

ESTÉTICA, TIEMPOS VERBALES Y EMANCIPACIÓN

ÁNGELES SMART¹

RESUMEN

El presente trabajo girará en torno a las reflexiones que George Steiner hiciera sobre las configuraciones verbales, y por otro, rastreará los fundamentos que sostuvieron los análisis formales en la teoría estética de Theodor Adorno. Ambos pensadores, provenientes de universos culturales diferentes y sosteniendo divergencias teóricas de base, parecerían, sin embargo, coincidir en sus ideales de liberación y en lo que a un análisis de las estructuras por sobre los contenidos respecta.

PALABRAS CLAVES:

Estética - Lenguaje - Adorno - Steiner - emancipación

I. INTRODUCCIÓN

La función de la mayor parte de nuestra literatura parece ser la de destruir el mundo.

(P. Ricoeur, Del texto a la acción)

No está de más recordar, al inicio de este recorrido, aquello que señalara W. Tatarkiewicz al principio de su *Historia de la Estética* [1991: 39 y ss.] según lo cual el lenguaje como hecho humano es mucho más originario que la reflexión o el pensamiento filosófico en cuanto tal. Cuando nace la filosofía en Grecia, ya la tradición poética había arrancado tiempo atrás su marcha, como en todos los pueblos, con los orígenes del mito. Y las primeras preguntas por las

¹ Ángeles Smart es Profesora adjunta regular en las Cátedras Análisis del Hecho Teatral y Análisis del Texto Teatral en la Carrera de Lic. en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro de Argentina. Asimismo se desempeña como Investigadora en el Departamento de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes de la misma Universidad.

reglas que debían regir el lenguaje gozaron, también y tempranamente, de una extensa tradición. Por lo tanto, cuando se habla del giro lingüístico acaecido a principios del siglo XX, hay que tener en cuenta que éste restituye, una situación primigenia de la cultura occidental, en la cual las palabras y su belleza, la poesía con su equilibrio y la lírica con el ritmo estaban puestas al servicio de la dimensión estética de la vida, y no meramente referidos al sentido referencial y noético del pensamiento. La no tan acertada pero si célebre expresión que marca en el siglo VII a.c. el “paso del mito al logos” deja claramente marcada la tonalidad de los orígenes de la cultura griega. En el romanticismo alemán podemos encontrar el primer y sistemático intento, cargado de nostalgia, de volver a los orígenes [ver LEOCATA, 2003] y este protagonismo del lenguaje en el siglo XVIII, después de más de veinte siglos de primacía del concepto, se constituye a partir de la reflexión de algunos de los temas que ha divulgado, con una amplitud mayor y más recientemente, la hermenéutica. Schelling, Fichte, Schliermacher, Hamann, son antecedentes obligados para comprender la trascendencia de la vuelta a las palabras más allá de su significación. Pero es, sin lugar a dudas, el siglo XX quien vuelve a ponerlas en su lugar de privilegio.

El presente trabajo no abordará a los exponentes más nítidos del giro lingüístico, sino que intentará rastrear su influencia en dos pensadores que -parecería lateralmente- han sido tocados por el mismo. Por un lado girará en torno a las reflexiones que el crítico de la cultura, George Steiner, inspirado en la tradición interpretativa, hace sobre las configuraciones verbales, y por otro, rastreará los fundamentos que han sostenido las reflexiones sobre la primacía del análisis formal, en la teoría estética -de inspiración marxista- de Theodor Adorno. Ambos pensadores, provenientes de universos culturales diferentes y sosteniendo divergencias teóricas de base, parecerían sin embargo, coincidir en lo que a un análisis de las estructuras por sobre los contenidos respecta. Y sin adherir nunca, empero, a los supuestos epistémicos del estructuralismo, ambos parecerían acordar en la existencia de aquella trascendental brecha, mediada por las estructuras lingüísticas, que se abre entre el mundo y cualquier experiencia que de él podamos llegar a tener. Mi propósito es focalizar, principalmente, en los aspectos emancipatorios y liberadores que en ambas reflexiones subyace. Ya que así como nuestra percepción del mundo está atravesada –y condicionada- por nuestra estructura lingüística, es

patente que cualquier modificación consciente de la misma puede devenir en una nueva configuración de la realidad y sus características fácticas. El intento por salvar un área de autonomía que niegue la irrevocabilidad de los determinismos, sea de las ortodoxias ideológicas, de los rituales congelados, de una teoría incapaz de ideas frescas o de aquellos sectores más conservadores, reaccionarios y funcionales al *statu quo*, subyace en las reflexiones de estos pensadores que siempre permanecieron reacios al conformismo y a la pasividad. Con poéticas discursivas incompatibles, con entonaciones particulares y haciendo uso de léxicos provenientes de distintas tradiciones culturales, Steiner y Adorno, sin embargo, se encuentran compartiendo la íntima convicción según la cual la realidad puede y debe ser modificada.

Asimismo me detendré, brevemente, en otro acuerdo implícito entre ambas teorías, a saber, en la aceptación de los infranqueables límites con que se encuentra el intelecto para dar cuentas de todo aquello que pertenece al ámbito del arte y la creación. Con diferencias que podríamos llamar, con cierto riesgo, sólo de grado, ambos autores desconfían de cualquier teoría a la hora de comprender, abarcar, juzgar positivamente sobre las obras de arte concretas. Su reino, parecería declinarse en lo singular y lo particular, proscribiendo todo juicio general susceptible de transferencias y traslados genéricos.

II. ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS Y EXISTENCIA

En el final de su libro "*Presencias Reales*" [1991: 280-281]), George Steiner habla de la condición sabática de la existencia humana. Hay un día en la historia, del cual ni las escrituras, ni las relaciones, ni las crónicas dan cuenta. Algunos presenciaron la crucifixión del viernes y muchos creyeron en la resurrección del domingo, pero del sábado sólo nos contaron que fue un día de espera. No importa cuál sea nuestra creencia, Steiner afirma que todos sabemos del viernes y de lo que significa. Sabemos, y no precisamente de forma teórica o racional, "*puesto que no podemos eludirlos, del dolor, del fracaso del amor, de la soledad que son nuestra historia y nuestro destino particular*" [ídem]; sabemos de las injusticias, de los sufrimientos, de la incomunicación, de la impotencia. De la muerte y de la enfermedad. Todos vivimos algunos o muchos viernes a lo largo de la existencia. Pero también conocemos el domingo y las promesas

cumplidas, los destellos de felicidad y los milagros del encuentro. Sabemos de la risa y la complicidad. Conocemos la niñez y la juventud. “*De todas maneras, el nuestro es el largo día del sábado*” [ídem]. Es la existencia en el tiempo y en la espera; en el roce pero no en la posesión. Si habitáramos el viernes, la mayoría de las creaciones humanas serían inútiles, la cultura y sus plasmaciones carecerían de sentido. ¿Qué podemos cantar en y durante el sufrimiento absoluto? Pero si ya estuviéramos en la plenitud del domingo es de suponer que el arte también carecería de toda lógica y necesidad. No es en la pura luz donde se distinguen las formas, pero tampoco en la univocidad de las tinieblas. Las figuras y creaciones de la imaginación son siempre sabáticas. Han nacido en el sábado y en la espera que éste conlleva, “*han surgido de una espera inmensa que es la espera del hombre*” [ídem].

Es el lenguaje, quien, según Steiner, da cuenta de éste sábado. “*La esperanza es gramática*” [1998: 113] y es la lengua quien nos permite “*cartografiar de otro modo los factores determinantes de la realidad pragmática, lograr que la existencia siga mereciendo la pena*” [ídem]. La variedad de gamas de tiempos de pasado y futuro, la existencia del optativo y la maravilla del subjuntivo, nos permiten nombrar otros mundos posibles. Es a partir de la posibilidad de modular una expectación, una suposición, una utopía donde la esperanza encuentra lugar para la presencia y el milagro del futuro del ser, el *será*, la fuente de posibilidad de emergencia del deseo. ¿Qué sería de nosotros si la irrefutabilidad de lo biológico tuviera la última palabra? ¿Si dentro de los condicionamientos, en todas sus esclavizantes gamas y colores, no encontráramos un lugar para el paréntesis y el signo de pregunta? Es la lengua quien formula las nuevas salidas y dibuja las rutas alternativas. Dice Steiner:

¿De dónde surge el radiante escándalo de nuestras inversiones para mañana, para pasado mañana? (...) ¿En qué lugar surge la marea del deseo, de la expectación, de una obsesión por la mera existencia que desafía al dolor, al yugo de la esclavitud y la injusticia, a las matanzas históricas? Estoy convencido de que estas liberaciones de las limitaciones físicas, de la pared en blanco de nuestra propia muerte y de la aparente eternidad de la desilusión personal y colectiva son, en un sentido crucial, lingüísticas. [1998: 46]

La evolución del habla es lo que ha salvaguardado, y lo sigue haciendo, lo propiamente humano que hay en nosotros. Los subjuntivos, los optativos, los condicionales y los futuros verbales dan

muestra y posibilitan una existencia más humana y liberada. Si tomamos como ejemplo el intento del pluscuamperfecto por reconstruir el pasado, por componer la historia y nuestra propia historia, tendremos una idea de lo que Steiner está diciendo. Quien se haya encontrado alguna vez en la situación de expresar “si nos hubiéramos conocido antes” sabe lo que eso significa. No es sólo la interna indignación de que las cosas pudieron haber sido mejores, ni siquiera la sola aceptación de que la reconstrucción del pasado es posible, sino la obstinada y esperanzada expresión formal de aquello que en realidad ya no se puede esperar. Es la rebelión de la estructura lingüística y de la existencia ante las fuerzas devastadoras del tiempo y de su poder aniquilador. El principio de realidad cede, aunque sea sólo momentáneamente, ante la irrupción del subjuntivo. Es la posibilidad de expresar infinitamente el *si* (“si fuera verano, si tuviera tiempo, si saliera un poco, si viviera en otro lado, si no comiera tanto”) lo que nos hace dudar, tarde o temprano, de la imbatibilidad del “así son las cosas”.

Junto con las reflexiones sobre el lenguaje, encontramos en George Steiner, dispersas en distintos escritos y entremezcladas con cuestiones autobiográficas e históricas, consideraciones de índole epistemológica. Todas convergen en la crítica a los intentos de comprensión racional en el ámbito de las artes y las humanidades. En su autobiografía intelectual, *Errata* (1998), dice que siempre desconfió de la teoría a la hora de resolver ciertos asuntos. Sí se le puede encontrar eficacia en el terreno de las ciencias exactas y de las ciencias aplicadas, pero la invocación a la teoría en el terreno de las humanidades, en la historia y en los estudios sociales le parece un engaño. No caben, en estas últimas, ni la verificación ni la refutación en sentido teórico. Son para él sólo asuntos de intuición, entre cuyas propiedades no encontraríamos la racionalidad. Steiner - y como veremos más adelante, también, Adorno - renuncia así a la comprensión racional y a la posibilidad de demostración en el plano de la estética y en particular en el de la crítica de arte. Ciertas declaraciones, por ejemplo la línea de continuidad que él establece entre *La Ilíada*, *Guerra y Paz*, *El rey Lear* y *Los Hermanos Karamázov* [2002: 17] no pueden ser demostradas. Se trata de un asunto de “oído”. Tampoco podríamos refutar con argumentos lógicos la afirmación de que Mozart era un compositor mediocre, ni tampoco a quien sostuviera que las *Vísperas a la Virgen* de Monteverdi, son inferiores a los balbuceos de Madonna:

No se concibe una manera de demostrar que alguien que coloca a *Madame Bovary* por encima de *Ana Karénina*... está equivocado, que no tiene “oído” para ciertas tonalidades esenciales. Pero tal “sordera para el tono” nunca puede ser superada por un argumento lógico... Además, de nada sirve lamentar la “no demostrabilidad” de los juicios críticos. Los críticos, tal vez porque han hecho difícil la vida a los artistas, están destinados a sufrir, en cierta medida, el destino de Casandra. Incluso cuando ven con más claridad, no disponen de medios para demostrar que tienen razón, y pueden no ser creídos. Pero Casandra *tenía* razón [2002: 18].

La renuncia a la demostrabilidad trae, sin embargo, otros beneficios. Y estos se presentan, precisamente, cuando tenemos que enfrentarnos a ciertos textos, que si bien son de autores considerados filósofos, no lo son, precisamente, por estos textos en cuestión. El caso de Dostoievski, en el cual Steiner se detiene en varios escritos, es paradigmático. Incorporado a todas las Historias de la Filosofía Rusa, es valorado por sus incursiones en los campos de la teoría política, la teología y el estudio de la historia. Su obra *Diario de un escritor* reúne en casi 1200 páginas, todos sus trabajos publicados en distintas revistas entre 1861 y 1881. Con un marcado acento periodístico se encuentran en él ideas desnudas sobre diversos temas: la cultura, el amor al pueblo, el concepto de civilización, la guerra, las democracias y las relaciones entre Rusia y Europa entre otros.

Ahora bien, muchos distinguen a partir de esto al Dostoievski pensador del Dostoievski novelista, y cuando de sus teorías se trata hay cierta resistencia a incorporar como fuentes sus novelas, aún las más importantes. La finalidad del libro de Steiner, *Tolstoi o Dostoievski*, es rescatar los aportes conceptuales que un análisis de las técnicas y formas literarias tanto de Tolstoi como de Dostoievski conllevan a la captación de sus respectivas metafísicas. “¿Cómo podemos conocer al bailarín por la danza?” [2002: 199] se pregunta Steiner citando a Yeats. La relación entre pensamiento y expresión es siempre dinámica y recíproca; muchas ideas, filosofías y sistemas conceptuales se encuentran consustanciados con sus formas estéticas correspondientes. Más allá del interés biográfico, en algún aspecto sólo anecdótico, lo que interesa principalmente en este modo de abordar un autor son los carices nuevos que se pueden captar de aquellas ideas, que no habiendo sido manifestadas a la manera enunciativa del discurso académico, adquieren, por esta misma razón, una riqueza interpretativa insospechada. Son las obras de estos escritores rusos, los ejemplos más logrados donde forma y contenido (pensamiento y expresión, diría Steiner) no

compiten en la falsa disyuntiva ni rivalizan en la oposición: referentes en ambas dimensiones, ofrecen al intelecto aquellas verdades que también son consideradas y asumidas en su manifestación estética. Un análisis formal de las técnicas y un estudio de las configuraciones estructurales, que no desprecia, por supuesto, el contenido conceptual, nos permiten acceder a aquella región donde ciencia y estética son ambas expresiones de una misma unidad interior. Unidad que aspira, utilizando la mayor cantidad de recursos a su alcance, a dar cuenta de dimensiones del ser, de la existencia y de la experiencia que por su profunda seriedad no son fáciles de asir ni de comunicar.

III. LA LIBERACIÓN EN TÉRMINOS FORMALES

De la irrupción del subjuntivo que pone en duda el *statu quo*, también habla Theodor Adorno en especial en su libro *Teoría Estética*, cuya primera edición aparece en Alemania en el 1970, un año después de su muerte. Y es muy llamativo que también él, como Steiner, presta atención a lo formal. En su conocida disputa contra el realismo revolucionario, que aspiraba a un quiebre en los contenidos del arte, Adorno subraya la importancia de la ruptura formal, “*las luchas sociales, las relaciones entre las clases quedan impresas en la estructura de la obra de arte*” [1983: 304]. El arte moderno manifiesta su resistencia y presiona lo establecido no a través de los contenidos sino a través de las formas. Las formas liberadas del cubismo, por ejemplo, se alejan de la reproducción de la realidad, fragmentan la figura familiar de los objetos, descomponen el mundo visible. Estas formas liberadas chocan contra el *statu quo*, denuncian sus injusticias, describen sus tendencias destructivas y resisten a su poder que todo lo devora. Esto lo vemos reflejado perfectamente en el *Guernica*, testimonio de los horrores de la guerra y del dolor humano que ésta provoca. En esta obra no está *contada* la guerra, no vemos los aviones ni las bombas sobre la ciudad. Esta pintura comunica, con su sola configuración formal, la destrucción y la brutalidad sobre lo singular y lo particular; expresa el sufrimiento y la devastación. Esto no significa que borra ni suplanta complacientemente los acontecimientos, sino que los evoca a través de la presión, del choque que la forma cubista nos provoca. El cubismo hace saltar, así, lo rígido, lo estable, lo que está en acto.

Y en esta negación del principio de realidad es donde Adorno encuentra la participación política de lo no político. “*En la liberación de la forma, dice Adorno, como lo desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad*” [ídem: 333]. De ahí el lugar preponderante que *la crítica, la negatividad, la imposibilidad* adquieren en su teoría estética. No es precisamente a través de la afirmación, la formulación o la expresión positiva que el arte colabora con el advenimiento de una nueva sociedad, sino con la negación y la crítica. Esto lo vemos reflejado, en primer lugar, en la insistencia de Adorno por un arte que se niega a la duración. De aquí la bienvenida que le da al arte llamado efímero. El concepto de duración fomenta el principio burgués de acrecentar la riqueza y su consecuente defensa del patrimonio y lo establecido. El valor de la obra burguesa reside en su permanencia, duración, conservación, en categorías tradicionales. Pero en el concepto de duración hay, según Adorno, un arcaísmo egipcio, mítico, desamparado, que impide la verdadera creatividad; es la expresión de la apología de la muerte. Es por eso que las artes del tiempo, música y teatro, habría que interpretarlas según esta idea, que es la única que permite que el arte se escape de la tendencia cosificadora universal.

En segundo lugar el arte debe negar “*la estúpida falsedad de lo práctico*” [ídem: 315]. El concepto contrario al arte es el de lo trivial, pero también le es contrario el de eficacia práctica. La trivialidad libera al arte de todo compromiso social y lo hace de este modo cómplice del *statu quo*. Pero es en su negación de la praxis donde podemos encontrar su vinculación con la realidad y su propia praxis purificada. El arte debe ejercitar la crítica a la actividad, criptograma del dominio. Debe enfrentarse a toda agitación y a todo hombre práctico, en los cuales se esconde el bárbaro apetito de la especie, que es aliado y se identifica con la manipulación. La eficacia social del arte se emparenta, así, con su ineficacia política, ya que depende de la mediación y no de su producto inmediato tal cual lo entiende el realismo socialista. El arte participa en el espíritu que modifica la sociedad por un proceso subterráneo que se concentra en las obras de arte. En el proceso de la creación se hace visible una praxis posible, la evidencia del cambio, la evidencia de la posibilidad de emergencia de algo distinto. Lo realmente eficaz en el arte es el momento de la configuración de cada obra que posibilita la reconfiguración de la conciencia del espectador, aunque esto sea apenas concretable y mucho menos verificable [ídem: 315]. El arte es objetivamente praxis como formación de la conciencia pero sólo si no cae en la *charlatanería*,

arenga o *vulgar apología*, ya que no es el arte quien cambia la realidad, sino la conciencia que fue modificada, antes y primero, por el arte.

En tercer lugar el arte debe negar la comprensión y la interpretación [ídem: 33]. ¿Cómo se puede pensar una sociedad humana y liberada si la cosificación ya viene instalada en el sistema conceptual? ¿Cómo escapar a la dialéctica embrujada si existe un elemento de terror en la misma razón humana? Sólo la mimesis purificada, el arte auténtico, puede salvar a la racionalidad de su irracionalidad. El sufrimiento y su expresión, uno de los objetos más importantes del arte, según Adorno, es irreductible a toda posibilidad de conocimiento discursivo, reacio al acercamiento racional. No podemos aprehenderlo teóricamente o intelectualmente. Lo que apenas podemos hacer, es expresarlo por propia experiencia, y esta vía es, según Adorno, irracional. *“El sufrimiento, cuando se convierte en concepto queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler”* [ídem: 33]; cualquier intento de determinarlo o subsumirlo en alguna categoría es vano y sin sentido. En una época de horrores incomprensibles, dice Adorno, sólo el arte puede dar satisfacción de la frase de Hegel: la verdad es concreta. Sólo lo irracional puede dar fe de lo racional de la irracionalidad. El arte es la racionalidad oscurecida radicalmente, por eso su verdadero lenguaje debe ser también el de la negatividad. El arte trabaja contra esa actitud de tolerancia al sufrimiento renunciando en su lenguaje a cualquier forma de afirmación.

La triple negatividad que atribuye al arte: negatividad a la duración, negatividad a la estúpida falsedad de lo práctico y negatividad a la comprensión e interpretación, ubica a la obra de arte en lo que podríamos llamar un campo de tensión dialéctica. Por un extremo la obra se niega a ser separada de su “otro”. No es un “sólo en sí” como pretenden los defensores de la teoría del *art pour l’art* [ídem: 297], cuyo slogan “*fiat ars pereat mundus*”, sintetiza perfecta y problemáticamente la absolutización de la autorreferencialidad del arte y la insensible apoteosis del arte sobre y contra la vida. Pero tampoco se deja reducir a su “para otro” como pretende, según Adorno, el realismo socialista de Georg Lukács y Bertolt Brecht:

La misma configuración de la obra, que articula las calladas y mudas contradicciones, ostenta los rasgos de una praxis que no es sólo un reflejo de lo real, sino que forma parte del concepto del arte como su forma de proceder. Es solo una figura de la praxis y no

tiene que excusarse porque no obre directamente. Ni siquiera podría conseguirlo aunque lo quisiera y la eficacia política de las obras llamadas comprometidas es muy incierta [1983: 304].

Es en la misma negatividad del arte y en la tensión dialéctica entre estos extremos donde aparece la posibilidad prometida del arte: rellenar el abismo entre sujeto y objeto [ídem: 338]. La única síntesis de lo disperso que escapa a toda violencia y pretensión de dominio es la síntesis del arte. Síntesis que no pretende la falsa y totalitaria identidad entre lo universal y lo particular, ni la reducción de lo concreto al concepto, sino que aparece como la irracional comunicación de lo que es singular. El poder de la forma, que permite la confluencia de lo enemistado y lo divergente, es la expresión suprema de la unidad sin identidad de lo distinto. Las obras vienen en auxilio de lo no idéntico, de lo que fue oprimido por nuestra totalitaria pasión identificadora.

En este lugar preponderante del arte y en especial de la forma, surge la reflexión sobre el arte moderno y su situación paradójica. Toda la estética adorniana se origina en el intento de justificar y legitimar al arte y en marcar una vía de escape ante el hecho incuestionable de su incorporación al sistema y a su circuito de mercancía. El concepto de “industria cultural” ampliamente desarrollado en la *Dialéctica de la Ilustración*, que escribieron juntos Adorno y Horkheimer en el 1944, exige ahora la vuelta del arte a su autonomía esencial y a su privilegiado lugar de resistencia. Resistencia que se convierte en real y efectiva sólo si el arte es recuerdo de una posibilidad de libertad y promesa de liberación futura. Las vanguardias serán, según Adorno, expresión de esta mirada al futuro, y su exponente más puro será Samuel Beckett [ídem: 48 y ss.]. En la fuerza de la negatividad de su obra, como también en la de Kafka, se mide el abismo entre praxis y felicidad. En el rechazo del goce y la satisfacción, estos autores permiten la supervivencia del deseo. Si toda felicidad es falsa en un mundo falso, la *promesse de bonheur* que trae la obra de arte auténtica implica la renuncia a la misma felicidad; sólo así sobrevive el deseo, ampliando, consecuentemente el campo de lo posible.

La experiencia lo es de algo que el espíritu no podría extraer ni del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad. El arte es promesa de felicidad pero promesa quebrada [ídem: 179].

La promesa del arte se cifra en la posibilidad de expresar y participar de lo tenebroso, de comunicar los fragmentos de vida mutilada y resistir al estado de cosas imperante. La expresión de la utopía –el que la tierra, por el estado de las fuerzas de producción, pudiera ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso- y la negación de que la catástrofe total es el fin de la historia, deberá articularse en forma negativa, crítica. Toda pretensión afirmativa colabora culpablemente con la consolidación del *statu quo* y la aniquilación del sujeto. “¿Qué sería del arte –se pregunta Adorno- en cuanto forma de escribir la historia, si borrarse el recuerdo del sufrimiento acumulado?” [ídem: 339].

El teatro del absurdo de Beckett es “*la extrapolación del kairós negativo, la plenitud del instante se torna en una repetición sin fin, convergente con la nada*” [ídem: 49], la nada del objeto y la nada del sujeto. El mundo de Beckett es “*un mundo sórdido y gastado, impresión en negativo de un mundo administrado*” [ídem], y el único modo de expresarlo es a través de la sordidez y de la devastación. El realismo de Beckett se niega a las formas del realismo socialista, que ha acostumbrado a la gente “*a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema*” [ídem: 71]. En su obra de teatro *Esperando a Godot*, Beckett, promete la posibilidad por la imposibilidad, la *promesa de felicidad* atraviesa el quiebre de la desesperación pero no sale de ella. La espera sin esperanza de Vladimir y Estragón, la espera de un Godot que se sabe no vendrá, manifiesta cómo en la desesperación la esperanza es más viva. Y a esto es a lo que Adorno llama utopía.

Cuando el mundo aparece “trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme”, estamos tomando, según Adorno, la perspectiva de la luz mesiánica. Ya que si esperamos la salvación, aunque una voz nos diga que la esperanza es vana y precisamente por ello, se hará presente la ilusión de que “*alguna vez entre las figuras de la apariencia surja, inaparente, la salvación*” [1987: 121]. Walter Benjamín decía que el futuro, para los judíos, no era un tiempo homogéneo y vacío, “*porque en dicho futuro cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías*” [1987: 132].

IV. CONCLUSIÓN

El desplazamiento provocado por la sospecha de que no existe algo así como una correspondencia pura entre el significante y el significado, o entre el lenguaje y el mundo, ni siquiera entre las palabras y el pensamiento, ha enraizado y dado frutos variados, en las cosmovisiones más alejadas y en las geografías más disímiles. Y aunque las diferencias existentes entre el pensamiento de Steiner y el de Adorno podrían justificar un trabajo de igual tenor, me pareció provechoso focalizar, aquí, en aquellos aspectos en los que acordaron y no tanto en los que se distanciaron. Tal vez por aquella personal convicción, de que en medio de las interminables disputas y discusiones filosóficas, el arte (y por traslación la estética), ha sido siempre la patria del encuentro y la amistad. El espacio en donde las palabras se esforzaron y se esfuerzan por acompañar las sensaciones y experiencias y en donde los intereses de correspondencia clara y distinta, han sido tiempo atrás abandonados; no sólo por esquivos sino también por vanos. Es así que nos encontramos a dos tradiciones en apariencia poco capaces de ser conciliadas, la hermenéutica y la marxista, compartiendo algo de un pasado en común y haciendo uso de una herencia compartida: los lenguajes del arte, motivo de análisis, reflexión y profundización. Y no es casual que, justamente, entre el lenguaje y las apariencias del arte, es donde podremos encontrar, según Adorno, la puerta que nos traerá al Mesías, la felicidad, la salvación. George Steiner termina su autobiografía con una reflexión semejante:

Soy incapaz, incluso en los peores momentos, de renunciar a la creencia de que los dos milagros que validan la existencia mortal son el amor y la invención de los futuros verbales. Su conjunción, si es que alguna vez llega a darse, es lo mesiánico [1998: 211].

BIBLIOGRAFÍA.

Adorno, Th. *Teoría Estética*, Hyspamérica, Bs. As., 1983.

Minima Moralia, Taurus, Madrid, 1987.

Beckett, S. *Esperando a Godot*, Tusquets, Bs. As., 2004.

Benjamin W. y Scholem G. *Correspondencia*, Taurus, Madrid, 1987.

Leocata, F. *Persona, Lenguaje, Realidad*, Educa, Bs. As., 2003.

Steiner, G. *Presencias Reales*, Destino, Barcelona, 1991.

Errata, Siruela, Madrid, 1998.

Tolstoi o Dostoievski, Siruela, Madrid, 2002.

Tatarkiewicz, W. *Historia de la Estética*, Akal, Madrid, 1991.