ese doble movimiento se da constancia de una nueva experiencia de lo visible, tanto de aquello que se ve –acto de estar azorado frente a la tela en blanco sobre la que se proyectan luces y en la que danzan las sombras– como de un aparato que hace ver, es decir, abre el espacio de un nuevo régimen de visibilidad. El modo de representación que hace posible el cine aparece en esta imagen bajo la figura de un charco turbio que, sin embargo, posibilita el reflejo. A pesar de su opacidad brinda movimiento y vida a las fachadas que permanecían “invisibles.” En la tierra aparece entonces bajo otra luz “el tembloroso mundo de arriba.” Una escena que hace posible una serialidad de refracciones que semejarían a un cuadro de Escher o a una de esas laberínticas configuraciones tan afines a Borges. Un niño que observa la pantalla, en la que se observa un charco en el que se refleja la calle. Un lector enfrentado a esta imagen en la que se refleja el niño observando la pantalla en la que se ve un charco que devuelve las imágenes de un mundo que él parecía haber pasado por desapercibido si no fuera por la brisa que hace que el agua despierte a su movimiento.

El impulso a conservar esa impresión, puesta por escrito, es similar a la relación del cine, en tanto registro, con las cosas que aparecen en el mundo. En este movimiento oscilan el momento de conservar, así como la imposibilidad de hacerlo. Las palabras de Kracauer permiten que emerja ante nosotros una experiencia de infancia de la que surge el amor al cine; una escena que señala tanto a la imposibilidad de agotar el sentido de lo visible a través de la escritura, así como llama al acto casi heroico de no dejar de intentarlo. Ese espacio que el cine hace posible significa tanto imposibilidad como exigencia, una demanda siempre arrojada desde el misterio que guarda esa proyección de luz sobre un lienzo blanco. Volver sobre las figuras de la infancia es, recordando a Agamben,⁶⁹ pensar que se puede hacer espacio para una experiencia aún posible. El cine, según Kracauer, nos devuelve también esa esperanza.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, tr. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for 'delicato', 'pp', and 'cresc.'. The second system features 'allargando', 'a tempo', and 'mf'. The third system includes 'molto rit.', 'a tempo', and 'rit.'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

II

¿QUÉ ES LA TEORÍA CRÍTICA Y QUÉ ELEMENTOS BRINDA PARA EL ANÁLISIS Y EL ABORDAJE CONCRETO DE LA ACTUALIDAD?

CORCHEA

PRESENTACIÓN

El pensamiento crítico reclama no solo una incesante reflexión sobre la génesis, las genealogías conceptuales, las vertientes teóricas y analíticas, y las concepciones políticas que han incidido en sus orientaciones y potencialidades cambiantes, sino también una reconsideración permanente, consustancial a su propia exigencia de inteligibilidad política y social, de los alcances y el sentido de su intervención en el ámbito político, intelectual, social. De manera consustancial a la reflexión sobre su propia relevancia histórica y el ahondamiento de su capacidad de esclarecimiento, debe darse una permanente valoración y ponderación de su posibilidad de alentar y consolidar la autonomía colectiva y el carácter emancipador de las diversas prácticas sociales.

En consecuencia, se hace necesaria una visión comprensiva, aunque sintética, sinóptica, del pensamiento crítico y sus muy diversas vertientes y derivaciones, como la que se ha desplegado en estas páginas; se hace necesario asimismo incorporar un esfuerzo reflexivo sobre la relevancia contemporánea de este pensamiento, no solo en el dominio propiamente filosófico, teórico o analítico, sino en el diálogo que reclama con el acontecer político y social contemporáneo.

The musical score is written for piano and consists of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp" (pianissimo). The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce" (piano dolce). The fourth measure is marked "allargando" (ritardando) and "p" (piano). The score features a complex texture with multiple layers of chords and arpeggiated figures. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous arpeggiated pattern. The tempo and dynamics change throughout the piece, from a slow, soft beginning to a more expressive and slightly faster section, and finally to a slow, soft ending.

SEMICORCHEA

Se trató en gran parte de un retorno a los clásicos, una lectura renovada, con nuevas consecuencias. Marx, Hegel, Kant, y también Freud requerían de una re-apropiación a la luz del mundo contemporáneo.

La inter-disciplina hacía su entrada y la práctica cobraba un nuevo valor en la medida en que se vería cuestionada la división práctica-teoría.

Así como la Teoría crítica trasciende el racionalismo y el positivismo imperante para encontrar verdades en las artes y en la literatura que ofrecen otros modos de pensamiento, la acción política también cobraba un nuevo aire.

Podemos entender la teoría crítica como el movimiento de una reacción que venía a desestabilizar el ordenamiento del saber occidental.

Marx y Freud, esas dos colosales novedades del siglo XIX, las dos explosiones y esperanzas del siglo XX en cuanto a la posibilidad de la invención de nuevos modelos relacionales, requerían ser también leídos desde las nuevas configuraciones discursivas, culturales y políticas.

El marxismo tradicional se ve no solo cuestionado sino también duramente criticado. Los fracasos de su puesta en práctica eran evidentes. Las modalidades de militancia también se transformaban. La estructura de “el partido” se había mostrado fallida. El activismo político se extendería hacia las artes, la literatura, incluso en un activismo involuntario, inintencionado. La idea de revolución también se transformaba y expandía más allá de la lucha de clases y de una militancia tradicional.

Tal y como había sido entendido y puesto en marcha hasta entonces, el marxismo era contestado por dos vías en los años 60: la Teoría crítica y Foucault. La primera, será el suelo fértil cuyo cultivo dará lugar a la cosecha de una serie de pensadores contemporáneos, movimientos, autores, y actores de nuestra historia reciente y más actual. La Teoría crítica anuncia, precede y da lugar a lo que vendrá.

Lo que vendrá después, tanto en el pensamiento como en las propuestas de nuevas prácticas, se enmarcará o demarcará de la Teoría crítica, que se habría convertido en un referente insoslayable del pensamiento moderno.

Ahora bien, es desde mi práctica como psicoanalista y por los caminos que ella me condujo, desde donde abordaré una perspectiva de este movimiento.

El psicoanálisis también se ve preocupado por los efectos discursivos de la teoría crítica, pues también se tratará de una lectura renovada de Sigmund Freud, su fundador. A su vez, es obvio que de manera retroactiva el psicoanálisis habría contribuido al pensamiento crítico.

Desde sus orígenes, la relación del psicoanálisis con la filosofía ha sido estrecha. También con lo que posteriormente se llamó la anti-filosofía (por ejemplo, Wittgenstein). Pero el

832

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff mf f

Ped →

psicoanálisis no es una filosofía sino que es, y antes que nada, la invención de una nueva práctica. Una práctica cuya singularidad cimbra el conocimiento.

Con el descubrimiento del inconsciente Freud pone el dedo en la llaga de la razón occidental: hay un saber que no pasa por la conciencia, no somos “dueños de sí”, una otredad nos habita y nos determina. Freud subvierte así el *cogito* cartesiano del “Pienso luego soy”. Lacan da la fórmula con el: “Soy donde no pienso”.

El psicoanálisis no es un sistema de pensamiento. El pensamiento de Freud desde siempre se ha prestado a revisión. Freud se desdice, se contradice, se retracta, retoma lo afirmado anteriormente, Freud está en un constante combate con Freud. Así lo formula Leo Bersani, invitado a prologar *El malestar en la cultura* para la nueva edición de la Standar Edition: “En los puntos de derrumbe de la teoría se encuentra el verdadero psicoanálisis”.

Desde mi punto de vista, el psicoanálisis y la Teoría crítica comparten un recorrido peculiar: ambos nacen como síntomas, como signos nuevos de la cultura, pero en su andar, hacen carne, intervienen y producen efectos sobre esa misma cultura, que a su vez devuelve a estos movimientos nuevos rostros y otras configuraciones. Así como la historia no es lineal, tampoco sus realidades discursivas. “Los grandes inventan sus precursores”, cita Lacan a Jorge Luis Borges cuando en 1959 introduce a Sade como precursor de Freud.

Resulta difícil desenmarañar la madeja temporal. ¿Enmarca la Teoría crítica al psicoanálisis? No, como tampoco es a la inversa. Aunque no olvidemos que el pensamiento de Freud será también revisado y retomado ampliamente por los fundadores del movimiento crítico.

Respecto del post-freudismo, el psicoanálisis y la Teoría crítica caminan algunos trechos de la mano, para distanciarse, y volver a tejer juntos en un vaivén difícil de delinear. La dificultad radica también en el hecho de que el post-freudismo tampoco era una concepción unificada. Las instituciones psicoanalíticas y las formas de entender su práctica se multiplicaron, muchas veces en francas contradicciones unas con otras.

Los horizontes que abre el discurso psicoanalítico lleva a sus practicantes al sondeo de las aguas más diversas: por un lado la filosofía ha sido siempre un referente y, por otro lado, un cierto psicoanálisis actual se abre a los estudios de género, a la teoría *queer* , a los estudios lésbicos-gay y al feminismo contemporáneo, presto a acoger las críticas formuladas por estos movimientos.

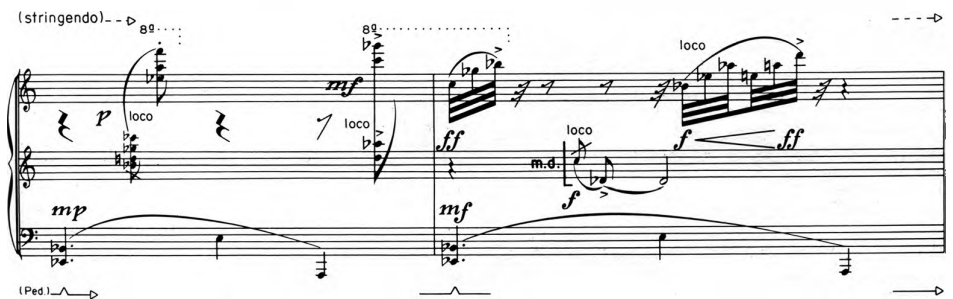
The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rall.' and contains a half note chord with dynamics *sf* and *mf*. The second measure is marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and contains a half note chord with dynamics *pp* and *loco*. The third measure is also marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and contains a half note chord with dynamics *pp* and *mp*. There are various musical notations including slurs, accents, and fermatas. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left.

FUSA

Comenzaría suscribiendo el principio que consiste en distinguir entre la subjetividad apreciativa o interpretativa de un sujeto pedagógico, y la objetividad del análisis en los marcos disciplinarios, conceptuales y teóricos preestablecidos. *Teoría crítica* define, en conjunto y particularmente, al movimiento filosófico surgido en el período de entreguerras, fruto de las decepciones que provocó el fracaso del programa revolucionario. Desilusión esclarecida en los ahora reapropiados términos que Karl Marx vislumbró para el proletariado europeo, a fines del siglo XIX. Se suele decir que, en esta etapa histórica, los intelectuales se emancipan de los compromisos contraídos con el comunismo orgánico. Desarrollan, a la zaga, un “pensamiento autónomo” que transforma el contenido de lo que se había concebido, hasta entonces, como “compromiso político”. Se comienza a pensar la teoría en términos de praxis política. Un quehacer filosófico que buscó la modulación teórica de la acción y su articulación discursiva –sin pasar por alto la precedente crisis de la historiografía revolucionada por Fernand Braudel–.¹ Tal quehacer se constituyó en la Teoría crítica precursora.

La *Teoría crítica* del presente puede pensarse como un momento epistémico del lenguaje y de la teoría. Cuestiona la teorización de la propia crítica, como producto de sus inherentes condiciones de producción y, simultáneamente, como momento epocal del propio lenguaje

¹ La “revolución” historiográfica que correspondió al nacimiento de los *Annales*, o *Historia de las mentalidades*, difundió el concepto de *larga duración* creado por Fernand Braudel. Los historiadores más sensibles buscaron diversificar el método histórico tras alejarse del modelo *macrosociológico*. Se acercaron a los antropólogos; en 1975 Le Goff llamó a su seminario “antropología histórica”, expresión con la que denominó un esfuerzo por llegar, lo mismo que el etnólogo, al nivel más estable, más inmóvil de las sociedades. Braudel estableció la existencia de más de una dimensión temporal para estudiar el transcurrir de la historia; la perspectiva de la *larga duración* deseó develar la naturaleza temporal de las creaciones más firmes de la cultura humana; al mostrarlas como procesos, relativizó su estabilidad. AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa, 1995, p. 23.



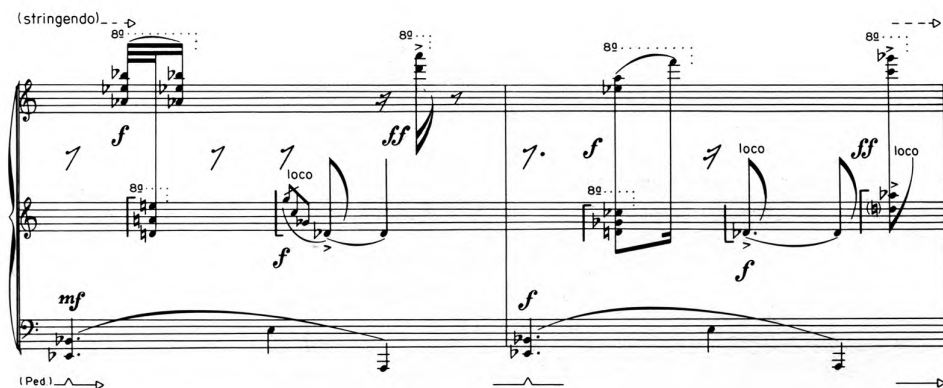
crítico. La naturaleza alegórica del término *Teoría crítica* ofrece continuidad en el interés por identificar las condiciones (capitalistas) de la producción del pensamiento crítico. O, en términos de Michel de Certeau, una historización (praxis del análisis histórico) del propio discurso.

La Escuela de Frankfurt,² en principio, tomó posesión de esta inquietud de carácter epocal y de esta crisis cualitativa del intelecto colectivo. En la concepción frankfurtiana, la teoría se entendió —merced a la renovación crítica del marxismo³ de la época que hacía hincapié en la reflexión filosófica de la práctica científica—, como una forma de la práctica. Congregó a estudiosos de diversas disciplinas y fue la institución alemana pionera que adhirió expresamente las ideas marxistas. Debido a esto y al origen judío de muchos, la gran mayoría debió exiliarse durante el régimen nazi. Max Horkheimer, Theodor Adorno y Herbert Marcuse emigraron en 1933. Su maestro, Walter Benjamin, perseguido por la Gestapo, se quitó la vida al intentar huir hacia España, en 1940.⁴ Benjamin había vislumbrado los efectos de la guerra del 1914 en la transformación del concepto de experiencia. La Guerra dejó mudos a aquellos que regresaban, “sin experiencia”. El siglo XX, por antonomasia, borró la capacidad de narrar y con ella, los rastros de la experiencia personal y colectiva. Tal acción de “borramiento” implicó la consagración de una nueva forma de barbarie, que consiste en prescindir del pasado. Se reconoce en ella la nueva forma del mal histórico moderno, a la cual la experiencia no puede dotar de contenido. La *Teoría crítica* insiste en un conocimiento mediado por la experiencia, por las praxis concretas de una época, y junto a ellas, los intereses teóricos

² El término *Teoría crítica* surge del título del ensayo programático *Teoría tradicional y teoría crítica* (*Traditionelle und kritische Theorie*) de Max Horkheimer (1937). Horkheimer se convirtió en el director del Instituto en 1930 y su órgano impreso —la *Zeitschrift für Sozialforschung* (*Revista de Investigación Social*), comenzó a editarse en París desde el ascenso del nazismo en Alemania.

³ El énfasis de la Escuela en el componente *crítico* de la teoría se derivó de su tentativa por sobrepasar los límites del positivismo, el materialismo vulgar y la fenomenología, mediante un retorno a la filosofía crítica de Immanuel Kant y sus sucesores en el idealismo alemán, principalmente Friedrich Hegel. Una influencia clave también vino de la publicación en 1930 de las obras de Marx *Manuscritos económico-filosóficos* o *Cuadernos de París* y *La ideología alemana*, obras que mostraron una continuidad de ciertos temas hegelianos en la obra de Marx.

⁴ Según sus biógrafos, Benjamin se suicidó en la población catalana de Portbou, en la frontera hispano-francesa.



que agitan el pensamiento de un tiempo histórico. Esto significa que los paradigmas conceptuales o ciencias, se constituyen en relación al proceso tornadizo de la existencia social. Surge, en tal tenor intelectual, la saludable aversión a los sistemas teóricos cerrados, y una pasión por transformar el orden social mediante una praxis humana cotidiana y creadora. La etimología de la palabra “crítica” alude a la acción dotada de *discernimiento* y *juicio*. La “Teoría crítica”, en consecuencia, comprende la acción fundada y sustentada de dilucidar la biografía del pensamiento, las condiciones de producción de la crítica y su propia práctica. Y, aunque parezca un juego de palabras, la Teoría crítica corresponde a la práctica reflexionada de la crítica, que es siempre crítica del mundo dado, del mundo en que se vive.

Los tres pensadores del campo de la Teoría crítica que más me interesan son:

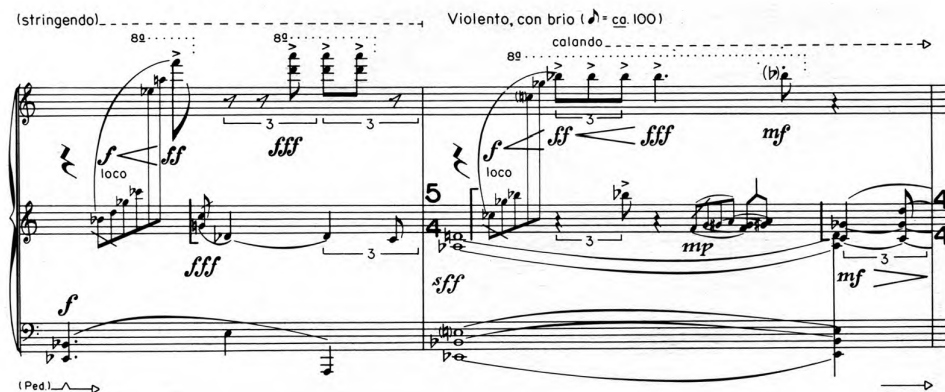
Los tres pensadores que han tenido una influencia preponderante en mi predisposición temática y práctica investigativa –sin menoscabo de otros que han mediado determinante en mi formación–⁵ son el antropólogo fundacional Claude Lévi-Strauss;⁶ el antropólogo e historiador jesuita Michel de Certeau y el filósofo de la cultura George Steiner. En distintos momentos, su obra y pensamiento me han impulsado a recapacitar mis propias observaciones y reflexiones –antropológicas, fenomenológicas y éticas– y han estimulado en mí un proceso de crecimiento escritural.

Me he permitido agrupar a los tres autores seleccionados en un conjunto, o “comunidad epistémica” –como expresa la retoricidad escolástica– en virtud de su creencia pertinaz en el espíritu humano y en el sujeto creador, capaz de escamotear y resistir al orden opresivo del mundo y abrazar el sentido que funda y fundamenta la praxis.⁷ Conceptualizada en la noción de *energeia* (actualidad) por Aristóteles, dicha praxis comprende actividades que no

⁵ Mi padre, Armando Cassigoli, de quién escuché ideas geniales y heredé mis primeros y capitales libros; Emmanuel Lévinas, Jean Paul Sartre, Gastón Bachelard, Gabriela Mistral, Hannah Arendt, Humberto Giannini, Humberto Maturana, Yosef Yerushalmi, Jacques Derrida.

⁶ (Bruselas, 1908 – París, 2009).

⁷ “En el seno de la polis, como ‘espacio de aparición’, se desarrolla la acción (praxis); que no es una fabricación, sino un ‘posibilidad suprema del ser humano’”. En KRISTEVA, Julia, *El genio femenino. 1. Hannah Arendt*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 88.



persiguen un fin ni dejan obra, sino que se agotan en la acción misma del significado.⁸ La Crítica teórica es, propiamente, una praxis, toda vez que alude a la acción dirigida del *intelecto crítico*. Los tres pensadores realzados aquí pueden adscribirse —sin ser forzados— a este terreno, demasiado amplio, del *intelecto crítico*.

El humanismo roussoniano de Lévi-Strauss aspira a comprender el lugar del género humano en el “sistema” de la naturaleza. Define la antropología como el estudio de la diversidad de las obras humanas, a partir de la afirmación de la identidad de las operaciones prácticas. Corresponde al principio que Lévi-Strauss llamó la “identidad del hombre y la diversidad de las obras”. Empero, para el pensador el objetivo último de las ciencias humanas no es constituir al hombre, sino disolverlo.⁹ Su antropología no solo es una ciencia de la cultura y del lenguaje, sino también una ciencia biológica; nuestra vocación homínida, lingüística y simbólica, no puede pensarse separadamente de nuestra animalidad. La naturaleza simbólica del objeto antropológico no tiene la intención de separarse de los *realia*;¹⁰ la cultura material y la cultura espiritual permanecen unidas. El cerebro humano pertenece tanto a la historia de la cultura como a la historia de la materia. La misma dialéctica existente entre naturaleza y cultura se observa cuando permanece abolida la falaz oposición entre pensamiento salvaje y pensamiento domesticado. El significado se consume en la relación, conatural e histórica, de tales presupuestos. Es en el punto de encuentro entre uno y otro valores identitarios —polos hipotéticos y explicativos— donde se concierta y completa el significado plural, expresión del espíritu humano y de sus tendencias immanentes. Me he permitido hacer una paráfrasis analógica de este principio explicativo, como expresión de los contenidos y valores identitarios.

De tal concepción sobre el “significado”, inspirada únicamente en la relación,¹¹ como modo humano de pervivencia, se deriva el rechazo del método convencional de reconstruc-

⁸ El vínculo genealógico entre la noción moderna de “producción” y los conceptos clásicos de “*praxis*” y “*poiesis*”, que Aristóteles expuso en la *Ética a Nicómaco*, permite distinguir entre *poiesis* —actividad de “producción”— y *praxis* —actividad de “acción”. *Ibidem*.

⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.326, citado en *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. IX.

¹⁰ *Ibidem*, p. XXVIII.

¹¹ Ningún elemento posee significación propia, y toda significación surge o se cristaliza en la relación entre “significados”.

(calando)-----

Meno mosso (♩ = cg 88) poco rall. ----->

88. nervoso

lungo

loco 158. loco

p *pp* *p* *f* *p* *mp*

3 3 3 3

(Ped.)

ción histórica. Según Lévi-Strauss, la pluralidad de culturas es ilusoria porque es una pluralidad de metáforas que dicen lo mismo. Hay un punto en que se cruzan todos los caminos y ese punto es el espíritu humano: un aparato inconsciente y colectivo, inmortal y anónimo como las células. Lévi-Strauss conoce el peligro al cual se expone: “que el conocimiento, la aprehensión del objeto, no alcance al objetivo en sus propiedades intrínsecas, y se limite a expresar la posición relativa y siempre cambiante del sujeto con respecto de él”.¹²

Por su parte, Michel de Certeau nos hace notar el resplandor de una confianza que es posible depositar en el humano común y ordinario, en su inteligencia, inventividad y portentosa capacidad de crear. Ocasión para la inversión y subversión de los débiles.¹³ Existe la libertad interior de los disconformes con el orden dogmático. De Certeau cree firmemente en la “libertad montañesa de las prácticas”.¹⁴ El fruto creador de la especie humana –de carácter heterogéneo, pululante y proliferante– entraña un conocimiento decisivo y arcano, cuya naturaleza es “anti-productiva”. De este aserto se deriva la crítica decerteana a la noción de “producción” que concierne a la historia. En este sutil pensamiento, la resistencia del sujeto no está nunca separada de un proceso de emancipación personal, de naturaleza ética.¹⁵ El sujeto posee los atributos para reflexionar sus prácticas ordinarias y espigarlas en el diario vivir gregario. Más aun, configurarlas en praxis. Se dibuja aquí una concepción política del actuar.¹⁶

La crítica de Michel de Certeau abreva en su propia reflexión sobre la epistemología de la historia y la cultura; la cultura “común y cotidiana”, entendida como reapropiación en el consumo y como una “manera de practicar”. Esboza una teoría de las prácticas cotidianas “para sacar de su rumor a las maneras de hacer, mayoritarias en la vida social y que a menudo

¹² LÉVI-STRAUSS, Claude, “Introducción”, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

¹³ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, I, *Artes de hacer*, Ciudad de México, UIA / Iteso / Cemca, 1996, p. XXII.

¹⁴ Ídem, p. XXIII.

¹⁵ Se trata de un proceder que despliega las posibilidades, alternativas y condiciones de un desplazamiento tripulado por el propio practicante. DE CERTEAU, Michel, “El espacio del deseo”, en *Artes de México*, núm. 70, “Arte y espiritualidad jesuitas I”, Ciudad de México, 2004, p. 39.

¹⁶ No se refiere al contenido de un proyecto político definido por su relación con un momento, un lugar o una situación, sino a los “resortes mismos del hacer”. Ídem, p. XXIV.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

solo figuran como resistencias o inercias en relación con el desarrollo de la producción sociocultural”.¹⁷ Frente a las “mentiras del decir” (discursos), emergen las “verdades del hacer” (prácticas).¹⁸ En estas últimas, el cuerpo se prefigura como una “fuente de intencionalidad práctica”.¹⁹

Por último, el fecundo acervo de George Steiner desborda firmeza cualitativa y compone, seguramente, el más abundante acopio de la reflexión cultural del siglo XX. Una antropología humanista subyacente a esta obra sustenta –al igual que el legado de los dos pensadores precedentes aludidos aquí– una ética en acción. La observación de una condición judía dispar y mezclada, como la de cualquier otro pueblo, constituye un notable aporte crítico del pensamiento de Steiner. Por milenios, y por la “interactiva simbiosis de la emigración”, los judíos, como otros pueblos, se transformaron en pueblos mezclados.²⁰ Los infortunios y rebeliones; el destierro y la desbandada de un pueblo emancipado, según Steiner, proveyó un modelo a la historia de Occidente.²¹ Steiner nos hace visible la práctica inexistencia de uniformidad cultural, como tampoco de unidad histórica en el judaísmo. No existe, en su pensamiento, “judaicidad” que no dependa de la circunstancia histórica.

Al trocar su tierra natal “situada en el texto”, por otra en Gaza o los Altos del Golán, ha reflexionado sombríamente Steiner, el judaísmo ha perdido su hogar. Pues el lugar de la verdad es en esencia extraterritorial.²² Steiner ha manifestado su apreciación de Israel como nación trágicamente marcada por sus negaciones del “genio ético y universalista, del judaísmo desarraigado”.²³ Se ha preguntado, continuamente, si el significado esencial del judaísmo puede concordar con “las realidades de un estado-nación armado y rodeado de enemigos implacables y cínicos”.²⁴ Los vientos de la limpieza étnica, del odio fundamentalista, escri-

¹⁷ Ídem, p. XXI.

¹⁸ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 77.

¹⁹ Ídem, p. 109.

²⁰ STEINER, George, *Errata*, Madrid, Siruela, 2000, 118.

²¹ “El Antiguo Testamento es tan remoto como las estrellas; es asimismo tan prosaico, tan local como un informe cartográfico”. En STEINER, George, *Prefacio a la Biblia hebrea*, Madrid, Siruela, 2003, p.19.

²² STEINER, George (1997), “El texto, tierra de nuestro hogar”, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, p. 422.

²³ *Ibidem*.

²⁴ STEINER, *Errata*, op. cit., p. 195.

The image shows a musical score for piano, likely a page from a book. The score is written on a grand staff with three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music features complex textures with many notes, including triplets and slurs. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include "poco rall." (poco ritardando) and a tempo marking of "80". There are also markings for "80:" and "80". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and pedaling marks. At the bottom left, there is a marking "(Ped.)" with a line and arrow indicating the pedal. The score is numbered 7 and 8 at the bottom right.

be, soplan también sobre Gaza.²⁵ Simultáneamente, Steiner ha perseguido, con paradójica impotencia, la esperanza de que pueda ser recuperado para el judaísmo el fin moral de su vocación.²⁶ El sionismo, refrenda, se aparta del ser moral del judaísmo: “Es un defecto lógico del sionismo, un movimiento político laico, invocar una mística teológica-escritural que, en honor a la verdad, no se puede suscribir”.²⁷

²⁵ Ídem, p. 137.

²⁶ Ídem, p. 196.

²⁷ Ídem, p. 76.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p *mp* *pp*

molto rit. — — — — —

8g. ...
lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.) →

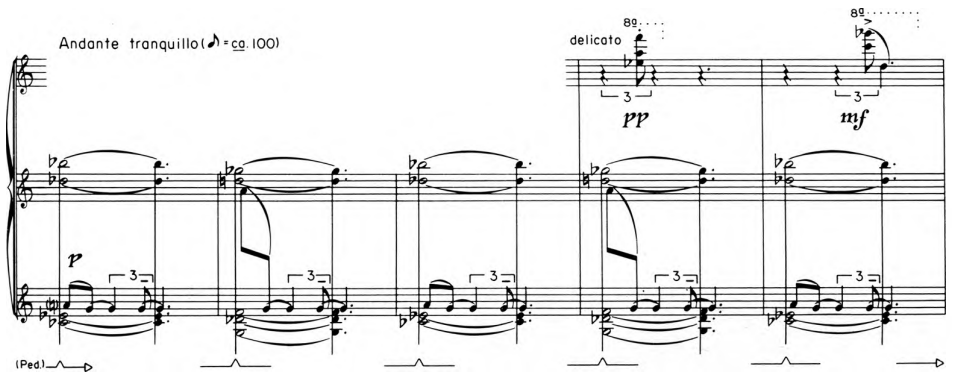
SEMIFUSA

Considero que la Teoría crítica está recorrida por una tensión que nunca alcanza a resolverse del todo entre una radicalización de la Ilustración y lo que podría ser una crítica de esta elaborada a partir de bases marxistas. Los pensadores de esta corriente se me aparecen por ello, por una parte, como ultra-ilustrados o ilustrados a la segunda potencia, como kantianos del siglo XX poseídos por un delirio intelectualista que pretende imponer en todas partes la fuerza fetichizada de la intelección y, por otra, como herederos del pensamiento marxista que sólo conciben la racionalidad bajo su forma de aparato técnico de dominación. Este aparato técnico, en efecto, no ha hecho sino *progresar*. Resultado de este mismo progreso, los representantes de la Teoría crítica entienden que su primera tarea consiste en emprender una crítica de la Ilustración que ha nutrido sus pensamientos. El pasaje paradigmático de esta actitud crítica la encontramos en el párrafo con el que se abre la famosa *Dialéctica de la ilustración* que publicaron Max Horkeimer y Theodor W. Adorno. Ahí leemos:

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.¹

Esta *triumfal calamidad* cegadora del pensamiento tiene varios nombres: capitalismo a escala global, dominio del aparato técnico productivo, alienación generalizada de las fuerzas productivas, patriarcalismo del capital, imperio de la ideología burguesa bajo rótulos distractores, predominio de la industria cultural, y, entre otros, fetichismo valorizador de

¹ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2004, p. 59.



una producción artística que reproduce la alienación en el nivel simbólico. Lo anterior debe entenderse, desde la óptica de la Teoría crítica, como el fracaso esencial del proyecto Ilustrado que nos conforma. En este sentido, todo el impulso de la Teoría crítica tendría que orientarse a diagnosticar el por qué de este fracaso y a proponer las vías para que lo que hay de emancipador en este magno proyecto pueda al fin realizarse en la historia. Aunque según la onceava de las “Tesis sobre Feuerbach” de Marx, la tarea de los filósofos en lugar de limitarse a interpretar el mundo tendría que estar encaminada a su transformación, los integrantes de la llamada Escuela de Frankfurt insisten en la necesidad de pensar primero de manera correcta el mundo administrado para poder instituir una praxis liberadora de esta opresión omnisciente.

Es una mitología, en el fondo, según esto, y no un pensamiento propiamente tal, lo que sustenta el funcionamiento del mundo administrado. Horkheimer y Adorno detectan en el seno del capitalismo lo que ellos llaman una *regresión* del pensamiento ilustrado, una suerte de *involución* o *colapso* de la racionalidad cuya causa se encuentra en la incapacidad misma de la Ilustración para mirar de frente a la verdad:

la causa de la regresión de la Ilustración a mitología no debe ser buscada tanto en las modernas mitologías nacionalistas, paganas y similares, ideadas a propósito con fines regresivos, sino en la Ilustración misma paralizada por el miedo a la verdad.²

El énfasis es significativo porque indicaría que los verdaderos motores de la regresión histórica no se encuentran en el nazismo ni en la emergencia de los fundamentalismos nacionalistas, cualquiera que estos sean, sino —en términos epistemológicos— en una determinada incapacidad para ver de frente la verdad. Bien entendido, y trabajando en este sentido, tendría que observarse que la *Teoría crítica* es la respuesta a esta postulada incapacidad que implica por supuesto una grave mutilación. Si se lo considera de manera correcta, el término mismo, *teoría*, que hoy en el uso común se confunde muy a menudo con hipótesis o suposición no comprobada, lo que constituye un aplanamiento banal de su significado, mantiene un vínculo indisoluble con la verdad, o mejor dicho, con la conquista de la verdad. Si el término, como lo indica la etimología, refiere la capacidad de *contemplar con los ojos de la mente* la realidad, entonces la teoría entendida en sentido fuerte es ya ella misma una forma protuberante

² Ídem, p. 54.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with trills and triplets. It begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and includes performance markings such as *loco* and *rall.* (rallentando). The dynamic markings progress through *p cantabile*, *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The left-hand staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with triplets. The score concludes with a pedal point marked '(Ped.)' and a fermata.

una lectura refrescante del que por esos mismos años en un texto irónico y a la vez cariñoso el poeta peruano Antonio Cisneros había llamado “vicjo aguafiestas”.

El estudio de la sociedad industrial avanzada, con la conformación de lo que se llamó el mundo administrado, una racionalidad tecnológica todopoderosa que ahogaba en una dulce falta de libertad a las masas trabajadoras, la constatación de que existía lo que el propio Marcuse llamó una *desublimación represiva*, es decir, un aflojar las posibilidades del erotismo incitándolas incluso desde el punto de vista mercantil sin que esto pusiera en peligro las bases opresivas de la sociedad, la unidimensionalidad del pensamiento (y del lenguaje) que pierde todo cariz crítico, así como el papel que tendría que representar el arte convertido en uno de los últimos reductos del pensamiento negativo y por lo tanto subvertidor, son algunos de los elementos que aportó la Teoría crítica al caldo ideológico de la época.

Un pesimismo fundamental recorre todas o casi todas las estaciones de la Teoría crítica. Este pesimismo surge del hecho de constatar que el despliegue portentoso de la productividad técnica lograda en el capitalismo y también en las sociedades socialistas no va acompañado de un mayor dominio del hombre sobre la naturaleza. El hombre sigue siendo tan infeliz como antes y tan alienado, o acaso más, pues el Golem industrial ha escapado a su control y puede engullirlo en cualquier momento. Lo describe así Marcuse en un pasaje de *El hombre unidimensional*:

Las posibilidades eslabonadas de la sociedad industrial avanzada son: desarrollo de las fuerzas productivas en una escala cada vez mayor, extensión de la conquista de la naturaleza, creciente satisfacción de las necesidades para un creciente número de hombres, creación de nuevas necesidades y facultades. Pero estas posibilidades están siendo gradualmente realizadas mediante medios e instituciones que anulan su potencial liberador y este proceso no sólo afecta los medios, sino también los fines.³

Este nuevo totalitarismo de la racionalidad técnica habría terminado subyugando al hombre y minando su capacidad de elección, no sólo en los países capitalistas sino en los que entonces formaban parte del llamado “socialismo real”.

En lo que me parece un intento desesperado por romper la lógica discursiva de la dominación, Theodor W. Adorno dio a las prensas de forma póstuma una *Teoría estética* conce-

³ MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 269.

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo ----->

cresc. poco a poco ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. ----- Ped. -----

bida según el modelo de la parataxis. Esto quiere decir que no hay desarrollo en este libro, esto es, linealidad de un pensamiento consecutivo que avanza y progresa hacia un fin, cual suelen hacer los tratados en forma, sino una búsqueda *simultaneidad* de la reflexión que aspira a funcionar a la manera de una constelación del pensamiento donde todas las estrellas son igualmente importantes. Empero, este pensamiento deliberadamente sincrónico, ajerárquico y atelcológico también cumple su propia teleología: la de instaurar un margen negativo de posibilidades para la reflexión sobre el arte. No por nada, uno de los libros más característico de Adorno se titula *Dialéctica negativa*. Después de Platón y de Hegel, la dialéctica no puede levantarse sino sobre el suelo de una negatividad que no cesa y que de ninguna manera tendría que recusarse en el resultado. Una dialéctica sin ilusiones, esto es, sin ningún resultado *positivo* a la vista, tal podría ser el calificativo adecuado. Por eso Adorno inicia su libro con esta declaración de obsolescencia, que, sin embargo, hay que entender de modo paradójico: “La filosofía, que otrora pareció obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización”.⁴

El hecho de que no haya podido realizarse, o aún más, de que sea en esencia *irrealizable*, es lo que garantiza la vigencia de la filosofía.

Más obsesionado por la posibilidad del cambio que se atiene de modo decisivo a un instante mesiánico, Walter Benjamin parecería en cierto sentido la contraparte del a veces amargo pesimismo adorniano. Las *Tesis de filosofía de la historia* (1942) pretenden ponerle freno a la “locomotora de la historia” propugnada por Marx, porque creen haber descubierto en la detención, en la suspensión del movimiento, el momento kairológico o mesiánico que permitiría rescatar el pasado de los oprimidos y proyectarlo hacia el porvenir. Este documento póstumo de Benjamin, acicateado en el fondo por una decepción histórica suprema, tendría que ser leído como la respuesta de su autor al ominoso pacto soviético-germánico de no agresión y a las consecuencias de este en la arena internacional.

El ensayo acerca de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936) destaca por el voluntarismo revolucionario de Benjamin. Propone, como tesis principal, que la historia de la estética registra una desaparición paulatina del *aura*. Lo que hay de místico y de ritual en el arte, su función religiosa, sacerdotal y hasta aristocratizante, desaparece poco a poco de conformidad con el desarrollo de las fuerzas productivas y la consecuente demo-

⁴ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa / La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 15.

The image shows a page of a musical score for piano. At the top left, it is marked "(stringendo)". The tempo is "Allegro risoluto, con fuoco" with a metronome marking of ♩ = ca. 104. The score is in 4/4 time and consists of three staves: treble clef, bass clef, and a grand staff. The music is characterized by rapid, rhythmic patterns and dynamic contrasts. Key markings include "legato" for the first staff, "violento" and "nervoso" for the second staff, and "loco" for the third staff. Dynamics range from *mf* to *ff*. There are also markings for "89" and "90" above the notes, possibly indicating fingerings or specific performance techniques. The score ends with a double bar line and a fermata.

cratización del conocimiento. De modo tal que el aura, verdadero baremo de este núcleo místico, desaparece con la fotografía, el cinematógrafo y con las modernas técnicas de reproducción masiva. Esto implica el triunfo social de lo que el propio Benjamin proclama como una *iluminación profana*, en esencia revolucionaria pues deja caer los velos del enigma y consigue el advenimiento de la autoconciencia en la colectividad. Sobre bases marxistas, la inspiración fenomenológica de estos conceptos gira hacia lo revolucionario. Walter Benjamin presiente el advenimiento de una época transparente, en el que ya no habrá secretos entre los hombres ni un rincón oscuro para pensamientos morbosos o destructivos. Su idea, tal como lo proclama al inicio de su ensayo, es formular los principios de una estética que deseché para siempre los conceptos tradicionales de “creatividad”, “genialidad”, “valor eterno” y “misterio” (también podrían agregarse los de “vivencia estética” y los de “empatía”) cuyo empleo acrítico se presta para una utilización por parte de los reaccionarios y los fascistas. Donde Adorno exagera la nota pesimista, podría decirse, Benjamin contrarresta con la nota optimista y con el deseo de incidir de modo más o menos directo en los procesos políticos de su época. Empero, las altas esperanzas revolucionarias que Benjamin depositaba en el arte de vanguardia y el tecnicificado no solo no se cumplieron, sino que resultaron vanas.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The notation includes treble and bass clefs, a 7/8 time signature, and various dynamic markings and performance instructions.

- System 1:**
 - Top staff: *energico (lo stesso tempo)*, *loco*, *sf*, *6*
 - Middle staff: *sf*, *7*
 - Bottom staff: *molto espressivo*
- System 2:**
 - Top staff: *8g*, *loco*, *mp*
 - Middle staff: *5*, *7*, *loco*
 - Bottom staff: *mf subito*
- System 3:**
 - Top staff: *8g*, *8g*, *8g*
 - Middle staff: *6*
 - Bottom staff: *mf subito*

At the bottom left, there is a pedal marking: (Ped) with a right-pointing arrow.

Helena Maldonado Goti

Si la filosofía, no en cuanto introducción mediatizadora, sino en cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no a su anticipación en el sistema.

Walter Benjamin

La Teoría crítica acuña su nombre a partir del texto de Max Horkheimer titulado *Teoría tradicional, Teoría crítica*, escrito en 1937.¹ En dicho texto, Horkheimer precisa la diferencia entre estos dos tipos de teoría, a partir de los preceptos epistemológicos que se adoptan para construirlas. La teoría tradicional parte del supuesto de que existe un sujeto del conocimiento en términos universales, el cual se aproxima a un objeto de estudio, previo a la representación y que da cuenta cabalmente de éste. Sin embargo, esta forma de pensar la teoría la convierte en un acto puro de pensamiento abstracto, lo cual coloca al teórico en el lugar de un espectador pasivo y abismalmente alejado del mundo, de su objeto y de sí mismo. De esta manera, se condena al objeto a ser un mero artefacto con fines utilitarios. Lo que no considera la teoría tradicional, según Horkheimer, es que existe una serie de condiciones históricas y materiales que determinan al sujeto y que predisponen su mirada, de modo que lejos de ser un mero espectador es un participante activo, que construye y transforma cons-

¹ HORKHEIMER, Max, "Teoría tradicional y Teoría crítica", en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'colando' and includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system is marked 'come un eco' and includes 'pp' and 'mf'. The third system is marked 'in lontananza' and includes 'pp', 'mp > pp', and 'più p'. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The page number '849' is visible in the top right corner.

tantemente dicha relación y que al hacerlo se construye y se transforma también. Es decir, la noción de sujeto misma, la idea de hombre, la noción de cultura y naturaleza son, en el mejor de los casos, conceptos, en otros casos meros constructos,² productos de condiciones históricas y sociales muy específicas que merecen ser visualizadas y estudiadas. Tomando esto en cuenta, la pregunta fundamental para el teórico, es por el lugar que él como sujeto ocupa dentro de ese gran sistema, pues solo así podría generar un genuino potencial de transformación. Es por esta razón que el psicoanálisis, por ejemplo, que se aleja de la teoría tradicional, es mucho más afín a los planteamientos de la Teoría crítica. Y es que de alguna manera están intrínsecamente relacionados. Es decir, la Teoría crítica no podría haber sido sin la presencia de las elaboraciones freudianas. Así como la presencia de Marx ha sido de vital importancia sobre todo en la enseñanza de Lacan. Aunque aún están por elaborarse con mayor detenimiento las posibilidades que podría ofrecer la Teoría crítica al psicoanálisis.

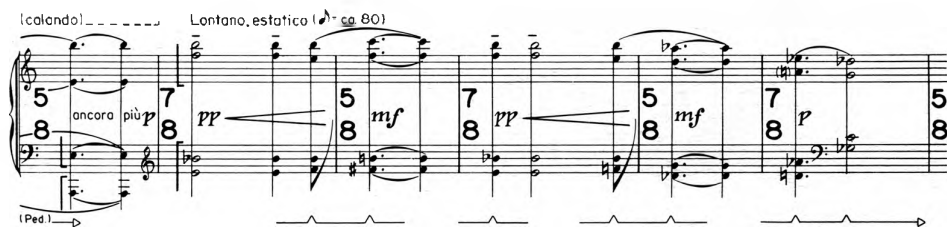
Horkheimer, quien fuese nombrado director del Instituto de Investigación Social en 1930, consideraba que el término crítico o materialista, daba cuenta de un nuevo paradigma que incluía una combinación de filosofía, ciencias sociales, materialismo histórico y psicoanálisis.

“Teoría crítica” para Adorno es, en cambio, el análisis crítico-dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto “es” y frente a lo que “debería ser”, y desde el punto de vista de la Razón histórico-universal. Tomando esto en cuenta, es evidente que para Adorno, el lugar y la construcción de los conceptos es capital en la labor del filósofo. De hecho, considera que dicha labor consiste fundamentalmente en interpretar. Para Adorno interpretar es leer de una manera que permita iluminar los enigmas para darles vida, pero también para consumirlos y dejarlos atrás. Así pues, interpretar no se reduce a la búsqueda del sentido porque eso implicaría quedar atrapado de nuevo en la aspiración a la totalidad que a fin de cuentas desemboca en la inmovilidad. La actualidad de la filosofía consiste, entonces, en dar forma a estas figuras cambiantes que inspiren a su vez nuevas formas.³

Cabe señalar, que *crítica no es concepto exclusivo* de la Escuela de Frankfurt, ya lo podemos encontrar por ejemplo en Kant. Para Kant, crítica es una forma de abordar los fenómenos que considera el aspecto trascendental y puro que los condiciona; pero para Adorno, lo histórico dado no está en el sujeto trascendental idéntico porque éste es ahistórico y por

² Si entendemos por concepto, con Hegel, aquello que permite introducir un movimiento dialéctico que apunta a la síntesis donde se desenvuelven el ser lógico y el ser real. Constructo, en cambio, es el resultado de un proceso sintético de aprehensión, reproducción y *recognición* de lo múltiple, alejado de la *empiria*. [Recognición y empiria no son palabras registradas por el DRAE, no obstante son de uso común en la prosa especializada, de modo que las conservamos en cursivas (N. de los Eds.)].

³ Cfr. ADORNO, Theodor, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Altaya, 1987.



lo tanto estéril, porque a pesar de que Kant insistió en la importancia de la experiencia empírica en el conocimiento, la forma de concebir experiencia empírica a la que se refiere Kant es sumamente limitada. Bien podemos aseverar que la autoridad que el sujeto trascendental adquirió, se la podemos atribuir precisamente a Kant, aunque lo que no es tan evidente es el sistemático olvido de su presunta omnipotencia racional, al mismo tiempo, que un cierto soslayo por sus limitaciones constitucionales. Mencionemos solo una, el sujeto kantiano surge como un acotamiento del uso de la razón en términos meramente subjetivos, ya que se trata de un sujeto en tanto función de síntesis, es decir, un sujeto universal función de la razón misma y no un agente que tenga como una de sus cualidades a la razón y sus condiciones de posibilidad, sino más bien como una función dentro del amplio espectro racional. En este sentido Kant es crítico porque acota considerablemente el terreno de la razón a las condiciones de su posibilidad. Y es que para Kant, la unidad del pensamiento no se encuentra en la experiencia en tanto *empíria*, sino en las formas de operar de la razón que, por otro lado, se encuentran completamente ocultas para el sujeto psicológico, aunque, como ya señalamos anteriormente, no son posibles sin la experiencia empírica. Y es esta contradicción constitutiva, según Horkheimer, la que da pauta para la contradicción propia de la actividad humana en la modernidad. Es decir, el sujeto de la modernidad supone haber superado una serie de obstáculos para la adquisición del conocimiento, como el carácter engañoso de los sentidos o el velo de la creencia religiosa, sin percatarse de que en su forma propia radica la contradicción. Es decir, que tiene sus continentes negros.⁴ Su objetividad lo cosifica y su razón lo constituye pero lo mantiene al margen de su propia condición, es decir, su condición de conciencia crítica se yergue sobre un abismo.

La Teoría crítica, en cambio, privilegia y busca la transformación de las condiciones materiales, de las producciones teóricas, del lugar del teórico en la medida en que fomenta las tensiones entre los distintos elementos involucrados y rechaza la idea de un lento y paulatino cambio con vistas a un mejor futuro. En este punto, la posición de Walter Benjamin es la más radical de todas porque apela al ahora del tiempo mesiánico, que libera y transforma solo en la medida en que se juega el todo. El tiempo del progreso, el tiempo creado por el capitalismo es un tiempo basado en la producción, un tiempo que desdeña el cuidado del lenguaje y que mantiene la mirada hacia el futuro, lo cual aleja abismalmente el presente. Para Benjamin la noción de progreso derivada del proyecto de la Ilustración o más precisamente derivada de aquello que Adorno y Horkheimer llamaron la razón instrumental, es lo que nos conduce como un tren a toda velocidad a la catástrofe, es decir a un vertiginoso olvido de lo más cercano que es la única vía posible para acceder al tiempo real. Benjamin

⁴ Aquí la contribución de Freud es sin duda alguna contundente.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several measures with dynamic markings: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *pp* again. There are also markings for *rubato* and *a tempo*. A bracket labeled *poco* spans several measures. The score is numbered with 5, 7, and 8 in the left margin. At the bottom left, there is a marking "(Ped)" with a right-pointing arrow.

en una serie de textos,⁵ y tal vez tomando una idea que encontramos ya en Nietzsche,⁶ consideraba que el lenguaje tal y como lo encontramos en el capitalismo, es decir, concebido tan solo como una herramienta de comunicación, es una manera de vaciarlo de su real y verdadero potencial liberador.

La Teoría crítica alcanza su auge en los años llamados de aislamiento, 49-50, después de la Segunda guerra mundial. De tal forma que parte de su fundamento se arraiga en las condiciones históricas y sociales de dicho contexto. El surgimiento, auge y caída del nacionalsocialismo, con todo lo que éste implicó en términos de genocidio, organización política y fenómeno social marcaron indeleblemente la historia, la forma de concebir las sociedades, la manera de pensar la subjetividad y todos éstos sucesos, así como las interrogantes que se abrieron, fueron de capital importancia para la Teoría crítica.

Cabe mencionar que, sobre todo los pensadores de la primera generación, quienes eran judíos, se vieron orillados al exilio durante muchos años. Sin duda estas condiciones propiciaron que fuese una necesidad poner en la mesa estas cuestiones, pero no solo por una exigencia de carácter histórico personal, sino sobre todo, por los efectos constituyentes que el nacionalsocialismo heredó a las subsiguientes generaciones independientemente del lugar de nacimiento, o de la pertenencia a tal o cual tradición.

Adorno y Horkheimer escribieron *Dialéctica de la Ilustración*,⁷ un texto que sigue siendo hoy en día una profunda crítica no solo al sistema capitalista sino también a los fundamentos de la filosofía en tanto ejercicio de la razón, ya que consideraron que el surgimiento del nacionalsocialismo no fue un mero accidente al margen del desarrollo del proyecto de la Ilustración, sino fundamentalmente una consecuencia directa de éste. Es decir, Adorno y Horkheimer consideraron que la razón misma contiene un núcleo intrínseco de irracionalidad que la somete a su autodestrucción y que es labor del filósofo ubicar ese núcleo con el fin de rescatarla. Es por esto que la teoría que buscan construir evade toda absolutización, promueve la idea de constante transformación y busca primero enfatizar la materialidad de toda realidad humana porque solo así se puede llegar a la liberación de las condiciones materiales y subjetivas que determinan y perpetúan una existencia de subyugación. “Una

⁵ BENJAMIN, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. *Ensayos escogidos*, Ciudad de México, Coyoacán, 1999.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos, 1998.

⁷ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Marx, *Dialéctica de la Ilustración*, Salamanca, Trotta, 1994.

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of three systems of music. The first system starts with a 'delicato' marking and a piano (*pp*) dynamic. The second system includes an 'allargando' marking and a piano (*pp*) dynamic. The third system features a 'molto rit.' marking and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like 'delicato', 'cresc.', 'allargando', 'a tempo', and 'molto rit.'. The score is written for piano and includes a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left.

teoría es crítica”, dice Horkheimer, “en la medida en que busca la emancipación humana para liberar a los seres humanos de las circunstancias que esclavizan”.⁸

En este sentido, los lazos y las afinidades con el psicoanálisis y con el marxismo saltan a la vista ya que se trata, en ambos casos, salvadas las abismales diferencias entre uno y otro campo, de movimientos de transformación ya sean sociales y/o subjetivos. Y este punto, el punto donde la Teoría crítica insiste en señalar la cercanía, o mejor dicho, la fragilidad de la frontera entre lo social y lo subjetivo, constituye otra de las aportaciones importantes que la vincula también con el estructuralismo. No en vano, Michel Foucault afirmaba que

si hubiera estado familiarizado con esa Escuela, si hubiera sabido de ella en esos momentos, no habría dicho tantos absurdos como dije y habría evitado muchos de los rodeos que di al tratar de seguir mi propio y humilde camino.⁹

La Teoría crítica aporta una serie de elementos indispensables para el ejercicio del filósofo, el historiador, el psicoanalista y el sociólogo, ya que enfatiza las condiciones históricas y materiales propias de la realidad humana y denuncia el carácter absolutista de corrientes filosóficas como el idealismo, que acarrear serias y perniciosas consecuencias en el terreno subjetivo, social y político.

⁸ HORKHEIMER, Max, *Traditional Theory and Critical Theory*, New York, Seabury, 1983, p. 244.

⁹ Citado en WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, Ciudad de México, UAM / FCE, 2009, p. 12.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point. The bottom left corner has a "Ped." marking with a right-pointing arrow.

COMPÁS DE ESPERA

...una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante... Es preciso que sirva, que funcione. Y no para uno mismo

Deleuze

MÁXIMA

Podría decirse que en la actualidad la teoría es inevitable en la práctica académica de las humanidades.¹ Esta necesidad, esta urgencia incluso, adquiere su forma única² en los límites restringidos de la vida académica y universitaria, tanto en la docencia –lo cual parece obvio–, como en la investigación y en la socialización de los resultados entre los pares y sus procedimientos propios de intercambio. Esta socialización padece de un intenso dogmatismo argumental que entre otras cosas elude tendencialmente la crítica. Punto determinante al que habremos de volver. A todo esto: ¿qué es la teoría, es decir a qué se le llama teoría en el campo humanístico? ¿En qué consiste? Por principio se dirá que impone un comienzo indispensable para la investigación y muy especialmente en el intercambio de resultados (y los procedimientos que en los anteriores confluyen) y la exposición o publicación de estos.

- ¹ Una formulación pragmática muy similar la encontramos en Reinhart Koselleck (2012) quien no se admira de que la práctica contemporánea de la historia deba orientarse por la delimitación de un estatuto del problema o la cuestión a tratarse, sabe por otro lado que el historiador debe explicar cómo se ha llegado a esta emulación o imposición de un modelo extraído de las ciencias sociales.
- ² Esta unicidad conjuga los siguientes principios bajo una forma universitaria: el principio del sujeto (anterior y exterior a la práctica de la teoría), la consolidación de una subjetividad configurada como “profesional” y “especialista”, el principio de no contradicción en el orden argumental, la naturalización o empirización del objeto de análisis. Esto es que el objeto lejos de interpretarse como un resultado o producto del proceso analítico, lo antecede y excede. Además de responder a la demanda de la forma disciplina, estudiada ampliamente por FOUCAULT, Michel en la *Arqueología del saber* (trad. esp., 1970), *Las palabras y las cosas* (trad. esp., 1968) y *La voluntad de saber* (trad. esp., 1977). Ahí se distingue la disciplina de la estructura de los saberes.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp

pp ppp

lunga

il bosso legato es

(Ped.)

considerados documentos civilizatorios y culturales y por supuesto la crítica como producción de objeciones argumentales. Una vez dicho lo cual habrá que continuar con nuestra exposición. La crítica se pregunta por el carácter general de los conceptos y categorías que integran toda teoría, esto es por los límites y condiciones de su aplicabilidad, si los hubiera, y por lo tanto no da por sentada la universalidad del concepto y la teoría. Diferencia los límites de aplicabilidad de los límites de posibilidad de las disciplinas. La aplicabilidad se determina de manera específica en relación con el objeto analizado y resulta del ejercicio mismo de la reflexión. La diferenciación se hace factible una vez que se repara en la referencialidad (que lejos de ser una función de la lengua es simplemente un efecto) de las nociones, esto es de la experiencia según la cual los conceptos nombran y además significan algo que está afuera de ellos, con lo que establecen una relación cerrada e inmediata.⁴ Esto sucede no solo con el concepto sino con toda palabra.⁵ Debe decirse entonces que, sumado a la exigencia de dar comienzo a cualquier investigación y exposición por el estatuto de la cuestión antes aludido, la referencialidad es un asunto igualmente dado por evidente, sin serlo. Hay por supuesto una historia detrás de ambos, historia de cómo los saberes contemporáneos producen discurso al mismo tiempo o por no preocuparse por cómo se produce la dimensión de la referencia en la teoría (pretensiones de universalidad) y cómo se produce el consenso. Ambas marcas de la teoría y su productividad tienen un devenir singular que es preciso conocer, es decir una historia semántica y pragmática en el sentido de un devenir en el tiempo y una *epocalidad**

⁴ Fue Nietzsche quien en su *Genealogía de la moral* (trad. esp., 1983) distinguió en el uso del concepto o categoría el procedimiento al que daba nombre y la expectativa, función o interpretación que se le asociaba. Dicha asociación suprimía la genealogía propia del procedimiento nombrado (emergencia, abandono u olvido, apropiaciones posteriores o paralelas sin relación entre sí y re-emergencias desligadas genéticamente de la primera) e inducía a deshistorizar la teoría considerándola el campo de las continuidades, las abstracciones y lo general. Tras él otros autores han implementado y recomendado esta distinción: entre ellos la Escuela que conocemos como Teoría crítica, que nombra a Adorno, Horkheimer y Benjamin entre sus fundadores. Foucault después y recientemente Judith Butler, a los que haremos referencia en este texto.

⁵ La estudiosa de la retórica y fundadora de la *Queer Theory* Judith Butler lo expuso señalando: que habría un esfuerzo (propio del universo disciplinario) “por apuntalar las premisas primarias, de establecer por anticipado que cualquier teoría [...] requiere un sujeto y necesita desde el principio presuponer su sujeto, la referencialidad del lenguaje y la integridad de las descripciones institucionales que proporciona”. BUTLER, “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del ‘postmodernismo’”, *La Ventana*, núm. 13, Guadalajara, UdG, 2001, pp. 8-9.

* La palabra epocal todavía no es registrada por el DRAE. La conservamos a lo largo del libro, en cursivas, por ser de uso común en la prosa especializada. (N. de los Eds.)

(89) *rall* ----- *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* ----->
sf *mf* *pp* *loco* *pp* *loco* *mp*
 7/8
 I Ped. →

(temporalización)⁶ que les permite e impone por igual un cierto proceder sin los cuales ella no sería practicable. O sea no sería integrada a los planes y programas de estudio, a las tecnologías evaluativas y a las metodologías de publicidad e intercambio (escritura y presentación pública de protocolos y de resultados entre pares). Faltará introducir en el análisis crítico-histórico a la forma de subjetividad que la práctica misma configura: el experto o especialista que se distingue por sus procedimientos, expectativas y comportamientos de la figura –en el nivel más bajo de la jerarquía universitaria–, del profesor. Hasta aquí señalamos que la crítica visibiliza el devenir del saber específico de que se trata y por lo tanto evidencia la relación entre contenidos disciplinares y las prácticas a través de las cuales se realiza, analiza a nivel de las palabras (nombres y significados de conceptos y categorías) qué hace posible y cómo procede la referencialidad, a la que entiende como mediación a la manera de Adorno⁷ y cómo afecta la descripción propia de la disciplina en cuestión.

Si el anterior es el aspecto que presenta la práctica crítica en la actualidad, los siguientes son los autores y libros que han contribuido a este estado de cosas: Nietzsche, por supuesto, en lo que se refiere a la crítica moderna en el texto ya citado, la Teoría crítica de Adorno y Horkheimer con el aporte de la crítica de Walter Benjamin,⁸ Michel Foucault en particular en su texto *¿Qué es la crítica?*⁹ y Judith Butler en “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”.

Se nos ha preguntado qué es la Teoría crítica, la respuesta desarrollada en las páginas anteriores se resume así: en primera instancia habría que considerar que tanto el concepto de teoría como el de crítica poseen historias o más bien temporalizaciones diferentes y no

⁶ La temporalización o epicalidad del concepto y de la teoría en humanidades ha sido estudiada muy de cerca por Koselleck, en discusión con Heidegger y Gadamer, que aporta una noción de tiempo inmanente a las prácticas y no exterior como los otros dos filósofos: *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Madrid, Trotta, 2012, pp. 9–48; *historia / Historia*, Madrid, Trotta, 2010 y *Aceleración, Prognosis y secularización*, Valencia, Pre-textos, 2003.

⁷ ADORNO, Theodor, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 73–102; *Consignas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1973, pp. 9–17, pp. 80–95, pp. 96–106, pp. 107–140, pp. 143–158, pp. 159–180.

⁸ BENJAMIN, Walter, “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 459–490.

⁹ FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, 1, *La voluntad de saber*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1977, pp. 93–160; *Arqueología del saber*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1970, pp. 227–355; *Las palabras y las cosas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1988, p. 83 (para contribuir a la genealogía de la crítica), p. 213 (para la genealogía de la noción y práctica de la historia), pp. 295–332 (para la visibilización del lenguaje y con él de la referencia como mediación no natural ni empírica).

(stringendo) -- >

mp

loco

mf

loco

ff

m.d.

f

ff

Ped.

reducibles una a la otra y que a su vez entrelazan las prácticas del discurso con los espacios y ejercicios que diferencian sus sentidos y proyectan a futuro sus efectos sobre seres y cosas y sus mediaciones (efectos inesperados la mayor parte del tiempo). El nombre y los significados que acompañan el uso de ambas nociones no configuran una historia presidida por el progreso semántico o teórico-conceptual sino un mapa de cuestiones que solo una pragmática está en capacidad de relatar, pragmática interesada, reiterémoslo, en usos y efectos no prescritos y por tanto no calculables de antemano. La unión de ambos elementos semánticos tiene lugar como una de las experiencias de la modernidad, experiencia universitaria, disciplinar y profesional.¹⁰ La unión no solo otorga un sentido muy determinado a los contenidos y dirige el aspecto técnico y procedimental, sino que implica una política de la verdad, una política del sujeto y una lucha inmanente entre teorización y ejercicio crítico. El resultado, lejos de ser paralizante, implica el esfuerzo continuo por pensar las consecuencias del saber entendido como una serie móvil de actos de lectura, iniciados pero no necesariamente concluyentes, que ofrecen una suerte de unidad de sentido a elementos discursivos y no discursivos no inmediatamente accesibles y no inmediatamente o evidentemente vinculados. El orden del sentido producido será siempre provisional pues la expectativa es que la diferencia sea la fuerza que gobierne la emergencia de las acciones discursivas y el ejercicio de un pensamiento siempre con carácter de ensayo. De ahí que la forma-ensayo¹¹ emerja con mayor frecuencia de los escritos de los autores indicados que cualquier otra forma de argumentación. El ensayo se opone a la tradición disciplinar que insiste en formar o reproducir una subjetividad del investigador (el profesional especialista) que puede permanecer autónoma del proceso de constitución del saber. Además confiere a la producción de la

¹⁰ Ver LACAPRA, Dominick, *Historia en tránsito*, Buenos Aires, FCE, 2006, en especial en el capítulo “¿Universidad en ruinas?”, pp. 261-328. Este profesor de historia de Cornell y de Harvard fue director de la School for Criticism and Theory y ha contribuido grandemente a la actividad interdisciplinaria de la Teoría crítica. La interdisciplina no es simple colaboración para resolver un problema (Habermas) sino invención de un objeto analítico que las disciplinas tradicionales y su actividad no habían hecho posible (Barthes). Ver MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, “Interdisciplina”, en el libro del mismo nombre: AAVV, *Interdisciplina*, Ciudad de México, Conaculta, 2004.

¹¹ Adorno ha dedicado el escrito llamado “Actualidad de la filosofía” a exponer la modernidad del ensayo como forma en tránsito de la verdad y del esfuerzo puesto en su transmisión colectiva. ADORNO, “Actualidad de la filosofía”, en *op. cit.*, pp. 73-102.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *(stringendo)* marking and a tempo of 89. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *ff*. The left hand has a more sustained, lower-register accompaniment, marked *mf*. The second system continues the piece, with dynamic markings of *f* and *ff*, and includes the instruction *loco*. The third system concludes the passage, with dynamic markings of *f* and *ff*, and also includes the instruction *loco*. The score is marked with a *(Ped.)* instruction at the bottom left, indicating the use of the sustain pedal.

inteligencia un poder, dotándola de una cierta fuerza de resistencia. Fuerza si se quiere inmanente, propia de la producción ensayística cuyo escenario es la comunidad de debate y no la sociedad de sabios. El ensayo es así fiel a la idea de que lo que emerge no es definitivo, no es un destino o una destinación sino una contribución al mundo histórico-social. Puesto que lo interesante es una especie de primacía de la experiencia en la que alienta, no como su contraria, la expectativa de la alteridad.

Aportaciones a la crítica

La práctica de la crítica en la actualidad requiere de la consideración de rasgos muy determinados que pueden encontrarse en los siguientes autores y textos. En primera instancia y sobre todo en orden cronológico habría que citar a Friedrich Nietzsche y su contribución a la distinción, en las nociones leídas críticamente, de una dimensión interpretativa y de una dimensión descriptiva. Ambas distinciones son producidas analíticamente puesto que en la historia propia de cada noción irán entrelazadas en contextos de empleo específicos. El empleo abarca mucho más que un simple contexto discursivo y requiere de un análisis histórico-social del acontecimiento de emergencia de la noción, por una parte, y de las circunstancias en las cuales o bien reemerge o bien es reapropiado y resignificado (inscrito en otro contexto discursivo y extradiscursivo). Por ejemplo el concepto de castigo o pena que Nietzsche analiza detalladamente en *La genealogía de la moral*,¹² tanto en su devenir como en su estatuto descriptivo-explicativo, el cual depende como dije más arriba de un trabajo interpretativo cuyo producto se presenta bajo la figura de una “función” (en este caso del castigo).

Para seguir con los autores que nos han reportado considerables aportaciones a la empresa crítica están por supuesto Adorno y Benjamin, el primero en su artículo “Actualidad de la filosofía”¹³ y el segundo en “Teoría del conocimiento y teoría del progreso”.¹⁴ Ambos serían

¹² NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 87-94.

¹³ ADORNO, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 73-102. Con énfasis puesto en la pág. 91 donde asienta la actividad deconstructiva como parte del trabajo interpretativo que realiza la Teoría crítica sobre los elementos semánticos aportados por las ciencias sociales.

¹⁴ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 459-490.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

88 calando

88 (B)

89 mf

90 mp

91 mf

92 mf

93 mf

94 mf

(Ped.)

nuestros autores más recurridos en virtud de los procedimientos argumentales con los que contribuyen a la Teoría crítica. Por otro lado, tenemos en Michel Foucault una determinación de la noción de crítica y sus rasgos generalizables (singularidad de la crítica en función del objeto criticado, disolución antes que resolución de problemas, integración metacrítica del problema de la aplicabilidad de la crítica o dimensión teórico-general de esta) en un artículo emblemático: “¿Qué es la crítica?” que fue primero una conferencia y después se le dio una forma ensayística.¹⁵ La autora que retoma tanto a Nietzsche como Foucault, con los cuales discute, es Judith Butler. Su texto de referencia es “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”.¹⁶ En él indica las características imprescindibles que permiten reconocer un procedimiento crítico y poner en práctica la crítica misma: se trata de una práctica que no debe aislar sus procesos de generalización del objeto analizado (práctica, discurso, episteme o institución instituidos [p. 35]); proponer una política de desujeción del crítico (en este sentido integra una dimensión subjetiva); poner de relieve –frente a ocultar– el propio marco de evaluación; interrogar la experiencia asociada a lo que se critica que en lo fundamental no estén estructuradas como una prohibición; analizar la relación subjetiva con las normas para evitar lo predictivo y la aplicación mecánica de la crítica. La libertad de la crítica se reporta, desde la lectura conducida sobre Foucault, como una práctica en los límites de lo que el yo podría llegar a ser y de los límites que podrían poner en riesgo al saber. Lo anterior implicará un desplazamiento de la noción discursiva identitaria de sujeto a una noción de “sí mismo” y de la noción epistemológica de sujeto a la de condiciones de enunciación. La crítica es finalmente considerada por estos autores citados en función de una suerte de esperanza o expectativa respecto a las fuerzas de transformación que se echan a andar en cualquier ejercicio crítico. Será Jacques Derrida quien advierta de manera pausada pero insistente que del otro lado del umbral de cambio no nos aguarda necesariamente lo mejor, pero sí la oportunidad de configurar nuevas experiencias de lo humano, incluidas las experiencias en

¹⁵ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?” en su forma de conferencia dictada en la Escuela Francesa de Filosofía el 27 de mayo de 1978 y publicada en el *Bulletin Française de Philosophie*, año 84, núm. 2, abril-junio de 1990, pp. 35-63. Reescrita fue publicada en su traducción española en *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, pp. 3-52.

¹⁶ En PARRINI ROSES, Rodrigo, *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*, Ciudad de México, PUEG-UNAM, 2007, 35-58.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for both the right and left hands. The right hand part is in the upper staff, and the left hand part is in the lower staff. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various performance markings and dynamics. At the top, there are markings: "(calando)" on the left, "Meno mosso" and "poco rall." on the right. Below these, there are markings for "nervoso" and "lunga". The dynamics range from "p" (piano) to "pp" (pianissimo) and "mp" (mezzo-piano). There are also markings for "loco" and "mp". The score includes slurs, accents, and other musical notations. The page number "88" is visible in the upper left corner of the score area.

la práctica del discurso y la escritura. Esta cualidad es la “mesianidad” asociada a la crítica y a la misma deconstrucción que, aunque debe ser distinguida de la primera habría, a todas luces, que ubicarla en el camino o devenir político de la crítica sin reservas¹⁷ que reelabora con aires de libertad¹⁸ el ejercicio de las humanidades dentro y fuera de la academia. Debe decirse que la vocación esperanzadora (horizonte de expectativa) de la crítica procede del vínculo entre crisis y crítica propio de la temporalidad moderna de ambas, según lo estudiado por Reinhard Koselleck en: *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Madrid, Trotta, 2012.¹⁹

¹⁷ DERRIDA, Jacques, *Universidad sin condición*, Madrid, Trotta, 2002 y *Palabras de agradecimiento Premio Adorno*, Ciudad de México, UNAM, 2001. Complementar con *La filosofía como institución*, Barcelona, Granica, 1984, pp. 9-18 y 19-58.

¹⁸ La libertad será entendida en el contexto de los límites entre la practicabilidad (singularidad u generalización) de la teoría y las formas de subjetividad (sujeción y configuración subjetiva) que la ponen en práctica. Este contexto es móvil, contingente a la vez que históricamente efectuado.

¹⁹ Véase en particular “Sobre la historia conceptual de la utopía temporal” y “Algunas cuestiones sobre la historia conceptual de ‘crisis’” en el libro del autor arriba citado.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato
p
mf
mp
p
p
p

(Ped.)

El negativo fotográfico como método de lectura

Pese a su comprensión profunda de cada uno de los pasos y a la coincidencia de sus elementos con las teorías tradicionales más avanzadas, la Teoría crítica no tiene de su parte otra instancia que el interés, vinculado a ella misma, en la supresión de la injusticia social.¹

Horkheimer

La profanación de los cementerios no es una degradación del antisemitismo, sino el antisemitismo mismo.²

Horkheimer y Adorno

El maridaje del conocimiento con la metáfora óptica o heliológica ha sido señalado por distintos filósofos (Nietzsche, Lévinas, entre otros). En este contexto, el verbo griego “contemplar” (*theorein*), dio origen a la palabra *teoría*. La *Ilustración* (o *Iluminismo*) se arraiga me-

¹ HORKHEIMER, Max, *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 77.

² HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., “Elementos del antisemitismo. Límites de la Ilustración”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009, p. 227.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the right hand again. The music is in a minor key, indicated by a B-flat and an E-flat. It features complex textures with many notes, including triplets and slurs. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A tempo marking "poco rall." is present at the top right. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. At the bottom left, there is a "Ped." marking with a line and arrow. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Tal vez en una lejana resonancia del *Fedón* que deja el enigma de la deuda con el dios de la medicina,⁷ Horkheimer y Adorno supieron mostrar la *enfermedad de la cultura* causada por la “falta de emancipación real de los hombres” que la Ilustración supuso generar.⁸ Evidentemente no se trató de desechar la razón, la Teoría crítica se dedicó a rescatarla de aquellas categorías que la traicionaban. Un ejemplo claro es la crítica a la ideología del progreso. La Teoría crítica puso en entredicho uno de los pilares de la modernidad que hoy muestra su rostro más dañino: ideologizar el progreso causa daños sociales, morales, políticos, económicos y ecológicos cada vez más graves.

Entre las luces de diversas racionalidades y las sombras de la realidad política y social, la Teoría crítica ofrece el cuarto oscuro donde puede revelarse la justicia. Esta lectura de la sociedad –de la cultura– *al trasluz*, en cuyo gesto resuena la práctica judía tradicional en su versión cabalística que lee “la parte blanca del texto” por considerar a las negras letras mero comentario,⁹ permitió a los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* exhibir al antisemitismo no como una anomalía sino como el negativo (fotográfico) del liberalismo: ¹⁶ “En la política de cervercería de los antisemitas se ponía de manifiesto la falsedad del liberalismo alemán”.

Exiliados de Alemania en los años 30, los miembros del Instituto de Investigación Social tenían por horizonte y objetivo vencer al fascismo.¹¹ Podría objetarse su pertinencia en el siglo XXI, donde la democracia parece imperar (aunque sea a fuerza de guerras). Sin embargo, los elementos filosóficos que aporta la Teoría crítica para el diagnóstico de la realidad social y política trascienden el contexto de la Europa nazi: por alertar contra los ropajes que va cambiando el fascismo en lo que va de nuestro siglo, su actualidad es innegable. El hábito de leer el negativo de la imagen, esto es, que aquello que se toma por defecto o excepción se revele como el espejo de nuestras construcciones culturales y políticas, no

⁷ “Critón, le debemos un gallo a Asclepio...”, *Fedón*, 118 b, en *Diálogos* III, Madrid, Gredos, 2000.

⁸ Cfr. ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009, p. 240.

⁹ En el Talmud de Jerusalén se halla esta leyenda, las exégesis concuerdan en que el verdadero texto es la interlínea y que las negras letras son la oralidad del texto. Cfr. RABINOVICH, Silvana, “Gestos de la letra: aproximación a la lectura y escritura en la tradición judía” en *Acta Poética*, núm. 26, 1-2, IIFL-UNAM, Ciudad de México, primavera-otoño, 2005, pp. 93-120. <<http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p93.pdf>>.

¹⁰ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 243.

¹¹ Cfr. JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 237.

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

1 Ped.

ha caducado. Del mismo modo en que —como supieron ver los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*—, el antisemitismo popular mostraba el rostro siniestro del liberalismo político o la profanación de los cementerios dejaba ver la esencia misma del antisemitismo, leer nuestra era digital desde sus “anomalías” nos permite encaminarnos en la senda de la Teoría crítica, que, como dice el epígrafe, es aquella que busca la supresión de la injusticia social.¹²

Tres (o cuatro...) pensadores del campo de la Teoría crítica que me interesan

En la Universidad Hebrea de Jerusalén, en 1992, por vías muy distintas me acerqué a la Teoría crítica. El primer nombre fue Herbert Marcuse, cuyo texto sobre la tolerancia represiva¹³ fue un hallazgo que nunca abandonaría. Su lectura a contrapelo de un concepto liberal entrampado que, al modo del Barón de Münchhausen, intenta salir de la ciénaga de la inequidad jalando de sus propias categorías represivas es claro y contundente. Era inquietante leerlo en un país sobre el que el filósofo Yeshayahu Leibowitz decía en aquellos mismos días, en ese mismo lugar:¹⁴ “un régimen que mantiene a dos millones de personas sin derechos civiles ni políticos no es una democracia. A partir de la guerra de los seis días Israel dejó de ser una democracia”, y la calificaba como “la única dictadura actual del mundo ilustrado”. Los discursos sobre la tolerancia se resquebrajaban ante la evidencia de una situación que excede la categoría de “colonial”.¹⁵ Asimismo, las contribuciones de Marcuse

¹² En *Fragmentos de Frankfurt*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009, p. 36, Stephan Gandler propone la actualidad de la Escuela de Frankfurt a través del impulso autocrítico de la razón, con cuidado de no incurrir en sus derivas neokantianas o positivistas. El autor sugiere que —a partir del trabajo filosófico de pensadores tales como Adolfo SánchezVázquez o Bolívar Echeverría— “podría preguntarse —rompiendo con el falso *continuum* geográfico-filosófico—: ¿está acaso México más cerca de *Frankfurt* que Frankfurt de sí mismo?”

¹³ MARCUSE, Herbert, “Repressive Tolerance”, en WOLF, Robert Paul / MOORE, Barrington, Jr. / MARCUSE, Herbert, *A Critique of Pure Tolerance*, Boston, Beacon Press, 1969.

¹⁴ Cfr. SIVAN, Eyal, “*Itgaber: he will overcome*” (entrevistas con Yeshayahu Leibowitz), Momento Films, 1991-1993.

¹⁵ Cfr. GRINBERG, Lev, *Política y/o violencia en Israel/Palestina. Democracia versus régimen militar*, Buenos Aires, Prometeo / Edutref, 2011.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Liszt given the 'loco' marking. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It features a 'loco' section with a 'cantabile' marking and a 'roll' section. Dynamics include *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. The bass staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes triplets and other rhythmic patterns. A 'Ped.' marking is present at the bottom left of the bass staff.

clave insoslayable en cierto ritual revolucionario que, al modo del zahorí, busca la justicia aun en los recovecos más peligrosos de la violencia.

Por último, de Adorno y Horkheimer, mucho más tarde, me marcó una particular lectura del antisemitismo¹⁹ que ilumina su actualidad en un sentido más amplio que el que ofrece una interpretación meramente nacionalista, y por lo tanto orientado hacia otro concepto, más incluyente, de justicia. A la dialéctica negativa me referí más arriba. Sólo agregaría que en la obsesión de Horkheimer por señalar —y revertir— la injusticia social resuenan —lejanamente pero con claridad— las voces de los profetas bíblicos.

¹⁹ Stefan Gandler ve en el análisis del antisemitismo que hicieron Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, “un ejemplo capital de crítica a una ideología dominante en nuestros días hecho por la Teoría crítica”, ya que considera al antisemitismo como “una ideología de alcance global desde que se mundializó con la colonización el proyecto histórico burgués-capitalista-cristiano”, *Fragmentos de Frankfurt*, op. cit., pp. 28 y ss.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) -----> * Ped. -----* Ped. -----* Ped. ----->

Teoría crítica: perspectiva de un lector lego

El que escribe estas líneas no pretende ser filósofo; como docente y gestor, implicado profesionalmente y por disposición en procesos artísticos, ha visitado algunas de las obras de los pensadores vinculados con la Teoría crítica e identificados con la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, y ante todo, su perspectiva es la de un lector que, en distintos momentos de su vida, ha dirigido su atención a algunos libros, siguiendo un sistema ajeno al de la disciplina académica. La misma lectura de un autor como Theodor W. Adorno obliga a disciplinarse intelectualmente, por lo que, de principio, le agradezco a este pensador arisco demandarme revisar las *Lecciones de Estética* de Hegel y a revisitarse la *Crítica del Juicio* de Kant. Su tenaz oposición a Martin Heidegger me instigó a reconsideraciones, mientras que la obra de Marcuse y Benjamin me ofreció la oportunidad de vislumbrar alternativas vigentes de un pensamiento de “izquierda” cuando en el escenario político nacional e internacional se anunciaba la cancelación de las izquierdas efectivas por causa del agotamiento, la caducidad o el emborronamiento de las oposiciones ideológicas.

Es probable que uno de los aspectos más vigentes de la Teoría crítica —en el contexto de la crisis del Nuevo Orden Mundial proclamado en 1989— es la convicción de sus promotores de que en el materialismo dialéctico reside un sistema verídico para interpretar los procesos históricos, en la medida en que éste no se establezca como una doctrina ortodoxa e inflexible en sus parámetros, sino como modelo que puede actualizar sus propuestas, en tanto se mantengan las herramientas del análisis crítico y la convicción de que pueden enunciarse términos objetivos en los fenómenos sociales. A partir del principio kantiano de que la condición humana define un sentido del tiempo hacia finalidades últimas —y con

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

88... 89... 90... 91... 92... 93... 94... 95... 96... 97... 98... 99... 100... 101... 102... 103... 104... 105... 106... 107... 108... 109... 110... 111... 112... 113... 114... 115... 116... 117... 118... 119... 120... 121... 122... 123... 124... 125... 126... 127... 128... 129... 130... 131... 132... 133... 134... 135... 136... 137... 138... 139... 140... 141... 142... 143... 144... 145... 146... 147... 148... 149... 150... 151... 152... 153... 154... 155... 156... 157... 158... 159... 160... 161... 162... 163... 164... 165... 166... 167... 168... 169... 170... 171... 172... 173... 174... 175... 176... 177... 178... 179... 180... 181... 182... 183... 184... 185... 186... 187... 188... 189... 190... 191... 192... 193... 194... 195... 196... 197... 198... 199... 200... 201... 202... 203... 204... 205... 206... 207... 208... 209... 210... 211... 212... 213... 214... 215... 216... 217... 218... 219... 220... 221... 222... 223... 224... 225... 226... 227... 228... 229... 230... 231... 232... 233... 234... 235... 236... 237... 238... 239... 240... 241... 242... 243... 244... 245... 246... 247... 248... 249... 250... 251... 252... 253... 254... 255... 256... 257... 258... 259... 260... 261... 262... 263... 264... 265... 266... 267... 268... 269... 270... 271... 272... 273... 274... 275... 276... 277... 278... 279... 280... 281... 282... 283... 284... 285... 286... 287... 288... 289... 290... 291... 292... 293... 294... 295... 296... 297... 298... 299... 300... 301... 302... 303... 304... 305... 306... 307... 308... 309... 310... 311... 312... 313... 314... 315... 316... 317... 318... 319... 320... 321... 322... 323... 324... 325... 326... 327... 328... 329... 330... 331... 332... 333... 334... 335... 336... 337... 338... 339... 340... 341... 342... 343... 344... 345... 346... 347... 348... 349... 350... 351... 352... 353... 354... 355... 356... 357... 358... 359... 360... 361... 362... 363... 364... 365... 366... 367... 368... 369... 370... 371... 372... 373... 374... 375... 376... 377... 378... 379... 380... 381... 382... 383... 384... 385... 386... 387... 388... 389... 390... 391... 392... 393... 394... 395... 396... 397... 398... 399... 400... 401... 402... 403... 404... 405... 406... 407... 408... 409... 410... 411... 412... 413... 414... 415... 416... 417... 418... 419... 420... 421... 422... 423... 424... 425... 426... 427... 428... 429... 430... 431... 432... 433... 434... 435... 436... 437... 438... 439... 440... 441... 442... 443... 444... 445... 446... 447... 448... 449... 450... 451... 452... 453... 454... 455... 456... 457... 458... 459... 460... 461... 462... 463... 464... 465... 466... 467... 468... 469... 470... 471... 472... 473... 474... 475... 476... 477... 478... 479... 480... 481... 482... 483... 484... 485... 486... 487... 488... 489... 490... 491... 492... 493... 494... 495... 496... 497... 498... 499... 500... 501... 502... 503... 504... 505... 506... 507... 508... 509... 510... 511... 512... 513... 514... 515... 516... 517... 518... 519... 520... 521... 522... 523... 524... 525... 526... 527... 528... 529... 530... 531... 532... 533... 534... 535... 536... 537... 538... 539... 540... 541... 542... 543... 544... 545... 546... 547... 548... 549... 550... 551... 552... 553... 554... 555... 556... 557... 558... 559... 560... 561... 562... 563... 564... 565... 566... 567... 568... 569... 570... 571... 572... 573... 574... 575... 576... 577... 578... 579... 580... 581... 582... 583... 584... 585... 586... 587... 588... 589... 590... 591... 592... 593... 594... 595... 596... 597... 598... 599... 600... 601... 602... 603... 604... 605... 606... 607... 608... 609... 610... 611... 612... 613... 614... 615... 616... 617... 618... 619... 620... 621... 622... 623... 624... 625... 626... 627... 628... 629... 630... 631... 632... 633... 634... 635... 636... 637... 638... 639... 640... 641... 642... 643... 644... 645... 646... 647... 648... 649... 650... 651... 652... 653... 654... 655... 656... 657... 658... 659... 660... 661... 662... 663... 664... 665... 666... 667... 668... 669... 670... 671... 672... 673... 674... 675... 676... 677... 678... 679... 680... 681... 682... 683... 684... 685... 686... 687... 688... 689... 690... 691... 692... 693... 694... 695... 696... 697... 698... 699... 700... 701... 702... 703... 704... 705... 706... 707... 708... 709... 710... 711... 712... 713... 714... 715... 716... 717... 718... 719... 720... 721... 722... 723... 724... 725... 726... 727... 728... 729... 730... 731... 732... 733... 734... 735... 736... 737... 738... 739... 740... 741... 742... 743... 744... 745... 746... 747... 748... 749... 750... 751... 752... 753... 754... 755... 756... 757... 758... 759... 760... 761... 762... 763... 764... 765... 766... 767... 768... 769... 770... 771... 772... 773... 774... 775... 776... 777... 778... 779... 780... 781... 782... 783... 784... 785... 786... 787... 788... 789... 790... 791... 792... 793... 794... 795... 796... 797... 798... 799... 800... 801... 802... 803... 804... 805... 806... 807... 808... 809... 810... 811... 812... 813... 814... 815... 816... 817... 818... 819... 820... 821... 822... 823... 824... 825... 826... 827... 828... 829... 830... 831... 832... 833... 834... 835... 836... 837... 838... 839... 840... 841... 842... 843... 844... 845... 846... 847... 848... 849... 850... 851... 852... 853... 854... 855... 856... 857... 858... 859... 860... 861... 862... 863... 864... 865... 866... 867... 868... 869... 870... 871... 872... 873... 874... 875... 876... 877... 878... 879... 880... 881... 882... 883... 884... 885... 886... 887... 888... 889... 890... 891... 892... 893... 894... 895... 896... 897... 898... 899... 900... 901... 902... 903... 904... 905... 906... 907... 908... 909... 910... 911... 912... 913... 914... 915... 916... 917... 918... 919... 920... 921... 922... 923... 924... 925... 926... 927... 928... 929... 930... 931... 932... 933... 934... 935... 936... 937... 938... 939... 940... 941... 942... 943... 944... 945... 946... 947... 948... 949... 950... 951... 952... 953... 954... 955... 956... 957... 958... 959... 960... 961... 962... 963... 964... 965... 966... 967... 968... 969... 970... 971... 972... 973... 974... 975... 976... 977... 978... 979... 980... 981... 982... 983... 984... 985... 986... 987... 988... 989... 990... 991... 992... 993... 994... 995... 996... 997... 998... 999... 1000... 1001... 1002... 1003... 1004... 1005... 1006... 1007... 1008... 1009... 1010... 1011... 1012... 1013... 1014... 1015... 1016... 1017... 1018... 1019... 1020... 1021... 1022... 1023... 1024... 1025... 1026... 1027... 1028... 1029... 1030... 1031... 1032... 1033... 1034... 1035... 1036... 1037... 1038... 1039... 1040... 1041... 1042... 1043... 1044... 1045... 1046... 1047... 1048... 1049... 1050... 1051... 1052... 1053... 1054... 1055... 1056... 1057... 1058... 1059... 1060... 1061... 1062... 1063... 1064... 1065... 1066... 1067... 1068... 1069... 1070... 1071... 1072... 1073... 1074... 1075... 1076... 1077... 1078... 1079... 1080... 1081... 1082... 1083... 1084... 1085... 1086... 1087... 1088... 1089... 1090... 1091... 1092... 1093... 1094... 1095... 1096... 1097... 1098... 1099... 1100... 1101... 1102... 1103... 1104... 1105... 1106... 1107... 1108... 1109... 1110... 1111... 1112... 1113... 1114... 1115... 1116... 1117... 1118... 1119... 1120... 1121... 1122... 1123... 1124... 1125... 1126... 1127... 1128... 1129... 1130... 1131... 1132... 1133... 1134... 1135... 1136... 1137... 1138... 1139... 1140... 1141... 1142... 1143... 1144... 1145... 1146... 1147... 1148... 1149... 1150... 1151... 1152... 1153... 1154... 1155... 1156... 1157... 1158... 1159... 1160... 1161... 1162... 1163... 1164... 1165... 1166... 1167... 1168... 1169... 1170... 1171... 1172... 1173... 1174... 1175... 1176... 1177... 1178... 1179... 1180... 1181... 1182... 1183... 1184... 1185... 1186... 1187... 1188... 1189... 1190... 1191... 1192... 1193... 1194... 1195... 1196... 1197... 1198... 1199... 1200... 1201... 1202... 1203... 1204... 1205... 1206... 1207... 1208... 1209... 1210... 1211... 1212... 1213... 1214... 1215... 1216... 1217... 1218... 1219... 1220... 1221... 1222... 1223... 1224... 1225... 1226... 1227... 1228... 1229... 1230... 1231... 1232... 1233... 1234... 1235... 1236... 1237... 1238... 1239... 1240... 1241... 1242... 1243... 1244... 1245... 1246... 1247... 1248... 1249... 1250... 1251... 1252... 1253... 1254... 1255... 1256... 1257... 1258... 1259... 1260... 1261... 1262... 1263... 1264... 1265... 1266... 1267... 1268... 1269... 1270... 1271... 1272... 1273... 1274... 1275... 1276... 1277... 1278... 1279... 1280... 1281... 1282... 1283... 1284... 1285... 1286... 1287... 1288... 1289... 1290... 1291... 1292... 1293... 1294... 1295... 1296... 1297... 1298... 1299... 1300... 1301... 1302... 1303... 1304... 1305... 1306... 1307... 1308... 1309... 1310... 1311... 1312... 1313... 1314... 1315... 1316... 1317... 1318... 1319... 1320... 1321... 1322... 1323... 1324... 1325... 1326... 1327... 1328... 1329... 1330... 1331... 1332... 1333... 1334... 1335... 1336... 1337... 1338... 1339... 1340... 1341... 1342... 1343... 1344... 1345... 1346... 1347... 1348... 1349... 1350... 1351... 1352... 1353... 1354... 1355... 1356... 1357... 1358... 1359... 1360... 1361... 1362... 1363... 1364... 1365... 1366... 1367... 1368... 1369... 1370... 1371... 1372... 1373... 1374... 1375... 1376... 1377... 1378... 1379... 1380... 1381... 1382... 1383... 1384... 1385... 1386... 1387... 1388... 1389... 1390... 1391... 1392... 1393... 1394... 1395... 1396... 1397... 1398... 1399... 1400... 1401... 1402... 1403... 1404... 1405... 1406... 1407... 1408... 1409... 1410... 1411... 1412... 1413... 1414... 1415... 1416... 1417... 1418... 1419... 1420... 1421... 1422... 1423... 1424... 1425... 1426... 1427... 1428... 1429... 1430... 1431... 1432... 1433... 1434... 1435... 1436... 1437... 1438... 1439... 1440... 1441... 1442... 1443... 1444... 1445... 1446... 1447... 1448... 1449... 1450... 1451... 1452... 1453... 1454... 1455... 1456... 1457... 1458... 1459... 1460... 1461... 1462... 1463... 1464... 1465... 1466... 1467... 1468... 1469... 1470... 1471... 1472... 1473... 1474... 1475... 1476... 1477... 1478... 1479... 1480... 1481... 1482... 1483... 1484... 1485... 1486... 1487... 1488... 1489... 1490... 1491... 1492... 1493... 1494... 1495... 1496... 1497... 1498... 1499... 1500... 1501... 1502... 1503... 1504... 1505... 1506... 1507... 1508... 1509... 1510... 1511... 1512... 1513... 1514... 1515... 1516... 1517... 1518... 1519... 1520... 1521... 1522... 1523... 1524... 1525... 1526... 1527... 1528... 1529... 1530... 1531... 1532... 1533... 1534... 1535... 1536... 1537... 1538... 1539... 1540... 1541... 1542... 1543... 1544... 1545... 1546... 1547... 1548... 1549... 1550... 1551... 1552... 1553... 1554... 1555... 1556... 1557... 1558... 1559... 1560... 1561... 1562... 1563... 1564... 1565... 1566... 1567... 1568... 1569... 1570... 1571... 1572... 1573... 1574... 1575... 1576... 1577... 1578... 1579... 1580... 1581... 1582... 1583... 1584... 1585... 1586... 1587... 1588... 1589... 1590... 1591... 1592... 1593... 1594... 1595... 1596... 1597... 1598... 1599... 1600... 1601... 1602... 1603... 1604... 1605... 1606... 1607... 1608... 1609... 1610... 1611... 1612... 1613... 1614... 1615... 1616... 1617... 1618... 1619... 1620... 1621... 1622... 1623... 1624... 1625... 1626... 1627... 1628... 1629... 1630... 1631... 1632... 1633... 1634... 1635... 1636... 1637... 1638... 1639... 1640... 1641... 1642... 1643... 1644... 1645... 1646... 1647... 1648... 1649... 1650... 1651... 1652... 1653... 1654... 1655... 1656... 1657... 1658... 1659... 1660... 1661... 1662... 1663... 1664... 1665... 1666... 1667... 1668... 1669... 1670... 1671... 1672... 1673... 1674... 1675... 1676... 1677... 1678... 1679... 1680... 1681... 1682... 1683... 1684... 1685... 1686... 1687... 1688... 1689... 1690... 1691... 1692... 1693... 1694... 1695... 1696... 1697... 1698... 1699... 1700... 1701... 1702... 1703... 1704... 1705... 1706... 1707... 1708... 1709... 1710... 1711... 1712... 1713... 1714... 1715... 1716... 1717... 1718... 1719... 1720... 1721... 1722... 1723... 1724... 1725... 1726... 1727... 1728... 1729... 1730... 1731... 1732... 1733... 1734... 1735... 1736... 1737... 1738... 1739... 1740... 1741... 1742... 1743... 1744... 1745... 1746... 1747... 1748... 1749... 1750... 1751... 1752... 1753... 1754... 1755... 1756... 1757... 1758... 1759... 1760... 1761... 1762... 1763... 1764... 1765... 1766... 1767... 1768... 1769... 1770... 1771... 1772... 1773... 1774... 1775... 1776... 1777... 1778... 1779... 1780... 1781... 1782... 1783... 1784... 1785... 1786... 1787... 1788... 1789... 1790... 1791... 1792... 1793... 1794... 1795... 1796... 1797... 1798... 1799... 1800... 1801... 1802... 1803... 1804... 1805... 1806... 1807... 1808... 1809... 1810... 1811... 1812... 1813... 1814... 1815... 1816... 1817... 1818... 1819... 1820... 1821... 1822... 1823... 1824... 1825... 1826... 1827... 1828... 1829... 1830... 1831... 1832... 1833... 1834... 1835... 1836... 1837... 1838... 1839... 1840... 1841... 1842... 1843... 1844... 1845... 1846... 1847... 1848... 1849... 1850... 1851... 1852... 1853... 1854... 1855... 1856... 1857... 1858... 1859... 1860... 1861... 1862... 1863... 1864... 1865... 1866... 1867... 1868... 1869... 1870... 1871... 1872... 1873... 1874... 1875... 1876... 1877... 1878... 1879... 1880... 1881... 1882... 1883... 1884... 1885... 1886... 1887... 1888... 1889... 1890... 1891... 1892... 1893... 1894... 1895... 1896... 1897... 1898... 1899... 1900... 1901... 1902... 1903... 1904... 1905... 1906... 1907... 1908... 1909... 1910... 1911... 1912... 1913... 1914... 1915... 1916... 1917... 1918... 1919... 1920... 1921... 1922... 1923... 1924... 1925... 1926... 1927... 1928... 1929... 1930... 1931... 1932... 1933... 1934... 1935... 1936... 1937... 1938... 1939... 1940... 1941... 1942... 1943... 1944... 1945... 1946... 1947... 1948... 1949... 1950... 1951... 1952... 1953... 1954... 1955... 1956... 1957... 1958... 1959... 1960... 1961... 1962... 1963... 1964... 1965... 1966... 1967... 1968... 1969... 1970... 1971... 1972... 1973... 1974... 1975... 1976... 1977... 1978... 1979... 1980... 1981... 1982... 1983... 1984... 1985... 1986... 1987... 1988... 1989... 1990... 1991... 1992... 1993... 1994... 1995... 1996... 1997... 1998... 1999... 2000... 2001... 2002... 2003... 2004... 2005... 2006... 2007... 2008... 2009... 2010... 2011... 2012... 2013... 2014... 2015... 2016... 2017... 2018... 2019... 2020... 2021... 2022... 2023... 2024... 2025... 2026... 2027... 2028... 2029... 2030... 2031... 2032... 2033... 2034... 2035... 2036... 2037... 2038... 2039... 2040... 2041... 2042... 2043... 2044... 2045... 2046... 2047... 2048... 2049... 2050... 2051... 2052... 2053... 2054... 2055... 2056... 2057... 2058... 2059... 2060... 2061... 2062... 2063... 2064... 2065... 2066... 2067... 2068... 2069... 2070... 2071... 2072... 2073... 2074... 2075... 2076... 2077... 2078... 2079... 2080... 2081... 2082... 2083... 2084... 2085... 2086... 2087... 2088... 2089... 2090... 2091... 2092... 2093... 2094... 2095... 2096... 2097... 2098... 2099... 2100... 2101... 2102... 2103... 2104... 2105... 2106... 2107... 2108... 2109... 2110... 2111... 2112... 2113... 2114... 2115... 2116... 2117... 2118... 2119... 2120... 2121... 2122... 2123... 2124... 2125... 2126... 2127... 2128... 2129... 2130... 2131... 2132... 2133... 2134... 2135... 2136... 2137... 2138... 2139... 2140... 2141... 2142... 2143... 2144... 2145... 2146... 2147... 2148... 2149... 2150... 2151... 2152... 2153... 2154... 2155... 2156... 2157... 2158... 2159... 2160... 2161... 2162... 2163... 2164... 2165... 2166... 2167... 2168... 2169... 2170... 2171... 2172... 2173... 2174... 2175... 2176... 2177... 2178... 2179... 2180... 2181... 2182... 2183... 2184... 2185... 2186... 2187... 2188... 21

ello genera la dicotomía entre realización personal y social los vectores de libertad individual y desarrollo común— los pensadores identificados con la Teoría crítica propusieron una actualización del concepto hegeliano y marxista de que esta orientación trascendente debe acontecer en la textura de tensiones dialécticas de la historia, para derivar la realización última, la emancipación, de una transformación social condicionada por la conciencia histórica crítica. Esta actualización de corte humanista se desarrolló originalmente en un contexto intelectual plagado de antagonismos: las escuelas del positivismo que enarbolaban lo científico como valor de neutralidad determinista —el progreso asemejado a un proceso universal implacable—, los totalitarismos doctrinarios soviético y fascista, etcétera. En la medida en que Adorno o Marcuse identificaron fenómenos como el fascismo desde perspectivas que trascendían la mera coyuntura —como una tendencia política acontecida en Alemania o Italia y “superada” tras la Segunda guerra mundial— sino como una manifestación consecuente con procesos que germinaron en el siglo XIX, sus diagnósticos nos permiten identificar las expresiones contemporáneas derivadas del fascismo. La capacidad de estos autores para analizar las condiciones de la modernidad, el proceso del desarrollo tecnificado o los mecanismos de alienación resultan oportunas para considerar, desde perspectivas más amplias, expresiones como el llamado neoliberalismo, las dictaduras ideológicas con apología macroeconómica o el paradigma irreflexivo que consigna valores unívocamente positivos al concepto de desarrollo. Asimismo, su visión de la filosofía como plataforma permeable a las aportaciones de la psicología o las ciencias sociales, fomentaron una apertura interdisciplinaria, un desenclaustramiento del pensamiento filosófico contemporáneo.

En ese sentido, estos autores asumieron la consigna de Marx y Gramsci de representar, como intelectuales, un papel activo como agentes en el proceso de emancipación. Desde su perspectiva, la obra del intelectual no solamente debe diagnosticar, sino también colaborar en el proceso de toma de conciencia crítica histórica, buscando a su vez ser resistente a la enajenación del sistema de producción y consumo acríticos, postura que debe promoverse hacia los creadores mismos, incluso en el extremo de generar en las artes una crisis de identificación entre expresiones artísticas y sociedad. Siendo que Benjamin, Adorno o Marcuse determinaron de manera afinada la inserción de la producción artística moderna en las lógicas de la sociedad industrializada y sus recursos de mediación y legitimización —diríamos ahora, de mercadotecnia— esta demanda al creador artístico me genera una reserva cuya incomodidad podría residir en la perspectiva eurocéntrica de los autores, provenientes de un

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "energico (lo stesso tempo)" and includes dynamics like *sf* and *loco*. The second system includes a *loco* marking and a dynamic of *mp*. The third system is marked "molto espressivo" and includes a dynamic of *mf subito*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ámbito en el que la Alta Cultura europea –necesariamente surgida del patrocinio aristocrático– era una referencia de valor y sentido de identidad, y que comenzó a desdibujarse como parámetro de referencia en la extendida área de influencia de Occidente a partir de 1945. En el tercer capítulo de *El hombre unidimensional*,¹ Marcuse se refiere a esta tensión entre alta cultura y sociedad como oportunidad –ahora cancelada– de proponer una dimensión alternativa de representación de la realidad:

[...] Desde luego, la alta cultura estuvo siempre en contradicción con la realidad social, y sólo una minoría privilegiada gozaba de sus bienes y representaba sus ideales. Las dos esferas antagónicas de la sociedad han coexistido siempre; la alta cultura ha sido siempre acomodaticia, mientras que la realidad se veía raramente perturbada por sus ideales y verdades. El nuevo aspecto actual es la disminución del antagonismo entre la cultura y la realidad social, mediante la extinción de los elementos de oposición, ajenos y trascendentes de la alta cultura, por medio de los cuales constituía otra dimensión de la realidad. Esta liquidación de la cultura bidimensional no tiene lugar a través de la negación y el rechazo de los “valores culturales”, sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución en una escala masiva. [...].

Por su parte, en su ensayo *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*,² Adorno desacredita cualquier composición sonora que no se asuma en los términos de un discurso, aun cuando ese discurso alcance la negatividad expresiva en el desarrollo de sus materiales “sintácticos”. Cualquier presentación del material sonoro que no plantee un desarrollo discursivo de sus materiales es considerada por él una cesión a la inconsciencia acrítica, relacionada con el “matar el tiempo” de la industria del entretenimiento, un barbarismo que renuncia a la responsabilidad de comprometerse con el devenir histórico. La dialéctica de discurso musical que conoce y reconoce Adorno es la desarrollada por Mozart, Beethoven o Schön-

¹ MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional; Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. Antonio Elorza, Editorial Planeta-Agostini, 1993.

² En ADORNO, Theodor W., *Sobre la música* (Antología de Gerard Vilar, trad. Vilar y Marta Tafalla González), Barcelona, Paidós, 2000.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The first measure is marked 'colando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'mp > pp'. The score includes dynamics such as f, mf, mp, p, and pp. There are also markings for 'loco' and 'più p'. The score is numbered 6, 7, and 5 at the bottom of the staves.

berg y su visión es la de un centroeuropeo educado en la práctica musical y en el valor de la partitura como soporte de una composición: la improvisación en el jazz es, para este autor, un “dejarse ir” inconsecuente en términos de valor resistente que invita al que escucha a un “dejarse llevar”. En las obras que he podido leer de estos autores, no encuentro sugerencias de la posibilidad de una oposición creativa autónoma en formas culturales alternativas o surgidas a partir de matrices “populares”, en la medida en que podamos suponer que, en el contexto de la sociedad tecnificada puedan surgir manifestaciones populares emancipadas y autónomas. ¿Por qué no podríamos suponerlo?

Asumidos portadores de una tradición intelectual europea que va de Kant a Hegel y a Marx —una tradición cuya legitimidad Habermas actualmente defiende con todos los medios a su alcance en contra de los que él identifica como sus detractores—, testigos del horror del fascismo alemán y promotores —salvo el fallecido Benjamin— de una recuperación cultural europea en clave humanista, sus visiones del Sistema de extensiones totales y absolutamente enajenante que progresaba en la posguerra —capaz de asimilar y cancelar la alta cultura, transformándola en bien de consumo— llegan a adquirir tintes gnósticos: el Demiurgo alienante cancelando todos los medios posibles de resistencia o revolución organizada y solo aniquilado por la barbarie. Tal negatividad absoluta puede ser suficientemente contundente para obligarnos a una toma de conciencia. Marcuse remata *El hombre unidimensional* con una cita de Benjamin, escrita en los inicios del fascismo: “Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza”.³

Algunos libros y autores

En el caso de una persona involucrada con las artes visuales como docente, curador o analista, resultaría necesario citar *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)⁴ de Walter Benjamin como un libro fundamental dentro de la obra de un autor —entre los vinculados a la Escuela de Frankfurt— que dedicó particular interés a los fenómenos creativos, su relación con el mundo, y la responsabilidades intelectual y social que asumen los que pretenden interpretarlos. Si uno está medianamente interesado en los sentidos de lo histórico y la incidencia de los agentes creativos e intelectuales en la configuración de esos sentidos, no existe un autor más elocuente, coherente e intelectualmente ético que Benjamin, pensador que, a más de siete décadas de su muerte, no mantiene actualidad en los

³ Marcuse extrae la cita de (Sobre) “Las afinidades electivas” de Goethe, escrito por Benjamin en 1922.

⁴ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Ciudad de México, Itaca, 2003.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

5 8 *ancora più p* 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

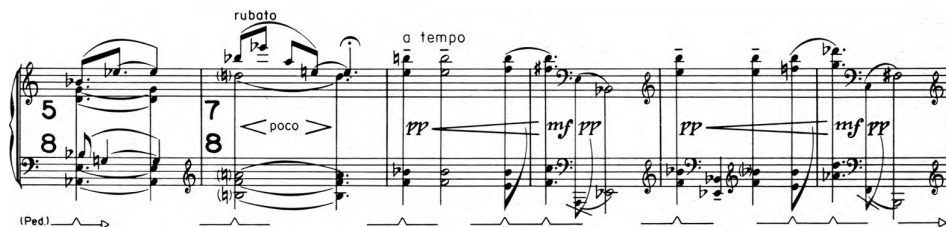
(Ped.)

planes de estudios de educación humanística, en los cubículos de los investigadores y en las estanterías de las bibliotecas y librerías, a pesar de que cuenta asimismo con extraordinarios traductores y exégetas en español, como Bolívar Echeverría. Sin embargo, debo confesar que, en lugar de la citada obra, mi principal afecto al trabajo de Benjamin se orienta hacia ensayos en los que se suspende en cierta medida la perspectiva del estructurado intelectual postmarxista y se revela de manera más íntima su actualización del misticismo judaico hacia la interpretación, a partir de los mitos, de la condición humana. Como su amigo y colega Gershom Scholem menciona en el primer capítulo de *La Cábala y su simbolismo*,⁵ el interés por el pensamiento místico —que implica un éxtasis: una salida del reposo— posee cierta carga de heterodoxia e indisciplina en una religión cuya ortodoxia social se basa en el mantenimiento de la tradición y en marcos rito-legislativos. En cierto sentido, sus póstumas y célebres *Tesis sobre la filosofía de la historia* —una de las mejores críticas ejercidas hacia el historicismo de corte positivo— representan un encuentro equilibrado entre el marxista comprometido y el exaltado indagador de modelos míticos judeocristianos, el más influyente el mesianismo. En particular, he encontrado resonancia con el ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916),⁶ en el que Benjamin no aborda el lenguaje como mera herramienta del intercambio comunicativo, sino como el medio de hacer mundo, como el acto trans-subjetivo que significa a una comunidad y la identifica con el mito de creación; la elaboración crítica interpretativa que Benjamin hace de fragmentos del *Génesis* en torno al poderoso acto de nombrar sugieren empatías con el *Zohar* (el “Libro del Esplendor”), antigua y afamada glosa cabalística del *Bereshit* (Génesis). Hacia el final del ensayo, el autor propone una interesante extensión de su tesis en las artes plásticas, en el ámbito de la materia:

[...] Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía. Así como el lenguaje de la poesía se funde, aunque no sólo ella, en el lenguaje de nombres del hombre, es también muy concebible que el lenguaje de la plástica o de la pintura se funda con ciertas formas del lenguaje de las cosas; que en ellas se traduzca un lenguaje de las cosas en una esfera infinitamente más elevada, o bien quizá la misma esfera. Aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin acústica: lenguajes del material, por lo que lo referido es la comunicación de la comunidad material de las cosas. / La comunicación de las cosas es además de una comunidad tal que concibe al mundo como totalidad individida. [...].

⁵ SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo, Ciudad de México, Siglo XXI, 1976.

⁶ Incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones*, IV, trad. Eduardo Subirats, Madrid, Taurus, 1998.



Reconociendo que Theodor W. Adorno abominaría mi sugerencia, encuentro resonancias entre este ensayo de Benjamin y “Hölderlin y la esencia de la Poesía”⁷ (1936), de Martin Heidegger.

Aunque riguroso en su metodología de exposición, *El hombre unidimensional*⁸ (1964) de Herbert Marcuse —anteriormente mencionado— fue concebido como un libro de divulgación oportuno, que ofrecía en un momento álgido de la posguerra alternativas para un pensamiento opuesto tanto a las expresiones depredadoras del capitalismo como al totalitarismo del bloque soviético, identificaba el autor ambos sistemas con un único proceso de desarrollo asistido tecnológicamente que aliena al ser humano, borrando las dimensiones posibles para su emancipación y obligando a que su conciencia y obras se integren al sistema, no obstante revelarse en ellas expresiones de oposición. El tercer capítulo de la obra (“La conquista de la conciencia desgraciada: Una desublimación represiva”) aborda el proceso experimentado en las artes, principalmente en la literatura, en el contexto de la sociedad tecnificada. El diagnóstico de Marcuse, extraordinariamente vigente, no es alentador en el sentido de una posible emancipación, si bien encuentra posibilidades de transformación en marginalidades sociales no identificadas como significativas en el modelo marxista ortodoxo. Hacia el término del libro, escribe:

[...] Sin embargo, bajo la base popular conservadora se encuentra el sustrato de los proscritos y los “extraños”, los explotados y los perseguidos de otras razas y de otros colores, los parados y los que no pueden ser empleados. Ellos existen fuera del proceso democrático; su vida es la necesidad más inmediata y la más real para poner fin a instituciones y condiciones intolerables. Así, su oposición es revolucionaria incluso si su conciencia no lo es. Su oposición golpea al sistema desde el exterior y por tanto no es derrotada por el sistema; es una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, al hacerlo, lo revela como una partida trucada. Cuando se reúnen y salen a la calle sin armas, sin protección, para pedir los derechos civiles más primitivos, saben que tienen que enfrentarse a perros, piedras, bombas, la cárcel, los campos de concentración, incluso la muerte. Su fuerza está detrás de toda manifestación política en favor de las víctimas de la ley y el orden. El hecho de que hayan empezado a negarse a jugar el juego puede ser el hecho que señale el principio del fin de un período. [...].

⁷ En *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, Ciudad de México, FCE, 1992.

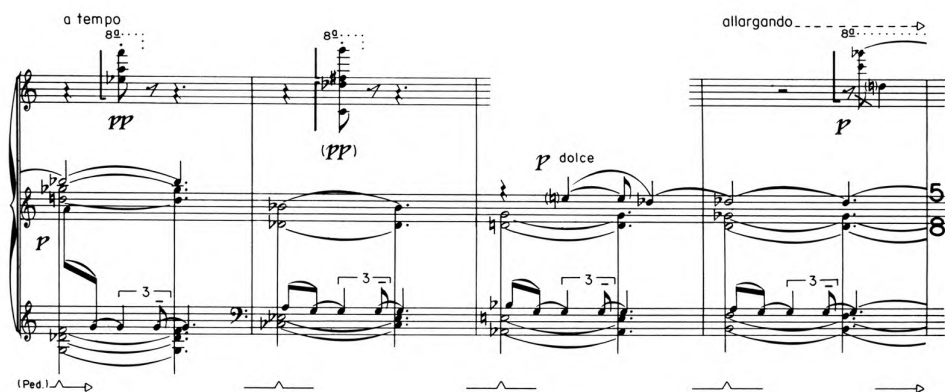
⁸ *Op. cit.*

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *delicato* marking and a *pp* dynamic. The second system includes an *allargando* marking and a *cresc.* instruction. The third system features a *molto rit.* marking and a *rit.* instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Una obra que es interesante leer en contrapunto con *El hombre unidimensional* es *Ciencia y técnica como "ideología"* (1968),⁹ de Jürgen Habermas. Hacia el final de su vida, Marcuse elaborará sus perspectivas hacia el arte –algo divergentes a las de Benjamin– en *La dimensión estética* (1977).¹⁰

Originalmente publicada en 1948 –y con posteriores notas y actualizaciones del autor– *Filosofía de la nueva música*, de Theodor W. Adorno, es uno de los libros más apasionantes y exasperantes que he tenido la oportunidad de leer. En su juventud discípulo de composición de Alban Berg, Adorno le dedicó un lugar protagónico a la música en su producción escrita, y confesó siempre su parcialidad hacia la vertiente surgida en la llamada Segunda escuela de Viena (Schönberg, Berg y Webern). En la mencionada obra, el autor reduce las vertientes discernibles del desarrollo de la música nueva a una dicotomía fundamental, que está encabezada por dos figuras para él opuestas: Schönberg y Stravinsky, las expresiones válidas serán para ellas derivadas del dodecafonista austriaco. Adorno es implacable con Stravinsky, señala todos sus pasos en falso, sus anacronismos, la vacuidad de su modernidad y la intrascendencia del supuesto salvajismo primitivista de sus primeras aportaciones a la vanguardia. Por otro lado, Schönberg propone un sendero –producto del desarrollo sistemático de un “problema” sonoro y de la tensión dialéctica de los materiales musicales– que tiene la posibilidad de generar momentos críticos, mismos que permiten la toma de conciencia emancipada del ser en la historia, a partir de la misma crisis del “lenguaje” musical. Para una persona que adora la producción de Stravinsky casi incondicionalmente, la lectura de las al mismo tiempo apasionadas y disciplinadas críticas de Adorno es casi un acto de tortura intelectual. Sin embargo, es obligado reconocer el rigor intelectual del autor, su abordaje sistemático de los argumentos, su profundo conocimiento del tema –Adorno se exigía un análisis profundo de las obras a nivel del estudio de las partituras– y su empeño para defender desde la plataforma intelectual una vertiente creativa a partir de una perspectiva que identifica la validez estética con la ética. Si bien los derroteros de la música contemporánea fueron distintos a los establecidos por esta polaridad dialéctica propuesta por Adorno, resulta interesante revisitar su punto de vista a la luz de la popularidad de las nuevas, acústicamente “dóviles” músicas

⁹ HABERMAS, Jürgen, *Ciencia y técnica como "ideología"*, trad. M. Jiménez Redondo, Madrid, Tecnos, 1986.
¹⁰ MARCUSE, Herbert, *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.



1. Teoría crítica y actualidad

1.1. Toda obra “interesante” es crítica. No se trata de distinguir teorías críticas de otras que no lo fueran. Se tratará en cambio de definir en qué consiste la crítica en las obras que nos interesan. En otras palabras: ya no puedo, en este punto y a estas alturas, distinguir mi “marco teórico” de mí mismo. Más adelante volveré sobre ese “plus de sujeto” inherente a la crítica. Sin embargo, para no sustraerme a la petición de una definición, diría que es crítica toda teoría que aborde la subjetividad por la vía del efecto “sujeto” que se produce en el anudamiento de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario. En este sentido, el nombre de “teoría crítica” está ligado a la subversión del sujeto que opera desde Freud en el quehacer teórico.

Sin embargo, el término de “Teoría crítica” está cargado de tradición filosófica, y es a partir de esta tradición que podemos pensar su relevancia para la actualidad. Se pueden constatar dos giros fundamentales respecto a la noción de “crítica” en la historia de la filosofía moderna.

1.2. El primero lo realiza Kant, al emplear el término de “crítica” para la fundación de las ciencias sociales, es decir al sostener que la recaída en aseveraciones metafísicas que amenaza a la ciencia en general, solamente se evita si la crítica se dirige no solo a un asunto, un objeto, sino hacia la capacidad de razonar misma. Consecuentemente, Kant no entiende por crítica

una crítica de libros y de sistemas, sino de la capacidad de razonar misma, tomando en cuenta todas las intelecciones (*Erkenntnisse*) hacia las cuales [esta capacidad] puede aspirar independientemente de toda experiencia...¹

¹ KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 13.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ♩ = ca 88. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part begins with a series of chords and melodic lines, marked with dynamics such as *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. There are also markings for "deciso" and "loco" above the staff. The left-hand part is marked "il basso sotto voce" and "pp" (pianissimo), featuring a long, sustained chordal texture. The score includes various performance instructions like "m.s." (mezza voce) and "Ped" (pedal) with arrows indicating when to use it. The piece concludes with a final chord marked "mf" and "f".

Es solo con esta vuelta sobre sí misma que la razón puede abrir la “vía crítica”² en las ciencias sociales. Por esto, Kant afirma:

Nuestra era es propiamente *la era de la crítica*, a la cual todo se debe someter. La religión, por su *sacralidad* (*Heiligkeit*) y el derecho, por su *majestuosidad* (*Majestät*), pretenden generalmente sustraerse a ella. Pero inmediatamente provocan la justa sospecha contra sí y no pueden pretender a la estima completa que la razón sólo concede a aquello que ha podido soportar su examen libre y público.³

El segundo giro se debe a los pensadores de la Escuela de Frankfurt, especialmente a la obra de Adorno. En este contexto surge el término “teoría crítica de la sociedad”, como nombre de un movimiento que busca formas de pensar y de decir susceptibles de dar cuenta de lo que ha sido reprimido por la razón. Se trata, en esta segunda vuelta de la razón sobre sí misma, de un intento de elevar la negación de la represión de la naturaleza a principio metodológico (“Negative Dialektik”). Sin duda, con este segundo giro, que se produjo en la época del 68, se introdujo a las ciencias sociales un nuevo enfoque que permitió que el pensamiento dialéctico se dirigiera “al campo de lo real” (“in den realen Bereich hineintreiben”).⁴ Adorno concluye su texto con las siguientes palabras:

El pensamiento, él mismo conducta, contiene la necesidad –el apremio de la vida– en su seno. Se piensa desde la necesidad, aún cuando se desecha el *wishful thinking*. El motor de la necesidad es el esfuerzo, el cual implica el pensamiento como acto. Por esta razón, *el objeto de la crítica no es la necesidad en el pensamiento, sino la relación entre ellos*. Pero la necesidad en el pensamiento quiere que se piense. Requiere de su negación por el pensamiento, tiene que desaparecer en el pensamiento, si es que está destinado a *satisfacerse en lo real* [*real befriedigen*] y en esta negación perdura; representa, *en la célula más íntima del pensamiento* [*Gedanken*] *formulado, aquello que no es del mismo orden que él*. Los rasgos intramundanos más nimios tendrían entonces relevancia para lo absoluto, ya que la mirada micrológica destruye la envoltura de lo que ha sido singularizado [*vereinzelt*] según la medida del concepto englobante, subsumador: *hace estallar su identidad*, la ilusión de que fuera sólo un ejemplar. Un tal pensamiento es solidario con la metafísica en el momento de su caída.⁵

² Ídem, p. 400.

³ Ídem, p. 13.

⁴ ADORNO, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 10.

⁵ ADORNO, Theodor W., ídem, pp. 399-400.

El término “real befriedigen” que marca la llegada de lo simbólico a lo real, retoma con una característica inversión el final de la “Crítica de la razón pura”: Kant expresó ahí su deseo de que todavía antes de terminar su siglo, se pudiera alcanzar lo que durante muchos siglos no se pudo lograr: “llevar la razón humana a la satisfacción plena [völlige Befriedigung] respecto a lo que ha ocupado desde siempre su deseo de saber [Wissbegierde]”, aunque hasta la fecha haya sido en vano.”⁶ Adorno señala en este párrafo que el punto de arranque de la crítica consiste en hacer estallar la envoltura que crea la ilusión de lo idéntico. Hoy nos esforzamos por entender esta envoltura como la combinación del “semblant” y del “objet *a*” que interviene en la vectorización entre simbólico y real.

1.3. Las consecuencias de los dos giros de la razón sobre sí misma se han manifestado en nuestro tiempo de manera evidente. En efecto, no hay pensamiento interesante que no estuviera marcado por ellos. Hoy, si un texto puede ser considerado “crítico”, es porque se encontrarán en su textualidad las siguientes características:

Primero, hay en el pensamiento crítico actual una reorientación del pensamiento filosófico en la crítica del arte de Walter Benjamin, amigo de Adorno. Adorno mismo veía en el arte el único medio en el cual el carácter de dominación de la razón se rompe, mostrándose y quebrándose a la vez.⁷

Segundo, hay actualmente una re-valoración de la subjetividad en las ciencias sociales: “En abierta oposición al ideal científico corriente, la objetividad del conocimiento dialéctico requiere no de un menos, sino de un plus de sujeto. De otra manera, la experiencia filosófica se secaría.”⁸ Para Adorno, ese plus no puede venir de “explicaciones autobiográficas”; en oposición al positivismo, para el cual “el ahora ficticio unidimensional deviene fundamento epistemológico del sentido interior”,⁹ la Teoría crítica requiere que el plus de sujeto se conciba desde la tradición:

Aunque sea réplica del momento trascendental, lo tradicional es casi-trascendental, no es subjetividad puntual, sino lo propiamente constitutivo, el mecanismo escondido, según Kant, en la profundidad del alma. Bajo el dominio demasiado restringido de las interrogaciones iniciales de la crítica de la razón pura, no debería faltar la que pregunta por la manera en que

⁶ KANT, Immanuel, *op. cit.*, vol. 2, p. 712.

⁷ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

⁸ ADORNO, Theodor W., *Negative Dialektik*, *op. cit.*, p. 50.

⁹ Ídem, p. 63.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features a stringendo section. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various dynamics and articulations. The bass staff provides harmonic support. Key markings include 'mp' (mezzo-piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'ff' (fortissimo). There are also 'loco' markings and a 'Ped.' (pedal) instruction. The score includes slurs, accents, and other performance directions. The tempo is marked 'stringendo' at the beginning of the section.

el pensamiento, que se tiene que enajenar en la tradición, podría conservarla en el proceso de transformación mismo.¹⁰

En tercer lugar, hay consecuencias para la cuestión de la verdad:

El criterio de lo verdadero no es su comunicabilidad inmediata con cualquiera. Hay que resistir al empuje [*Nötigung*], casi universal, de confundir la comunicación de lo comprendido con este último, de ponerla en un lugar más alto, cuando en la actualidad cada paso hacia la comunicación pone en rebaja y falsifica la verdad. Mientras tanto, todo lo lenguajero batalla con esta paradoja.¹⁷

La paradoja de la comunicación fue desarrollada por Adorno en “Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie”,¹² que es el punto de arranque de un tipo de análisis de discurso que detecta el surgimiento de ciertas palabras que “independientemente del contexto y del contenido conceptual, suenan como si dijeran algo más elevado que aquello que significan”, “productos decaídos del aura” (refiriéndose a Walter Benjamin). Es con este fundamento que fue posible no solo denunciar la falsa sacralidad y majestuosidad de la religión y del derecho cuando bloquean el examen de la razón, sino también el lenguaje siempre pujante de la manipulación de masas bajo sus infinitas variaciones.

1.4. Al usar el término “Teoría crítica” para designar recorridos curriculares institucionalmente organizados, se remite inevitablemente a la tradición filosófica que acabamos de exponer. Pero la pregunta será: ¿Hasta qué punto es posible asumir esta tradición? Un cierto imposible se presentará aquí, debido al hecho de que la crítica en el sentido freudiano excede en mucho la dialéctica, aún la negativa, lo cual ha quedado demostrado en la actualidad de múltiples maneras. Así, la interpretación del psicoanálisis por la “teoría crítica de la sociedad”, tal como la llevó a cabo Habermas,¹³ produce, como señala Žižek, la imposibilidad de

¹⁰ Ídem, pp. 63-64.

¹¹ Ídem, pp. 51-52.

¹² ADORNO, Theodor W., *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie* (1962-1964), Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

¹³ HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968, Kap. 10, pp. 262-300.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is marked with a '7' and a 'f' dynamic. It features a 'stringendo' instruction at the beginning, followed by a 'loco' instruction. The bottom staff is marked with a 'mf' dynamic and a 'Ped' instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f', 'ff', and 'mf'. There are also some numerical markings like '89' and '7'.

concebir una distinción clara y pertinente entre la represión “represiva” de una pulsión y su sublimación: cada delimitación entre ellas funciona ya como una construcción auxiliar no pertinente: toda sublimación (acto psíquico que no apunta a la satisfacción inmediata de los instintos) recibe necesariamente un rasgo “represivo”. De este modo, la intención fundamental de la teoría y la práctica analítica se verían afectadas por una ambigüedad: la indecisión constitutiva entre la gesta liberadora, dirigida a dar libre curso a los potenciales pulsionales reprimidos, y el conservadorismo resignado, que acepta la necesidad de la represión como condición inevitable de la civilización.¹⁴

La teoría del sujeto que es propia de la Teoría crítica de la sociedad no es compatible con el psicoanálisis lacaniano.¹⁵ El paradigma RSI implica que la llegada a lo real (el “real befriedigen” de Adorno y la “völlige Befriedigung” de Kant) mediante lo simbólico se da a través del juego combinatorio entre semblante y objeto *a* causa de deseo.¹⁶ Este juego (en su esencia lingüístico) pasa por lo imaginario en la medida en que éste emana de lo real por la vía del significante fálico e incide en lo simbólico por la vía de la falta.¹⁷

El paradigma RSI implica en particular un desprendimiento respecto a la formulación freudiana de la represión psíquica: según Freud, se reprime solo la idea, mientras que el afecto se desplaza. Joan Copjec observa respecto a esta teoría:

¹⁴ ŽIŽEK, Slavoj, “Los atolladeros de la desublimación represiva”, en ASSOUN, Paul Laurent, *et al.*, *Aspectos del malestar en la cultura* (1987), Buenos Aires, Manantial, 1989.

¹⁵ Para esta tesis, véase: SAETTEL, Hans, “Hacia una crítica de la teoría del sujeto en Habermas”, en HERRERA LIMA, María, coord., *Habermas: oralidad, ética y política*, Ciudad de México, Alianza, 1993.

¹⁶ El ternario o las siglas RSI constituirán el fundamento de toda la operación del “retorno a Freud”. Son los tres registros de Lacan: *Real*, *Simbólico* e *Imaginario* que introduce como un nuevo paradigma en psicoanálisis. Surgen desde el primer momento de su enseñanza pública en 1953 y lo acompañan hasta su muerte. Lacan los elaboró, problematizó, topologizó y nunca renegó de ellos. En RSI expuso la relación que guardan entre sí los tres, representada con su célebre nudo borromeo, con la que le dio un nuevo soporte al objeto *a*, causa del deseo, razón por la cual con el soporte borromeo también cambió el estatuto del sujeto deseante. Aunque en realidad un problema interno al ternario no dejó nunca de desarrollarse: ¿qué es lo que subsume cada uno de los tres registros? Esta problemática es la que marcará los últimos años de la enseñanza de Lacan en torno al tema de los nudos. (N. de los Eds.)

¹⁷ LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, livre 20, *Encore*, session du 20 mars 1973, Paris, Seuil, 1975 y MILLER, Jacques-Alain, *Los signos del goce*, sesión del 18 de marzo 1 de 1987, Barcelona, Paidós, 1998.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

88 calando 89

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two systems of music. The first system begins with a 'loco' section marked 'sf' and 'fff', containing triplets and a fermata. The second system is marked 'calando' and includes dynamic markings 'sf', 'fff', 'mf', and 'mp'. The tempo is indicated as 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

(Ped.) →

El afecto es siempre desplazado, o bien: está siempre fuera de lugar. La pregunta es: ¿con respecto a qué? La primera tentación es responder con respecto al significante o la representación. Esto significaría que la representación y el afecto están mutuamente desfasados. El problema con esta respuesta es que tiende a reinstaurar la vieja antinomia entre el goce (o el afecto) y el significante, y en último término a insistir en el déficit o el fracaso de la representación.¹⁸

La formulación freudiana postula así una separación nítida de los términos “representación” y “afecto”. Lacan en cambio parte de la idea de que el afecto es también producido por el significante. Dice Joan Copjec: “[El afecto] no [es] algo añadido a la representación o al significante, sino un excedente producido por su misma función, un excedente del significante con respecto a sí mismo”.¹⁹ La posición crítica implica por lo tanto una concepción distinta del lugar del lenguaje en la constitución subjetiva; implica en particular ubicar el afecto en la diferencia entre enunciación y enunciado, entre decir y dicho. Con ello, el “exceso” del significante respecto a sí mismo podrá ser leído como apertura a la dimensión de lo real, la cual se produce precisamente en el punto donde el semblante²⁰ se anuda con el objeto *a* para apuntar a lo real. De esta manera, también la sublimación podrá ser pensada como un proceso que está en la “vía crítica” de lo simbólico hacia lo real.

Con este paso, se trasciende la idea de una “Bergung” (contención) del pasado en el presente (la “tradición” de Adorno) y se accede al carácter de “inasimilable” de la experiencia en la angustia. El pasado, en esta perspectiva, ya no es el pasado histórico, sino el pasado marcado por el “plus de sujeto”: ya no se trata de lo que sucedió antes, sino de lo irrealizado que hay en el deseo y en el goce. Y la repetición significativa misma descansa sobre el surgimiento, en el presente, de un significante que remite a aquello que justamente nunca se realizó.

Todo esto no deja de tener consecuencias para la concepción del superyó. Joan Copjec señala que el acto de la prohibición no tiene como objeto el goce, sino el enigma que el goce plantea:

¹⁸ COPJEC, Joan, “Mayo del 68, el mes emocional”, en ŽIŽEK, Slavoj, coord., *Lacan. Los interlocutores mudos*, Madrid, Akal, 2010, pp. 121-152.

¹⁹ Ídem, p. 127.

²⁰ “...todo lo que es discurso no puede sino mostrarse como semblante”, MILLER, Jacques-Alain, *De la naturaleza de los semblantes*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 10.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Frédéric Chopin. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts with the instruction "(calando)" and ends with "Meno mosso (♩ = cg 88)". The second system starts with "poco rall." and ends with "7 8". The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *mp*. There are also performance markings like "nervoso", "lunga", and "loco". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A pedal marking "(Ped.)" is present at the bottom left.

Freud describió el poder del superego como el de la prohibición, específicamente la prohibición de la *jouissance*. Pero Lacan ve este poder menos como una prohibición de la *jouissance* como tal que como prohibición o, mejor, disolución u obstrucción del enigma perturbador, el enigma del ser, que la *jouissance* plantea.²¹

1.5. Pero no solamente respecto al psicoanálisis es difícil integrar lo esencial al sintagma “La Teoría crítica”. Lo mismo sucede respecto a las grandes obras críticas de Hegel (crítica del discurso del amo), Marx (crítica de la economía política), Nietzsche (crítica del historicismo y de la moral). Englobarlos bajo una misma denominación parece imposible, es decir que no constituyen nunca, juntos, “la Teoría crítica”. Y lo mismo es válido para pensadores contemporáneos como Derrida, Nancy, Foucault, Agamben. Haré aquí sólo dos breves observaciones:

a) Respecto a la concepción del sujeto, la posición crítica requiere tomar en cuenta que el sujeto es un ser singular-plural. Nancy, al emprender la formulación de “las condiciones de una crítica”, aborda el tema de la identificación con las siguientes palabras:

El pensamiento precipitado, temeroso y reactivo consiste hoy en *declarar indispensables las formas de identificación* ubicadas de manera ordinaria, común, y que sus propios destinos han usado o pervertido: “pueblo”, “nación”, “iglesia”, “cultura”, para no mencionar la confusa “etnia”, ni las tortuosas “raíces”. Hay ahí todo un panorama de la pertenencia y de la propiedad cuya historia política y filosófica está por hacerse: es la historia de la representación de sí como elemento determinante para un concepto originario de la sociedad.²²

Una representación de sí que no se contente con la “identidad” aportada por el significante es uno de los elementos indispensables de la posición crítica en el quehacer teórico. Apunta al tema del cuerpo en el anudamiento entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. El cuerpo, esta vez en relación a la sensibilidad, y no solo en relación a la razón.

²¹ Ídem, p. 148.

²² NANCY, Jean-Luc, *Etre singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 67.

Musical score for piano, marked "Più mosso (♩ = ca 92) con espressione loco". The score is in 3/8 time and features a delicate, expressive style. It includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The piece contains several triplet figures and a prominent melodic line in the right hand. Performance instructions include "delicato" and "con espressione loco". A pedal instruction "(Ped.)" is present at the bottom left.

b) En toda investigación, en el circuito entre “problema” y “concepto”, rige lo que llamaría “la primacía del concepto”, *selon* Deleuze.²³ El enfoque de la investigación deberá verteerse sobre algún fenómeno, del cual sabemos que, aunque está en el pliegue de lo simbólico y de lo imaginario, ahí está, y lo sabemos porque le podemos dar un nombre. Se trata de la cuestión de los “hechos”. Kant, para definir el concepto de “hecho” (*factum*), recurrió a la palabra “Tatsache”, compuesto de “acto” (*Tat*) y “cosa, asunto” (*Sache*). Fichte extendió un poco más tarde el carácter de “acto” de los hechos que interesan en las ciencias sociales: el concepto de “Tathandlung” o “acto-acción” refleja con mucho atino la extraña mezcla entre proceso y “accompli” (terminado, realizado) que se manifiesta en los actos que son objeto de estudio de las ciencias sociales.²⁴ La búsqueda en la que estamos inmersos en las ciencias sociales actualmente es la de la dimensión más general de este acto-acción, de tal forma que ello no implique un agente que opera con fines a una meta, sino un sujeto a la vez activo y pasivo, es decir “pulsional” (voz media). Esta dimensión general del “acto-acción” ha sido designada bajo el concepto de “profanación”, por Agamben.²⁵ El pasaje de lo sagrado a lo profano y viceversa, cuya relación fue investigada por primera vez por Hubert y Mauss, entendido como base del acto-acción, permite no solo enfocar el concepto de sacrificio, sino también el de uso desde un nuevo punto de vista, susceptible de llevar la crítica hasta el efecto en el cuerpo: el pasaje de lo sagrado a lo profano hace que al cuerpo le sea “inherente un residuo irreductible de sacralidad”; y el pasaje de lo profano a lo sagrado introduce un “resto incongruente de profanidad en el ámbito de lo sagrado” bajo la forma de la sobrevivencia del cuerpo.²⁶

²³ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, edición electrónica extraída de <www.philosophia.cl/>.

²⁴ CASSIM, Barbara, ed., *Vocabulaire Européen des philosophies*, Paris, Seuil / Le Robert, 2004. En cuanto a la combinación de la acción considerada en proceso por un lado y acción considerada como terminada en el presente, remito a mi tesis doctoral: *Das französische Passé Composé. Funktionsveränderung eines Tempus*, Zürich, Juris, 1971.

²⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer*, Madrid, Pre-textos, 2010 y *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

²⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, *op.cit.*, p.10.

The image shows a musical score for piano, likely from a contemporary work. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in a minor key, indicated by a key signature of two flats. The score includes several triplets, indicated by a '3' over a group of notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). A 'poco rall.' (poco ritardando) marking is present above the top staff. A rehearsal mark '88' is located above the top staff. The bottom staff has a 'Ped.' (pedal) marking. The score ends with a double bar line and an arrow pointing to the right.

2. ¿Quiénes son para mí –y con base en los trabajos que he desarrollado personalmente– los tres pensadores del campo de la Teoría crítica que más me interesan y por qué?

Para responder, permítanme proceder por medio de dos series.

2.1. Primera serie: 1. *Freud*, 2. *Lacan*, 3. *Heidegger*.

El acto forzado de contar nada más hasta tres, produce las siguientes exclusiones: 1. Maurice Blanchot. Si he preferido dejarlo fuera de lista para responder a las preguntas, es porque Blanchot es la interrogación misma acerca de la relación entre “yo” y el otro: “La relación de mí al otro [...], difícil de pensar: a causa del estatuto del otro, en ocasiones y a la vez el otro como término, en ocasiones y a la vez el otro como relación sin término [...]”; luego, por el cambio que propone a “mí”, donde éste tiene entonces que aceptarse no solamente como hipotético, incluso ficticio, sino como abreviación canónica que representa la ley de lo mismo, de antemano fracturado (y entonces de nuevo –bajo la falaz proposición de este “moi” fragmentado, íntimamente herido– de nuevo un “moi” vivo, es decir pleno).²⁷ 2. Ludwig Wittgenstein. El pensamiento atrapado por el lenguaje, la “Vernunft” evidenciada en su carácter de insuficiencia para dar cuenta del “plus de sujeto”. Sigo trabajando mucho con el concepto “juego de lenguaje”.²⁸ Se debe tomar en cuenta que el giro lingüístico en las ciencias sociales se deriva de la problemática de la “Tathandlung”, pero que el enfoque quedó demasiado limitado a los actos de habla. En cuanto a la pragmatolingüística que me ha ocupado durante algún tiempo, pienso hoy que ha contribuido mucho a la consolidación de la oposición “representación” (o sea *significante*) versus “afecto”: también en ella está la ilusión de que fuera separable un término de relación con el otro (la *illocutionary force* de Austin), de otro término, ese de referencia a las cosas en el mundo. Pero de hecho, esta separación solo es posible en el nivel del acto de habla, y en ningún otro nivel del núcleo lingüístico

²⁷ BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Galimard, 1973, pp. 14–15.

²⁸ SAETTEL, Hans, “Juego de lenguaje: Productividad de un concepto filosófico en la investigación social”, *Anuario de investigación 2009*, Ciudad de México, CSH-UAM X; “Juego del lenguaje y conflicto social”, *Anuario de investigación 2010*, Ciudad de México, CSH-UAM X; “Niveles de análisis en los juegos del lenguaje”, *Anuario de investigación 2011*, Ciudad de México, CSH-UAM X; “Violencia discursiva y juego del lenguaje. El caso de la guardería ABC (Hermosillo, Sonora)”, *Versión*, núm. 29, UAM-X, nueva época, Ciudad de México, abril de 2012.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

8g.

lunga

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped.)

interactivo, de manera que la separación no puede ser considerada como propia del acto de lenguaje en general.²⁹

2.2. Segunda serie: 1. Freud / Lacan; 2. Heidegger y Gadamer / Lévinas y Derrida; 3. Merleau-Ponty / Nancy.

Freud y, un poco más tarde, Lacan me han ocupado desde hace casi cuarenta años. Ambos son indispensables para un analista.³⁰

Heidegger, porque revela la estructura ontológica que opera en la relación de uno con otro.³¹ Si bien me refiero con esto básicamente a la “Sorge”, esto no quiere decir que pretenda dejar de lado el después de Heidegger, a saber Gadamer (para mí introduce la cuestión de la representación por la escena), ni la otra filosofía de la existencia, la de Lévinas (para mí ancla la ética en el encuentro con otro)³² y de Derrida.³³

Merleau-Ponty, porque a partir de él hemos podido avanzar un poco en el campo de la sensación y de la sensibilidad y de su articulación con la fantasía. En la actualidad estamos inmersos en una impresionante producción sobre el tema del cuerpo.³⁴ En Nancy tenemos una articulación entre la filosofía de la existencia y la fenomenología filosófica de la percepción.³⁵

²⁹ *Niveles de análisis en los juegos del lenguaje.*

³⁰ Recomiendo como lectura las obras completas de ambos. Afortunadamente, en cuanto a Lacan, nos encontramos hoy en la situación de disponer del texto establecido por Miller sobre algunos de los últimos seminarios. También han sido traducidos recientemente los escritos breves de Lacan que no fueron publicados en los *Escritos*: LACAN, Jacques, *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

³¹ Recomiendo de HEIDEGGER: *Ser y Tiempo* (1927): HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1993, y *La pregunta por la cosa* (1962, texto de un curso del año 1935/36 con el título “Preguntas fundamentales de la metafísica”): HEIDEGGER, Martin, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen, Niemeyer, 1987. Para la lectura actual de Heidegger son importantes los textos de Jacques DERRIDA llamados “Diferencia sexual, diferencia ontológica” y “La mano de Heidegger”: DERRIDA, Jacques, *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, 1990.

³² LEVINAS, Emmanuel: *En déconstruisant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006; *Le temps et l'autre* (1946/47), Paris, Vrin, 1979; y *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1978.

³³ DERRIDA, Jacques, “Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas” (1964), en *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; *Signes*, Paris, Gallimard, 1960; y *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1963.

³⁵ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, New York, Fordham University Press, 2000; y *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

3. Freud, lo que aportó

Para un psicoanalista, Freud es el fundamento. Hay que dedicarle mucha atención, hay que leerlo y releerlo y consultarlo constantemente para el trabajo. ¿Su aportación? El descubrimiento del inconsciente y de su lugar en la vida, en el destino. El problema es que hoy maneamos esto como si fuera pan comido. Pero no es así: a cada uno le incumbe descubrir el inconsciente, y es demasiado sabido que nunca se dará abasto. Quiero decir que cuesta mucho trabajo ubicarse respecto al teorema del inconsciente.

En cuanto a mi posición personal y perspectiva actual: En el libro *Palabra y silencio en psicoanálisis*, he tratado de exponer lo que hasta entonces incidía en mi trabajo.³⁶ En los últimos años me he ocupado en mis investigaciones de los siguientes temas:

- La imagen como escritura. Para ello he partido de la idea de que en el arte, la mirada no se distingue de la voz.³⁷
- El concepto de “sinthome”, es decir la pregunta por la articulación RSI.

4. Crítica a Freud

Todo lo que escribió Freud es “interesante”. Diría además: 1) Freud es inagotable. Si bien alguien quisiera afirmar que conoce todo Freud, podríamos sin embargo objetarle siempre que la lectura que hizo de él estaba determinada por un sistema de relevancia y por valores cuya validez convendría someter a una crítica. Es un principio metodológico fundamental. 2) Todo esto para afirmar que las interrogantes que surgen de la obra freudiana requieren ser examinadas desde la perspectiva del psicoanálisis tal como fue redefinido y refundado por Jacques Lacan. Toda negación del cambio de paradigma que surge con Lacan saca al psicoanálisis del campo de “la Teoría crítica”. No puede haber, en esta perspectiva, *crítica a Freud sin*

³⁶ SAETTEL, Hans, *Palabra y silencio en psicoanálisis*, Ciudad de México, UAM-X, 2005.

³⁷ SAETTEL, Hans, “Art Brut. escritura e imagen en el ‘arte marginal’”, en Josefina Vilar y Ramón Alvarado (coord.), *Comunicación, lenguaje y cultura. Intersecciones con la estética*, Ciudad de México, UAM, 2011; “Mirada e imagen en el Art Brut”, *Argumentos*, núm. 68, UAM-X, Ciudad de México, enero-abril de 2012, y BERNAL, Eduardo / ORTIZ, Laila / ORTEGA, Cynthia, comps., “De la verdad a la escritura” en *Arte y psique. El arte como deseo*, Toluca, UAEM, 2012.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Performance instructions include 'loco' and 'rall.'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) instruction and a fermata.

Lacan que no se situara fuera del campo que es propio de “la Teoría crítica”. Ser “crítico” respecto a Freud no es poner en duda su intuición, sino trabajar en los puntos oscuros que ha llevado al campo de lo visible: el encuentro con lo real (lo cual implica sustituir el par trauma / repetición por *tyché* / *automaton*), la inclusión de lo imaginario en la llegada de lo simbólico a lo real, y la confluencia de los tres registros marcada por el término de la *Tathandlung*.

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

mp p pp lo loco

lontano

mp p (p)

3 3 3

(Ped.)

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and includes dynamics 'mp' and 'p'. The second system is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes 'lo loco' and 'pp'. The third system includes 'lontano' and 'lo loco'. The score features various musical notations including slurs, accents, and triplets. A 'Ped.' marking is present at the bottom left.

Raymundo MIER. Lingüista por la ENAH y Doctor en Filosofía por la Universidad de Londres. Profesor-investigador en la UAM-X, en el Departamento de Educación y comunicación / Posgrado en Ciencias Sociales. Profesor de Teoría Antropológica y de Filosofía del Lenguaje en la ENAH. Autor de numerosas publicaciones en México y en el extranjero, con más de noventa capítulos en libros colectivos y cerca de cien artículos y textos producto de la investigación. Entre sus libros tenemos: *Introducción al análisis de textos* (Trillas, 1984); *El desierto de espejos* (Plaza y Valdés, 2002); *Identidades en movimiento* (UIA, 2004), *Mallinalco. La congregación de los tiempos* (UAEM, 2005), y *Freud and the Baroque. Allegory, Aesthetics and Silence in Psychoanalytic Theory* (IPOC, 2013).



Filosofía
Serie CLA·DE·MA

gedisa
editorial

Editores

Ambra Polidori y Raymundo Mier

nicht für immer! ¡no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

El pensamiento contemporáneo emerge de una condición primordial: la posibilidad de formular una interrogación sobre la naturaleza, el sentido y la expresión del propio pensamiento, de sus condiciones, alcances y finitud; de su realización constitutiva en la fuerza de las secuelas potenciales de su acción, impulsos y realización en la trama de los vínculos, en la conformación de las colectividades. Esa interrogación involucra, intrínsecamente también, la génesis y la instauración de formas de dominación y exclusión, de estrategias de sometimiento, regímenes de prohibición y prescripción y tramas del control social. Interroga además el lugar que en esta trama de pensamientos, vínculos y acciones ocupan los cuerpos y las afecciones. Pregunta por sus tiempos, duraciones, memorias y territorios. Es una vasta trama de tópicos que ha conformado un dominio particular de la experiencia: la del pensamiento crítico.

Los dos tomos que constituyen la presente compilación pretenden indagar las interrogaciones y los planteamientos que han surgido de esta matriz de preguntas. Siguiendo el hilo conductor de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, han buscado explorar al mismo tiempo sus genealogías, derivaciones y exploraciones en algunos de sus autores y momentos cardinales. Poner en claro el tejido de sus voces y resonancias, la concurrencia de sus planteamientos y perspectivas, sus disonancias y confrontaciones con frecuencia veladas y en ocasiones contrastantes o paradójicas. En suma, pretenden ser una presentación y una inmersión en las distintas facetas del pensamiento crítico moderno y contemporáneo a partir de algunos de sus autores más prominentes.

Se ofrecen así, en el primer volumen, reflexiones de corte ensayístico o monográfico sobre diferentes contribuciones y posiciones de la reflexión crítica. El segundo volumen brinda, complementariamente, la posibilidad de una aprehensión sinóptica, concisa de autores y perspectivas específicas que han cobrado relevancia en la comprensión de esta dimensión fundamental, la crítica, en el pensamiento moderno y contemporáneo. Para ello se convocó a un gran número de los más destacados pensadores y académicos tanto de nuestro medio como extranjeros, que realizaron el notable esfuerzo de sintetizar y hacer comprensivos los más importantes aspectos de las contribuciones al pensamiento crítico. En consecuencia, esta obra es al mismo tiempo una introducción al entendimiento de las diversas vertientes de dicho pensamiento, pero también una posibilidad de abrir vías para una meditación más extensa y plural.

Finalmente, *Nicht für immer! ¡No para siempre!* es una obra expandida, un proyecto en colaboración y de proceso abierto que busca por medio del arte, la fotografía, la palabra, la música y la gráfica, dilatar el campo del pensamiento reflexivo y, con ello, manifestar una experiencia de creación cuyo contenido intencional es la base de una experiencia temporal en varios niveles donde todos somos creadores. Páginas donde el lector encontrará a veces provocadoras respuestas a variadas interrogantes. Otras, preguntas, muchas preguntas...



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco



302636

9 788416 919468

IBIC HPCF5

ISBN 978-84-16919-46-8
ISBN UAM 978-607-28-1056-3