

LA HERENCIA DE LA ESTÉTICA FRANKFURTIANA EN EL PENSAMIENTO DE MICHEL FOUCAULT

THE LEGACY OF THE FRANKFURTIAN AESTHETICS IN THE THOUGHT OF MICHEL FOUCAULT

Azucena G. BLANCO
Universidad de Granada, España
UC Berkeley, EEUU
azucena@ugr.es

Palabras clave: estética, retórica, dialéctica, Escuela de Frankfurt, filosofía de la diferencia

Resumen: La propuesta consiste en trazar una introducción a una de las múltiples líneas de desarrollo del pensamiento de la Escuela de Frankfurt en Alemania, la de la crítica de la dialéctica tradicional, y esto a partir de la relación del pensamiento frankfurtiano con el pensamiento francés de la diferencia. Trazo que iría del pensamiento estético de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno al pensamiento retórico de Michel Foucault, principalmente, o Gilles Deleuze. Me propongo, así, establecer un vínculo, tenso y conflictivo en la mayoría de las ocasiones, entre los pensamientos estéticos y literarios de los autores citados: una “constelación” de fuerzas, tomando el término de Adorno.

Key words: Aesthetic, Rhetoric, Dialectics, Frankfurt School, Philosophy of difference

Abstract: My proposal consists of devising an introduction to one of the multiple lines of developing thought of the Frankfurt School in Germany, of the critique of the traditional dialectic, based on the relation of the Frankfurtian thought with the French thought of difference. From the aesthetic thought of Walter Benjamin and Theodor Adorno to the rhetoric thought of Michel Foucault, mostly, or Gilles Deleuze. Thus, I propose to establish a link, which is mostly tense and conflictive, between the aesthetic and literary thoughts of the cited authors: a “constelations of forces”, to use the Adorno’s term.

Mots clef : esthétique, rhétorique, dialectique, l’Ecole de Francfort, Philosophie de la différence

Résumé: Ma proposition consiste à tracer une introduction à une des multiples lignes de développement de la pensée de l’Ecole de Francfort, en Allemagne, celle-ci de la critique de la dialectique traditionnelle; et cela a partir du lien entre la pensée francfortienne et la pensée française de la différence, dès la pensée esthétique de Walter Benjamin et Theodor W. Adorno à la pensée rhétorique de Michel Foucault, principalement, ou Gilles Deleuze. Ainsi, je me propose établir un fort lien, conflictif même dans la plupart des cas, entre les pensées esthétiques et littéraires des auteurs référés : une “constellation” des forces, avec Adorno.

LA HERENCIA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO FRANKFURTIANO

La amplitud de este título sin duda bien podría abarcar buena parte del pensamiento filosófico y la teoría literaria contemporáneos, y no sólo en Alemania; dado el impacto que este pensamiento tiene y continúa teniendo en la filosofía y en la teoría literaria de los siglos XX y XXI. Por este motivo, se hace imprescindible definir unos límites a este trabajo. Reformulemos entonces el título “La herencia de la Escuela de Frankfurt en la filosofía de la diferencia”.

Lo que vamos a trazar es una introducción a una de las múltiples líneas de desarrollo del pensamiento de la Escuela de Frankfurt en Alemania, la de la crítica de la dialéctica tradicional, y esto a partir de la relación del pensamiento frankfurtiano con el pensamiento

francés de la diferencia. Del pensamiento estético de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno al pensamiento retórico de Michel Foucault o Gilles Deleuze. Con esto, no se quiere simplificar un panorama de pensamiento de un siglo otorgándole unidad y totalidad, como si un movimiento de causalidad condujera el discurso filosófico, más allá de mi propio discurso esquemáticamente orientado por una cronología y un afán expositivo. Ni tampoco se pretende agotar las relaciones entre dos de los movimientos más fructíferos del siglo pasado. Las relaciones entre estos autores son mucho más complejas de lo que podría demostrar en este espacio. La propuesta, en definitiva, es establecer un vínculo, tenso y conflictivo en la mayoría de las ocasiones, entre los pensamientos estéticos y literarios de los autores citados: una “constelación” de fuerzas, tomando el término adorniano.

1. UNA CUESTIÓN PRELIMINAR: EL TÉRMINO “ESCUELA DE FRANKFURT”

El término “Escuela de Frankfurt”, como apunta Paul-Laurent Assoun (1990), parece apoyar la idea de una identidad espacial (asociada a un lugar) y a un pensamiento común. No obstante, este término hace referencia a una realidad mucho más compleja.

Por una parte, se puede reconocer un origen asociado al Instituto de investigación sociológica¹ (Institut für Sozialforschung, que se

¹ Esta idea tiene su promotor en Félix J. Weil, doctor en ciencias políticas, que organiza la “Primera Semana del trabajo marxista” (Erste Marxistische Arbeitswoche) durante el verano de 1922, donde participaron Lukács, Korsch, Pollock, Wittfogel.

inaugura en 1923). Si bien, como indica también Martin Jay (1973), la idea de una “escuela específica” no se desarrolla más que después de que el Instituto fuera forzado a dejar Frankfurt. De hecho la expresión no es utilizada hasta después de la vuelta del Instituto a Alemania en 1950.² Por otra parte, bajo este rótulo se enmarcan pensamientos pertenecientes a distintas generaciones:³ desde la primera generación de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm y Herbert Marcuse, pasando por la segunda de Jürgen Habermas, Claus Offe, Oskar Negt o Albrecht Wellmer hasta la actual o tercera generación de Richard Bernstein, Susan Buck-Morss o Axel Honneth, este último actual director del Instituto de investigación sociológica y catedrático en la Universidad de Frankfurt am Main.

La escuela es, pues, un concepto de comunidad filosófica que tiene en común la reflexión sobre la crisis de la razón histórica a partir de la Teoría Crítica de la Sociedad. Pero cuyo carácter es múltiple y no puede considerarse una identidad entre todas las filosofías que se enmarcan en dicho título.

Aquí nos centraremos en la “herencia” de la escuela en su primera generación, particularmente, en las estéticas de Walter Benjamin y Theodor Adorno.

² Después de la llegada de Adolf Hitler al poder en 1933, el Instituto dejó Alemania por Génova. Después se trasladó a New York en 1934, donde estuvo afiliada a Columbia University. Su revista *Zeitschrift für Sozialforschung* fue renombrada *Studies in Philosophy and Social Science*.

³ Se viene fechando habitualmente el paso de la “primera generación” a la “segunda generación” de la Escuela de Frankfurt a partir de la muerte de Max Horkheimer en 1973. Fecha ésta que coincide con un cambio sustancial de la sociedad capitalista post-industrial.

2. LA ESTÉTICA DE LA ESCUELA DE FRANKFURT: THEODOR ADORNO Y WALTER BENJAMIN

En el dominio de la estética, la teoría crítica va a partir de la reflexión sobre dos posiciones estéticas tradicionalmente contrapuestas: aquella que consiste en reducir el arte a un reflejo puro y simple de la realidad social, y aquel que ve en el arte un lugar de evasión (*l'art pour l'art*). La primera, afirma Paul-Laurent Assoun (1990), “niega el poder crítico del arte, en el segundo, se utiliza para pintar de rosa la barbarie social, que se sigue perpetuando”. Para comprender las líneas de fuerza de la estética frankfurtiana, es necesario pensar a un tiempo ambas posturas. De este modo, continúa Assoun, “critican la consideración partisana de la literatura del realismo socialista, al tiempo que critican una consideración burguesa de la literatura como refugio gratuito del arte por el arte” (108). Es decir, la afirmación de la dependencia del arte en relación a la dialéctica social y aquella de un privilegio crítico, como si el arte constituyera a un tiempo, dice Assoun, “un síntoma de la enfermedad y un remedio”, un fármaco. La cuestión crítica del arte estriba en saber cómo el arte es posible, en tanto que “fuerza de protesta” contra el dominio dentro de la cultura, al tiempo que no puede abstenerse de reflejar la “sustancia objetiva” de la dominación cultural. De modo que, para la teoría crítica, afirma Martin Jay (1973): “La noción kantiana de la belleza desinteresada habría sido, según este razonamiento, errónea: el verdadero arte era una expresión del interés legítimo del hombre por su futura felicidad”. (Jay, 1973: 179)

2. 1. El lenguaje y la estética de Walter Benjamin

Walter Benjamin (1892-1940) es uno de los autores más influyentes de la Escuela en el pensamiento y la teoría literarios.⁴ Como Theodor Adorno, Walter Benjamin viene a forjar una metodología de crítica estética que tiende a producir una alternativa a la citada reducción de lo social y lo estético.

El origen del drama barroco alemán constituye el texto de su tesis de habilitación que, si bien fue redactado en 1928, no obstante, no fue publicado hasta 1963. En este temprano trabajo, Walter Benjamin reflexiona y actualiza la forma literaria de la “alegoría”, que contrapone al uso vulgar que el Romanticismo habría extendido del “símbolo”. Benjamin denuncia allí la aplicación del concepto teológico de símbolo -paradoja de la unidad de lo sensible y lo suprasensible- por el Romanticismo, y lo contrapone a la alegoría barroca, que habría sido fundamentalmente dialéctica, en términos de Benjamin: “se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos”⁵ (152-153). La alegoría es para Benjamin principalmente discursiva, no una técnica de producción de imágenes, sino en términos del autor “expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura” (155). Realiza así el autor una revalorización de la alegoría como forma discursiva del conocimiento filosófico, forma-límite,

⁴ Particular impulso en su difusión en la teoría literaria jugó la asimilación que de su obra realizó el teórico Paul de Man.

⁵ Especialmente interesante es la proximidad entre el estudio que Gilles Deleuze realiza sobre el Barroco en *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988), y el realizado por Benjamin sobre el drama barroco. Los conceptos con los que ambos autores trabajan, el de alegoría en Benjamin, y el de acontecimiento en Deleuze, son modos de una crítica de la dialéctica idealista.

fragmentaria, de conocimiento dialéctico, que anticipa la alegoría del ángel de la historia: “Los fantasmas, al igual que las alegorías, tan profundamente significativas, son apariciones provenientes del reino del luto, inducidas por el individuo preso de él, quien rumia los signos y el futuro” (188).

Para Walter Benjamin, el arte mismo toma este valor alegórico, de ahí su valor prospectivo. Esto es, el arte proporciona una vista alegórica sobre la *cultura* y sobre la política, en tanto que es un encuentro entre un fragmento universal y un punto de la historia.

Finalmente, en su artículo “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” (1936), sin duda el más conocido de su producción estética, Walter Benjamin da su formulación del problema del arte en la sociedad industrial de la reproducción técnica. El problema de estas reproducciones es que mientras mantienen intacto el contenido de la obra, devalúan su “aquí y ahora”, esto es, la unicidad de su presencia: a esto llama Walter Benjamin la pérdida del aura, como síntoma mayor de la “cultura de masas”. Pierde, entonces, el arte su carácter ritual. La obra de arte reproducible pierde su valor como “objeto cultural” en beneficio de su “valor como realidad expuesta”.

Se discierne en ello una evolución en la mediación de una crítica social vigilante sobre los mecanismos de dominación: entraña en efecto una modificación sensible de “la actitud de la masa a la contemplación del arte”.

2.2. La estética negativa de Theodor Adorno

Theodor Adorno realizó estudios sobre musicología –*Filosofía de la música moderna* (1949) *Wagner* (1952), *Mahler* (1960)–, sobre literatura –sobre Beckett o los recogidos en *Prismen (Prismas)*, sobre Aldous Huxley, Proust o Kafka–, así como ensayos sobre la industria cultural y sobre lo *kitsch*. Como reelaboración y síntesis teórica de

estos trabajos, Adorno realiza su *Teoría estética*, publicada póstumamente, incompleta y sin revisar por su autor, en 1970.

En su *Teoría estética*, Theodor Adorno plantea la pregunta por la función de la obra de arte, reconociendo, al mismo tiempo, la autonomía de la obra de arte. Apela así a su interlocución con la realidad social, y se aleja de la lectura que hace de la autonomía del arte un ejemplo del “desinterés” estético que Kant argumentara. Pues, en términos de Adorno:

El arte tiene su concepto en la constelación de momento que va cambiando históricamente; se niega a ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen (...) La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún, por aquello que quiere ser y quizá puede ser. El arte, al irse transformando, empuja el propio concepto hacia contenidos que no tenía (Adorno, 2005: 10-11).

Comienza así contraponiendo –y conteniendo, a un tiempo– su pregunta por la obra de arte, a la planteada por Heidegger en “El origen de la obra de arte” (1935/1936). Theodor Adorno sostiene que el arte no sólo no es la expresión de las tendencias de una sociedad determinada –como algunas interpretaciones marxistas aseveraban– ya que representa precisamente lo que el orden social *no* es. Es decir, el arte es una representación de lo inexistente, de lo irreal, enlazando así con el concepto de utopía como lugar y tiempos postergados. Y sólo representa lo existente con relación a su poder de ser otra cosa, a su potencialidad de ser distinto de lo que es:

Que las obras de arte *representen* como mónadas sin ventanas lo que ellas no son, apenas se puede comprender de otra manera que si su propia dinámica, su historicidad inmanente (en tanto que dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza) es no sólo de la misma esencia que la dinámica exterior, sino que además se parece a ella sin imitarla. Todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fair social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía (Adorno, 2005a: 15).

En este trabajo, Theodor Adorno –en interlocución con las vanguardias que también habían profundizado en la autocrítica de la Modernidad– reconduce las aspiraciones de reconciliación con el mundo a través de la confrontación con ese mundo. El arte será el espacio privilegiado para esa confrontación. Concretamente la obra de arte. Y es allí donde habrá de buscarse el valor crítico que Theodor Adorno otorga a la negatividad.

Habría en la obra dos planos de configuración coexistentes derivados de la autonomía que las vanguardias reclamaron para el arte: Un plano de negación de lo real y un plano de configuración formal, en el que la obra crea su propio espacio ontológico. Como resultado, el arte moderno no es ya el reflejo de la realidad sino su negación. Si bien, para Theodor Adorno, esta negación es precisamente la vía de diálogo con lo real, en tanto que en esta negación se manifiesta el cambio que aún no se ha producido en la sociedad. El arte se propone así como paradigma de la razón no identificadora. Pues, dado su carácter autónomo, la obra de arte no necesita identificarse con nada ajeno a ella misma. Es la conciencia de lo no-idéntico en cuanto no precisa identificarse, ni ser identificada con concepto alguno para existir como tal obra (plano ontológico): “Sólo gracias

a la separación respecto de la realidad empírica que le permite al arte modelar según sus necesidades la relación entre el todo y las partes, la obra de arte se convierte en el ser de segunda potencia” (Adorno, 2005a: 13)

Las obras de arte son realidades contradictorias no superables sino que, como expone Fernández Orrico (2004), son la fuente del valor de la obra. No es que estén en la obra, sino que la constituyen. Esta naturaleza contradictoria determina la forma fragmentaria de la obra de arte moderna. Theodor Adorno, que descreía de la organicidad de la experiencia estética, considera que el fragmento es la categoría central de la modernidad. Si bien, para Theodor Adorno, el fragmento sería una forma abierta, no lo informe. La obra de arte, en tanto que en su proyecto no está terminada, no es totalizadora, no es integradora de “todo”. Se va desvelando fragmentariamente, en pluralidad de momentos que no son la propia obra pero que la constituyen. Esos momentos son lo negativo respecto a ella. Son las bisagras en torno a las que gira la historicidad dialéctica de la obra en su búsqueda de identidad objetiva. Si bien, los momentos negativos de la obra no son superados en síntesis posteriores. Pues la dialéctica de Theodor Adorno es una dialéctica de la confrontación, sin superaciones, mostrándose las contradicciones en toda su crudeza. Y que, trasladado a la obra de arte, le llevará a provocar la manifestación en ellas de lo irreconciliable, que será el reflejo de un mundo igualmente contradictorio:

Una obra de éxito, de acuerdo con la crítica inmanente no es aquella que resuelve contradicciones objetivas en una falsa armonía, sino aquella que expresa la idea de armonía negativamente por la encarnación de las contradicciones puramente y sin compromiso, en su estructura interna (Adorno, 1962, 32).

Según Martin Jay (1973), si bien las contradicciones sociales se reconcilian en la realidad, la armonía utópica del arte debe siempre mantener un elemento de protesta. El arte, dice Theodor Adorno, siempre fue y es “una fuerza de protesta del hombre contra la presión de las instituciones dominantes, religión y de otro modo, no refleja menos sus sustancias objetivas” (179).

3. LA INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA FRANKFURTIANA EN EL PENSAMIENTO FRANCÉS DE LA DIFERENCIA

Sin duda, la relación más evidente entre la Escuela de Frankfurt de la primera generación y la filosofía de la diferencia, se da en el carácter fundamental que ambos otorgaron al arte y la literatura en el análisis de la sociedad, y que en ambos pensamientos suponen una reescritura de la filosofía de la modernidad.

No obstante, la complejidad de las relaciones que la escuela de Frankfurt y el pensamiento francés de la diferencia mantienen no puede ser definida en la brevedad de este trabajo. Vamos, por ello, a esbozar dos aspectos de esta relación. Nos centraremos en la influencia que, por una parte, la teoría narrativa de la historia de Walter Benjamin y, por otra, la dialéctica negativa adorniana tienen en la arqueología de la historia de Michel Foucault y su concepto de poder; y, en segundo lugar, en la crítica de la dialéctica que Michel Foucault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze realizan al hilo de las reflexiones frankfurtianas.

3. 1. Michel Foucault y Walter Benjamin: reescribir la historia

Como Martin Jay ha señalado en su estudio sobre la escuela de Frankfurt (1973), y como se ha visto al hilo de la reflexión de Walter Benjamin sobre la alegoría barroca y actual, para el autor, como antes

para Nietzsche: “El desafío a la sociedad es también un desafío a su lenguaje”.⁶ Efectivamente, la consideración que Walter Benjamin tuvo del lenguaje y el estilo fue fundamental. La creencia en que el modo de expresión de las tendencias culturales es crucial, llevó al autor a la experimentación con su propia escritura. Por ejemplo, una expresión de esta tendencia fue su esperanza de excluir todo elemento subjetivo de su trabajo, para lo que quería escribir un ensayo consistente exclusivamente en citas de otras fuentes. Walter Benjamin quería encontrar el modo de expresión más concreto, de ahí su búsqueda constante por un estilo.

A raíz de la implicación mutua entre lenguaje e historia, podemos comprender el desarrollo de la teoría narrativa de la historia en Walter Benjamin. Según José Luis Molinuevo (1998): “En un momento de contraposición entre historicismo y materialismo dialéctico, Walter Benjamin afirma que la historia es construcción en el sentido de articulación” (1998: 214). El concepto benjaminiano de historia como articulación discursiva, conlleva un carácter activo, es decir, que no es un proceso que no concluye, sino que hay que rehacerla constantemente. Y por lo tanto, se desplaza el sentido de la historia como afán de conocimiento del pasado, hacia un rehacer desde el presente como *recuerdo selectivo*. Esto supone, a su vez, una ruptura con el modelo historicista que parte de un modelo de historia pretendidamente neutra. Para Walter Benjamin no es posible una pretensión de objetividad en la historia, puesto que no existe un “objeto dado” de la historia, anterior e independiente de ella, que sólo tenga que investigar. La historia no estaría al margen del valor y del juicio histórico, puesto que el llamado “hecho histórico” es

⁶ Lo que en Nietzsche significó que la crítica de la sociedad debía comenzar por la gramática.

también objeto de una construcción y, por tanto, de una manipulación. La elección de lo que se considera “hecho histórico” se realiza en virtud de un juicio de valor. Lo que subraya Walter Benjamin es que la determinación del *hecho histórico* se hace siempre desde un presente, y que el juicio que determina el *hecho*, explícito, se basa en un prejuicio, más o menos aparente, consciente e inconsciente. Ante la manipulación que supone la empatía del historicismo con los vencedores que han escrito y reescrito la historia, Walter Benjamin defiende un modelo de historia que es la de los **vencidos**. Como resultado, el sujeto histórico de Walter Benjamin es el de los vencidos, no el del proletariado. Según Molinuevo, debido a la evolución de éste hacia formas de integración no sólo en la sociedad capitalista, sino también fascista. Por todo ello, Benjamin basa su teoría de la historia en una responsabilidad ética y social.

La crítica de ese modelo de historia significa, además, la crítica de la idea de progreso de la historia teleológica hegeliana. La historia se configura en Walter Benjamin como recuerdo de la cultura a través de experiencias únicas. En ese “tiempo-ahora”, el sujeto histórico se adueña de un recuerdo “tal y como relumbra en el *instante del peligro*”. Estas experiencias tienen un carácter estético y se desarrollan en la narrativa histórica. El texto se convierte así en *textus*, tejido vital. (Molinuevo, 1998: 220). Y el modelo de texto utilizado por la nueva ciencia histórica que propugna Walter Benjamin es el elaborado tradicionalmente en la crítica literaria:

Si se quiere considerar a la historia como un texto, entonces vale para ella lo que un autor reciente dice de lo literario: el pasado ha depositado en ello imágenes, que pueden ser comparadas a las que fija una placa sensible a la luz [...]. El método histórico es el filológico que subyace al libro de la vida. Hofmannsthal lo expresa así: “leer lo que

nunca fue escrito”. El lector, en el que se piensa aquí, es el verdadero historiador” (Benjamin, 1998: 1238).

La historia es la experiencia del pasado, pero no como pura facticidad, sino como el tejido narrativo, contado, del presente. Un modelo textual que no responde a la construcción de la fábula aristotélica de entramado de causas-efectos, sino como tejido de hilos perdidos para la memoria voluntaria durante siglos y que ahora recupera la memoria involuntaria. Por lo tanto, el pasado no existe desvinculado de su continua actualización en el presente.

El texto de la historia se configura en dos niveles: el de la experiencia vivida y el de la memoria, en cuanto inconsciente. Por ello, como afirma Molinuevo, que el pasado se halle fuera de nuestro poder, es precisamente porque pertenece a otro poder. Y esto es lo que realmente nos hace envejecer, la no posesión del pasado que es el presente. La memoria involuntaria sería entonces “esa fuerza rejuvenecedora que ha surgido en el amargo envejecer” (Molinuevo, 1998: 221).

Esta mutua implicación historia-texto, al tiempo memoria y olvido, tiene en la “ontología del presente” de Michel Foucault un desarrollo claro a partir de su concepto fundamental de arqueología. Para Michel Foucault, como para Walter Benjamin, la historia es construcción y la relectura de los mismos es una reescritura de la historia. Del mismo modo, Michel Foucault realiza una vuelta a textos que el historicismo había *olvidado*, como sucede en el proyecto de *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación* (1977). Foucault realiza así su proyecto hermenéutico de la historia dentro del marco de la crítica de la razón ilustrada y del concepto teleológico de la historia.

Si bien es cierto que existe una diferencia derivada de la profunda influencia que el *giro lingüístico* tuvo en toda la filosofía

de la diferencia. Para Foucault existe una realidad sobre la que la filosofía puede actuar, que es una realidad textual: de modo que es la lectura-relectura de los textos que configuran la historia -en tanto que toda información y conocimiento nos llega a través de los textos- la que puede reescribir su sentido, como parte de una praxis social revolucionaria. En esta configuración textual de la historia, como en Walter Benjamin y Theodor Adorno, también en Foucault prevalece el *fragmento* como figura de la reflexión histórica, frente al continuum de la historia idealista. Como ya lo hizo antes Walter Benjamin en su “arqueología de la modernidad”⁷, para quien tampoco hay utopía de futuro, sino que cada presente disuelve el pasado y, a la vez, es capaz de renovarlo, de manera que se borre la idea de origen tanto de la vida como del arte. Esta idea está generada, como en Foucault, desde el concepto de tiempo fragmentario y no lineal.

Este privilegio de la lectura en la metodología de Foucault ya ha sido subrayado por Cristina de Peretti en su texto “Foucault: The Twofold Games of Language” (1994). Privilegio que no compete sólo al análisis de la literatura, sino que su propia arqueología ha sido denominada por Peretti como una “hermenéutica”. La arqueología, dice Peretti, es un “discurso sobre el discurso”, un discurso que habla, por significados de una sustitución, no ya de su propia verdad sino con el fin de determinar su condición como una *posibilidad*, el sistema general que el texto pone en movimiento y el cual hace posible y genera ciertos discursos contra el *background* de su propia historicidad. (Peretti, 1994: 35).

Y, a raíz del influjo del *giro lingüístico*, Michel Foucault introduce la reflexión sobre la *materialidad* de la escritura. Materialidad que

⁷ La imagen utilizada por Benjamin es la de las “ruinas del pasado” en “La tarea del traductor” (1923).

permite al francés una reconsideración del concepto de historia en relación con el concepto de escritura y, en particular, con el de archivo. Modelo espacial de la historia en contraposición al temporal, como desarrollo lineal que permite la superación de estratos. En la arqueología, por tanto, se subraya la materialidad de la historia a través de la materialidad del archivo y de la escritura.

En Michel Foucault, la escritura mantiene –como en Theodor Adorno la experiencia artística– la tensión de una dialéctica negativa. La escritura contiene en sí una doble potencia que le hace capaz de referirse al mundo y, al mismo tiempo, referirse a sí misma. Y es en esta autorreferencialidad –que en términos de Theodor Adorno sería la *autonomía*– la que permite al lenguaje mantener sus potencias indómitas. Es decir, ello permite que un texto reactive, en las sucesivas lecturas que de él se hagan, sus potencias revolucionarias. En este sentido, el texto en Foucault posee dos niveles: el autónomo y el revolucionario, del mismo modo que en Walter Benjamin, la escritura posee dos niveles de experiencia y de memoria: la experiencia vivida y consciente y la no vivida en cuanto inconsciente.

Según señala Sagnol en “La méthode archéologique de Walter Benjamin” (1983), las reflexiones sobre la *Filosofía de la Historia*, que representan el armazón teórico de su estudio sobre los *Pasajes*, parten de una serie de críticas dirigidas principalmente a la ideología del progreso. Tanto Walter Benjamin como Michel Foucault compartirían igualmente la herencia de Nietzsche que critica el concepto de historia teleológica que olvida los pequeños eventos. Así pues, estos autores representan, con Foucault, la tradición que opone la “historia efectiva” a la historia como *continuum*. De este modo, afirma Sagnol:

Il n'est pas certainement pas exagéré du dire que l'archéologie de Foucault est fille du matérialisme historique et de la

généalogie nietzschéenne, et qu'en cela elle n'est pas totalement étrangère à l'archéologie de Benjamin, qui, s'il proclame haut et fort le matérialisme historique, n'est pas moins également influencé par Nietzsche (Sagnol, 1983: 143-165).

La obra de Foucault no es sólo filosofía, arqueología y crítica, como ya han destacado otros autores, sino que expone además en su propio lenguaje una forma creativa que apunta a su objetivo constante, el de la liberación de las formas de subjetividad, la autoimplicación retórica del propio discurso y la redefinición conceptual sujeto-historia; se hace necesaria la relación entre la estrategia discursivo-tropológica y las implicaciones teórico-filosóficas que se derivarían de tales.

Sobre las reticencias de Jürgen Habermas de si es posible y cómo compaginar la responsabilidad social del artista con la autonomía de la obra de arte y la intersección de géneros. El mismo Walter Benjamin advierte de ello y propone una lectura en clave literaria del problema: el artista sólo está comprometido cuando es verdaderamente autónomo. De ahí su afirmación de que la calidad política de una obra consiste precisamente en su calidad literaria, que sus "tendencias", impulsos, son los mismos.

3. 2. De la dialéctica negativa a la paradoja de lo plural

La crítica de la dialéctica idealista que la *Dialéctica negativa* (1966) de Theodor Adorno lleva a cabo, tendría un precedente inmediato en la filosofía nietzscheana. Como afirma Deleuze en *Nietzsche et la philosophie*, la dialéctica, como motor de la historia, posee y sufre una historia propia. De modo que la filosofía de la diferencia francesa habría heredado ambos proyectos, en su particular crítica de

la dialéctica, fundamentalmente de la hegeliana. Y compartirían un mismo ímpetu crítico demoledor: “La formulación de la *dialéctica negativa* atenta contra la tradición” (9), así comenzaba Theodor Adorno el prólogo de una obra que, según el autor, era ya la propuesta de un “antisistema” (10).

En una de las reconsideraciones de su propia obra, Foucault repite su proyecto en la tradición de una filosofía crítica, nombrando, como integrantes de este proyecto de una filosofía de nosotros mismos, la que iría de Hegel a la Escuela de Frankfurt pasando por Nietzsche y Max Weber. Dentro de la Escuela de Frankfurt el nombre de Theodor Adorno sobresale con su crítica de la lógica de la identidad en la obra citada, obra de 1966, contemporánea de *Les mots et les choses*.

En esta obra, Theodor Adorno caracteriza la dialéctica como nada más que una “lógica de la dominación” que elimina lo individual y particular en favor de la generalización, es decir, “aquello no idéntico que escapa a la dominación del logos”: “La contradicción es lo no-idéntico bajo el aspecto de la identidad; la primacía del principio de contradicción en la dialéctica mide lo heterogéneo por el pensamiento de la unidad. La dialéctica es la consciencia consecuente de la no-identidad” (17).

Esta crítica de la dialéctica hegeliana como dialéctica de la negación es expuesta, significativamente, a partir de su concepto de “no-idéntico”, que marca la distancia entre el materialismo de Adorno y el idealismo de Hegel. Aunque acepta la identidad entre pensamiento y ser, entre sujeto y objeto, razón y realidad, Adorno niega que esta identidad haya sido lograda mediante una creación positiva como afirma el mismo Hegel. Al contrario, esta identidad habría sido lograda mediante la negación. Así pues, dice Adorno, el pensamiento humano, con el fin de lograr la identidad y la unidad, habría negado las diferencias entre los objetos identificados.

En la filosofía tradicional, afirma Vicente Gómez (1998), la dialéctica es inseparable del momento de la síntesis, la superación de los opuestos. Que dicha síntesis ya no pueda producirse significa que la reconciliación, la utopía, es “indecible” (*unsagbar*) porque “todavía no ha comenzado”. Y en este “todavía no”, podemos percibir la distancia entre el modelo negativo de Theodor Adorno y la paradoja de la afirmación de Michel Foucault.

Esta crítica de la dialéctica de la identificación que el autor realiza a través del concepto de lo no-idéntico, llega a la filosofía de la diferencia en sus postulados del “olvido de la diferencia” y la deconstrucción de las jerarquizaciones binarias del pensamiento occidental. Es esta “nostalgia” de la reconciliación lo que diferencia a ambas tendencias. Y aquí los filósofos franceses retoman la crítica de la dialéctica que Nietzsche realiza.

La labor de Nietzsche, en contraposición, habría sido *positiva* frente a esta negación adorniana. Para Nietzsche la supresión sintética de la dialéctica es sucedida por una afirmación de las oposiciones no jerarquizadas, como sucede en una paradoja:

Para la tarea de *invertir los valores* se necesitaban quizás más facultades de las que se han podido dar juntas alguna vez en un solo individuo, y sobre todo facultades *contrapuestas, sin que éstas pudieran perturbarse ni destruirse entre sí*. La condición previa, la acción y el arte de mi instinto ejercidos secretamente durante largo tiempo consistió en jerarquizar las facultades, adquirir el sentido de la distancia, el arte de **separar sin enemistar**; no mezclar nada, *no “conciliar” nada*; una *multiplicidad extraordinaria* que, sin embargo, era todo lo contrario de un caos (Nietzsche, 2001: 73. Las cursivas son mías, A.G.B.)

Sobre esta multiplicidad no conciliada se sustenta la crítica de la razón de la filosofía francesa, pero también la paradoja de la afirmación en Foucault o Derrida y la crítica de la dialéctica deleuziana en *Lógica del sentido* a través de su teoría del “acontecimiento”, entre otros. Paradoja en el sentido de afirmación de la multiplicidad, o paradoja de la afirmación, que realiza una recuperación de la diferencia como aceptación de la multiplicidad necesaria (*Hétérotopie*), quizás al margen de toda posibilidad de conocimiento de lo que sea la “realidad”, pues el conocimiento es más una “voluntad de saber” y por lo tanto, constructora más que descriptiva.

Finalmente, la crítica habría considerado que, como Max Horkheimer y Theodor Adorno, la filosofía de la diferencia compartiría con ellos la idea de que el arte es el elemento que escapa a la dominación técnica moderna. Si bien Theodor Adorno habría considerado ya en su obra póstuma, *Teoría estética*, que sólo las producciones de carácter estético no habrían pretendido tal exclusión de la diferencia. No obstante, los franceses habrían tomado modelos literarios en su escritura, ello es:

- Por una parte, porque admiten, dada la influencia del giro retórico, que el lenguaje tiene un origen tropológico y que el *logos* posee una doble dimensión. Así, por ejemplo, la alternativa de Foucault partiría de la consideración del lenguaje y de los discursos. Es el lenguaje el que posee tales características encontradas (a saber, el lenguaje es un modo de liberación a la vez que de opresión, y redoblado, a su vez, por su carácter material que le otorga una independencia tal que es posible hablar de ontología de la literatura). Foucault, pues, introduce la *distancia* de la ficción⁸ eliminando la posibilidad sintética

⁸ En Foucault, 2006 (“Distance, aspect, origine”)

evolutiva.

Este logos doble sería ya una alternativa a la dialéctica, pues demuestra la imposibilidad sintética y lo asimila en su discurso filosófico desde el potencial del eterno retorno nietzscheano: el lenguaje es lo que siempre vuelve lo mismo siendo otro, (de ahí el privilegio de la lectura en la metodología foucaultiana)

- Y por otra parte, toman del arte su capacidad revolucionaria y creativa, y aquí me refiero concretamente al modelo de filosofía como filosofía creativa por el que Deleuze aboga en su *¿Qué es la filosofía?* y la ética-estética de la vida de Michel Foucault, para quien es necesario que cada sujeto sea creador de formas de ser inéditas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor L. (2005a), *Teoría estética*, Madrid: Akal.
- (2005b), *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal (ed.2005).
- (1962), *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1990), *¿Qué es la Escuela de Frankfurt?* México: Cruz O.
- BENJAMIN, Walter (1998), “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.
- CAPORALE-BIZZINI, Miguel-Alfonso and Sylvia (eds.): *Reconstructing Foucault: Essays in the wake of the 80's*, Rodopy: Amsterdam.
- CHRISTOPH, Menke (2009), *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*.

- (1991), *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- DELEUZE, G. (1999), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ ORRICO, J. (2004), *Th. W. Adorno: mimesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de València.
- FOUCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- (2006) *Dits et écrits*, I-II, Paris: Gallimard.
- GÓMEZ, V. (1998), *El pensamiento estético de Theodor L. Adorno*, Valencia: Cátedra.
- GIVONE, S. (1988) *Historia de la Estética*, Madrid: Tecnos.
- HEIDEGGER, M. (2001) “El origen de la obra de arte”. En: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- JAY, Martin (1996) *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y del Instituto de Estudios Sociales 1923-1950*, Berkeley: California UP.
- MOLINUEVO, José Luis (1998), *La experiencia estética moderna*, Síntesis: Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001), *Ecce homo*, Madrid: Alianza.
- PERETTI, C. de (1994), “Foucault: The Twofold Games of Language”, en: Ricardo Miguel Alfonso and Silvia Caporale Bizzini (eds.) *Reconstructing Foucault: Essays in the wake of the 80s*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- SAGNOL, M. (1983), “La méthode archéologique de Walter Benjamin”, *Les Temps modernes*, n° 444, juillet 1983, pp 143-165.
- SLOTERDIJK, Peter (2006), *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*, Valencia: Pretextos.
- (2006), *Crítica de la Razón Cínica*, Madrid: Siruela.