

Adorno y Sartre: la estética del compromiso

MERCÈ RIUS*

Resumen: Tras precisar el alcance de la crítica de Adorno a la literatura comprometida de Sartre, este artículo lo retrotrae a cuanto tienen en común sus respectivas percepciones de la realidad sociopolítica y cultural del siglo XX: fracaso del individuo y crisis de la razón. Al buscar igualmente una salida sin renunciar a los ideales históricos, sus propuestas divergen en lo concerniente al poder emancipador del arte. Pero aquí se pretende probar cómo se da también un acercamiento por ambas partes, contra su oposición inicial respecto al lenguaje de significados y al de imágenes.

Palabras clave: crítica, compromiso, signo, significado, imagen, escritura.

Abstract: After determining exactly the scope of Adorno's criticism towards Sartre's engaged literature, this article brings it back to what they share in their respective perceptions of the sociopolitical and cultural reality in the XXth-century: failure of the individual and crisis of reason. In looking for a way out without renouncing to their historical ideals, both philosophies, Sartre's and Adorno's, do differ in respect to the emancipatory power of art. But our proposal here is to prove that each one finally approaches to the other, against their initial opposition in relation to the language of meanings and the one of images.

Key words: criticism, engagement, signe, meaning, image, writing.

«Paul Klee durante la Primera Guerra Mundial o poco después dibujó contra el Emperador Guillermo caricaturas en las que éste aparecía como un monstruo que comía acero. Éstas luego, en el año 1920, se convirtieron –sin duda se podría dar la prueba exacta– en el *Angelus novus*, el ángel máquina, que ya no lleva ningún emblema visible de caricatura o de compromiso, pero planea muy por encima de ambos. Con ojos enigmáticos el ángel máquina obliga al espectador a preguntarse si anuncia la desgracia total o la salvación encubierta en ésta. Pero como decía Walter Benjamin, que poseía la lámina, es el ángel que no da sino que toma»¹.

Así terminaba Adorno, el 18 de marzo de 1962, una conferencia transmitida por Radio Bremen bajo el título «Compromiso o autonomía artística», en la que el autor criticaba el teatro de Sartre y el de Brecht desde su propia opción teórica por la autonomía formal de la obra de arte. Pese a hacer suyas unas palabras del primero acerca del filisteísmo de *l'art pour l'art*, coyuntura que justificaría la literatura *engagée* en Francia, Adorno dirige contra Sartre acusaciones tan duras como la de que no pocas de sus consignas podrían repetirlas sus «enemigos mortales», nacionalsocialistas inclusive.

Fecha de recepción: 25 abril 2006. Fecha de aceptación: 24 octubre 2006.

* Departamento de Filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona, Campus, edificio B. 08193 BELLATERRA (Barcelona). Autora de *De vuelta a Sartre*, Barcelona, Crítica 2005; *Tres assaigs sobre Sartre*, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner, 2007.

1 Th.W. Adorno, «Compromiso», en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, p. 413. Las citas de ambos autores proceden de las ediciones en castellano disponibles; introduzco algunas correcciones.

Sin embargo, la proverbial contundencia adorniana no sofoca las muestras de respeto intelectual, pues sólo en este sentido cabe entender la mención de la integridad o la franqueza reconocidas a Sartre por quien había definido la inteligencia como una categoría moral. Pero ello tampoco obsta para que el último enunciado de la conferencia («el ángel que no da sino que toma») revoque la afirmación sartreana de que aun la obra más desesperada ha de emanar un aire de generosidad puesto que «no se escribe para esclavos»².

Lo que disgusta a Adorno de estas resueltas palabras es el «para», incompatible con la concepción sartreana –que él respalda– de la obra artística como finalidad en sí. A decir verdad, no se observa ninguna contradicción interna en Sartre, ya que el *para quien* se escribe no condiciona la obra desde el exterior, siendo «el esfuerzo conjugado del autor y del lector lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. No hay arte sino para y por otro»³. Sólo que, al ponerse a escribir, el autor decide su eventual lector, esto es, el capaz de comprenderle «con medias palabras»; y Sartre estima tal decisión inseparable de la concerniente al tema. Pues bien, en esta indisociabilidad se cebará la crítica adorniana, por lo demás compartiendo y aun encareciendo la idea subyacente a lo criticado de que la obra de arte contemporánea posee una naturaleza efímera.

En *Teoría estética*, Adorno alude despectivamente a los «dramaturgos marxistas» todavía no enterados de que los «grandes *sujets*» periclitaron tras su auge decimonónico en Hegel o Kierkegaard. La centralidad del tema perteneció a la concepción imitativa del arte que ni siquiera el posterior abandono del ideal clásico de belleza en que aquélla se amparaba puede rescatar de la sujeción a lo establecido: «Así, en el teatro algo se defiende contra el juguete, la vitrina, el oropel, contra la imitación del mundo incluso en las obras de alambrada»⁴. La escenificación de episodios desesperados con el propósito de que el espectador pueda reconocerse en ellos se vuelve, al cabo, tranquilizadora, sobre todo cuando los personajes se encuentran en situaciones-límite que exigen comportamientos heroicos («actos y sufrimientos de los estereotipos de *Führer*»). Por lo mismo, de los dos cuadros de Klee, el que *tematiza* a un personaje de la realidad sociopolítica se queda muy por debajo del otro en que el ángel-máquina nada nos dice, de suerte que la pintura cobra un aspecto enigmático. Las obras de arte contemporáneas dignas de tal nombre se repliegan *monadológicamente* en sí mismas cortando sus lazos con el exterior, mas no sin reflejar los condicionantes sociales que se agitan en su interior como «descargas», ya que cada obra es un artefacto, o sea un producto *histórico* del artificio humano⁵.

El ángel-máquina no da sino que toma porque ya la única reminiscencia del aura benjaminiana consiste en la propuesta de un enigma ante el cual el espectador, ni por asomo obsequiado, se siente en deuda hasta que pueda resolverlo («Kafka es Turandot hecho escritura»)⁶. La llamada que la obra artística nos dirige une a su poder de atracción una cierta retracción esquiva. En virtud del lugar privilegiado que Adorno concede a la música entre las artes, el mejor ejemplo se lo ofrece Schönberg: «Entre los *shocks* que esta música reparte, resulta ciertamente esencial aquel en que la música deniega al oyente el ser incluido, el ser abrazado espacialmente. Dicho de manera exagerada, esta música suena como un golpe»⁷. Ciertamente que al lado de la «frialidad inhumana» de Schönberg se

2 J.-P. Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1963, pp. 82 y 84.

3 Sartre, *Ibid.*, p. 68.

4 Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, pp. 201 y 450.

5 La autonomía de las formas artísticas se justifica por hallarse éstas en relación dialéctica con los contenidos históricos que han objetivado, nunca identificables con las intenciones de su autor.

6 Adorno, *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 262.

7 Adorno, *Sobre la música*, Barcelona, Paidós –ICE/UAB, 2000, p. 81.

derrochaba la «calidez magnánima» de Berg. Pero la humanidad de la música de éste era justamente –según su discípulo– lo que la alejaba de los hombres⁸; como síntoma de la actual imposibilidad de lo humano, imposibilidad que los humanismos profesos no hacen sino enmascarar. Adorno lanza, pues, sus invectivas contra el ambiguo concepto sartreano de «condición humana», aunque tampoco silencia un pasaje de *Muertos sin sepultura* en el que irrumpiría indomable la lucidez de su autor: «¿Tiene sentido vivir cuando hay hombres que te machacan hasta romperte los huesos?».

Con todo, Sartre había dicho que el aire de generosidad no podía faltar ni aun en la escenificación de las situaciones más desesperadas. Y sin menoscabo de sus discrepancias al respecto, en alguna ocasión el propio Adorno se había pronunciado sobre las ventajas de que la sociedad tomase conciencia del estado de desesperación en que se hallaba sumida: «Calar la mismidad como no-existente, como ilusión, empujaría fácilmente la desesperación objetiva de todos a convertirse en la subjetiva y los privaría de la creencia que la sociedad individualista implanta en ellos: que ellos, los individuos, son lo sustancial»⁹. Quizá Sartre pretendía inducir ese paso de la desesperación objetiva a la subjetiva en tanto que andaba lejos de defender la sustancialidad del individuo, desde la cita de Céline con que abría *La náusea* hasta su doctrina de la negatividad de la conciencia en *El ser y la nada*. No obstante, a juicio de Adorno, su análisis fenomenológico de la conciencia como *ser-para-sí* se limitaba a entronizar la mencionada experiencia ilusoria de la individualidad al conferirle rango ontológico: «Porque en la fase actual de la evolución histórica, cuya avasalladora objetividad consiste únicamente en la disolución del sujeto sin que de éste haya nacido otro, la experiencia individual se sustenta necesariamente en el viejo sujeto, históricamente sentenciado, que aún es para sí, pero ya no en sí»¹⁰.

En *La jerga de la autenticidad*, Adorno dio rienda suelta a su desprecio por el subjetivismo de la «verdad existencial», siendo el blanco de sus críticas el pensamiento de Heidegger y sobre todo el de Jaspers, que no el sartreano. Aunque Sartre merezca igualmente la crítica adorniana a la ontología en sí, el punto de fricción quizá resida menos en su concepción del ser que en el estatus otorgado a la subjetividad. Cierto que Adorno reprocha a cualquier ontología su justificación teórica de lo que es por el mero hecho de existir. Pero Sartre presenta al ser-en-sí como lo que está de más sin justificación posible, ya que se trata de lo indeterminado. Luego, si de todos modos se empeña en teorizarlo, será sin duda para prestar la voz a lo que burla la tradicional y falsa omnipotencia del sujeto. En definitiva, la ontología contemporánea recoge la herencia de Husserl, a cuyo pensamiento debe también lo suyo Adorno, que lo hizo objeto de su tesis doctoral. Así pues éste, a pesar de su convicción hegeliana de que siempre se está en lo históricamente mediado, no se resiste a solicitar un «momento de inmediatez» en pro de la misma crítica¹¹. Ahora bien, a su entender, si la defensa de la objetividad epistemológica no emancipó a la fenomenología husserliana de las estructuras del sujeto tradicional ya fracasado, la ontología de Heidegger sólo se sobrepuso a él demoliéndolo. En este aspecto, cabría añadir, la sustantividad del ser-en-sí sartreano no resulta peor que la historicidad del Ser heideggeriano, puesto que el hecho de sustraer la historia a los hombres para reconocérsela al Ser implica someterlos al «destino»; no en vano Heidegger se complace en el término mientras que para Sartre designa el existir inauténtico bajo los dictados de la libertad de Otro, sea o no sea

8 Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, p. 100; *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, Madrid, Alianza, 1990, p. 15.

9 Adorno, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 288.

10 Adorno, *Minima moralia*, Madrid, Akal, 2004, p. 18.

11 *Dialéctica negativa*, p. 173.

ese otro lo absoluto¹². Lamentablemente, la pretensión sartreana de vencer al destino mediante la «libre decisión» se apoya en la creencia de que la libertad subjetiva brinda un arma eficaz contra el Mal en que suele incurrir la condición humana, cuando –según Adorno– el mal es en nuestra sociedad la falta de libertad. Se da entonces la paradoja de que «en honor a la verdad, las situaciones dramáticas de Sartre contienen en sí todo el mundo administrado que éste ignora; lo que enseñan es la falta de libertad»¹³.

A lo largo de su obra, Adorno vituperaba a menudo el recurso teórico-práctico al concepto de *decisión*, que Sartre usa, en efecto, con demasiada ambigüedad. Por aquella época abundaba en dicho recurso Carl Schmitt, cuyos contactos con el nazismo avalarían el comentario acerca de las consignas cómplices. Adorno vincula la decisión a la «alternativa»; y es seguro que no descuida al hacerlo el pensamiento de Kierkegaard, sobre el que versó su tesis de habilitación académica. Para él, la supuesta incuestionabilidad de la alternativa constituye la más sutil y por tanto rendida forma de entrega al orden establecido. Pero si atendemos a las palabras del propio Sartre, parece que Adorno no acierta del todo al acusarle: «¿Es que se hace verdaderamente la historia eligiendo entre conjuntos dados, simplemente porque son dados, y colocándose junto al más fuerte? [...] Ahora bien, es manifiesto, por el contrario, que la acción histórica jamás se ha reducido a una elección entre datos en bruto, sino que se ha caracterizado siempre por la invención de soluciones nuevas a partir de una situación definida»¹⁴.

Claro está que Adorno no comparte ese optimismo relativo a la invención. Por de pronto, se halla en franco desacuerdo con la contribución literaria del propio Sartre, aun habiendo asumido su certeza de base: «Dice Sartre con mucha razón: “Pero nadie puede tampoco creer ni por un momento que se podría escribir una buena novela en alabanza del antisemitismo”»¹⁵. De todos modos, si el nivel estético de la obra se ve dañado por los contenidos antisemitas, no le iría mejor a aquella que los abordara con talante reprobador. El hecho de que el *Angelus novus* disfrute de un poder revulsivo superior y sea un mayor logro artístico que la imagen del emperador comiendo acero obedece a que la del ángel-máquina critica la sociedad pero no lo *dice*, sino que lo muestra o *expresa* en su forma, autónoma por técnicamente depurada. En otros términos, las obras de arte no han de contener ningún *juicio* (a menos que éste pierda su *significado* al pasar a la ficción), puesto que el sujeto que debería sostenerlo ha llegado a carecer de auténtica realidad. Por esto las obras de Beckett «producen la angustia de la que el existencialismo no hace más que hablar». Ponen en escena la ausencia del sentido sacando a relucir la enfermedad de las palabras de que se quejaba Sartre, pero ya sin ánimo de sanarlas¹⁶. Al parecer de Adorno, las piezas teatrales sartreanas desmienten de suyo la incomunicación y el absurdo que se aplican a denunciar por conferirles *sentido* su propia calidad de tesis. Además nada tiene de raro que en *A puerta cerrada* lo de «el infierno son los otros» suene a cita literal de *El ser y la nada*; a la postre, el autor declaraba haber estudiado filosofía para dotar de contenido a sus obras literarias. Por contra, Adorno asegura que las obras de arte precisan de la filosofía no antes, sino después: para descifrar el enigma de cada una de ellas, que es su aportación crítica al conocimiento.

12 Otra cuestión sería cómo puede el hombre permanecer dueño de su destino si debe tascar el freno de lo injustificable.

13 *Notas sobre literatura*, p. 397; *Dialéctica negativa*, p. 205.

14 *¿Qué es la literatura?*, p. 239.

15 *Notas sobre literatura*, p. 403 (cita de *¿Qué es la literatura?*).

16 Adorno, *Ibid.*, p. 409; Sartre, *Ibid.*, p. 233.

Tanto para Adorno (n. 1903) como para Sartre (n. 1905), la segunda guerra y su prolongación en la política de bloques significaron algo más que el ya de por sí inquietante *fracaso del individuo* a cuya libertad de acción se había acogido la clase burguesa de la que ambos procedían, pues esta decadencia iba unida a la *crisis de la racionalidad*. La crisis arraiga –según Adorno– en una proliferación de los medios, desprovistos de otro fin ni criterio regulador que la escuálida autoconservación, en aras de la cual las *intenciones* del individuo quedan frustradas e incluso pervertidas en lo que afecta a sus concretos objetivos sociales. Respecto a la percepción que de ello tiene Sartre, durante su etapa fenomenológica se había limitado a acreditar que la conciencia racional organiza *técnicamente* el mundo, según la estructura medio-fin. Pero en *¿Qué es la literatura?* subraya un aspecto de la cuestión antes orillado: «Si se entiende que la libertad es el principio y la finalidad de toda actividad humana, es igualmente falso que se deba juzgar los medios por el fin y el fin por los medios. El fin es más bien la unidad sintética de los medios empleados. Hay, pues, medios que amenazan con destruir el fin que se proponen realizar, al romper con su simple presencia la unidad sintética en la que quieren entrar»¹⁷. En la necesidad de síntesis encontrará su razón de ser el intelectual del siglo XX.

Habida cuenta de la situación, los dos autores depositan su esperanza en la actividad artística, dado que su carácter gratuito vulnera el utilitarismo social; pero asimismo airean ambos el temor a que la música (Adorno) o la literatura (Sartre) acaben pereciendo con la burguesía, clase que hizo de ellas lo que son. Ahora bien, para Adorno sólo la *técnica* artística puede escapar al violento tecnicismo de la razón establecida, en la medida en que posee una racionalidad ajena a la abstracción conceptual; es decir, distinta a la del *lenguaje de significados* –nombre que él usa– o *lenguaje de signos* –con el que lo propicia Sartre. En suma, éste se equivoca al prever que la *razón comunicativa* subsanará las deficiencias de la *razón instrumental*; Adorno las considera dos vertientes de lo mismo: una razón subjetiva que ha olvidado, junto con su momento mimético, su ser afín a la materialidad de los objetos, conque los sustituye por palabras que, extraídas del *consensus omnium*, los matan al designarlos¹⁸.

En su reflexión sobre la actividad artística Adorno se atiene, igual que Sartre, al modelo clásico de la praxis, según el cual los medios determinan el alcance de los fines. Pero el primero desconfía de la «unidad sintética» anhelada por el segundo; las actuales obras de arte, en particular, están abocadas a lo fragmentario. El exceso de los medios sobre los fines («en el arte los medios no son puramente absorbidos por el fin») ¹⁹ desafía la subjetividad del artista, que acusa la debilidad propia de su momento histórico hasta el extremo de que, contra la doctrina sartreana de la verdad como desvelamiento del ser por una conciencia, Adorno asevera que el único «contenido de verdad» de las obras se cifra en «una exposición perfecta de la falsa conciencia»²⁰. Inasequible, por tanto, la romántica invención creadora, el artista debe consagrarse a su oficio (Sartre, como buen burgués, también apelará al *métier*) de acuerdo con el criterio que Adorno denomina «lógica de las consecuencias». Se trata de una solución intermedia entre la lógica de los principios, que los artistas actuales no dominan, y la previa sujeción a un resultado que no les influye al estar construyendo una cosa de la que no saben lo que es²¹.

17 *¿Qué es la literatura?*, p. 235.

18 Haría bien en recordarlo su antiguo discípulo, Habermas.

19 *Teoría estética*, p. 27.

20 Adorno, *Ibid.*, p. 176.

21 Adorno, *Ibid.*, p. 157.

Por su lado, la subjetividad maltrecha del eventual espectador aparta de sí los quebraderos de cabeza. Tanto es así que el arte sólo prueba su eficacia crítica ahuyentando al público acostumbrado a los *mass media*. Naturalmente, el artista que persevera en la moral de la inteligencia se ve conminado a la soledad. Pero Adorno observa de *A puerta cerrada* que «la conjunción de un *plot* sólido y una idea igualmente sólida, destilable, reportó a Sartre un gran éxito y lo hizo aceptable, con toda certeza contra su voluntad de persona íntegra, para la industria cultural»²². Curiosamente, a raíz de la emisión de esa obra por la BBC, su autor criticaba el proceder de los *mass media* con un ejemplo casi idéntico al que esgrimía Adorno hacia las mismas fechas. Escribe Sartre: «Entre esos trescientos mil lectores del folletinista, apenas habrá unos cuantos miles que tendrán la curiosidad de comprar sus libros, en los que él ha puesto lo mejor de su talento; los demás aprenderán su nombre por haberlo visto cien veces en la segunda página de la revista, como el del depurativo que han visto cien veces en la duodécima»²³. Escribe Adorno: «La apología de las mercancías siempre iguales bajo etiquetas diferentes, el elogio científicamente fundado del laxante a través de la voz relamida del locutor, entre la obertura de la *Traviata* y la de *Rienzi*, se ha hecho insostenible por su propia ridiculez»²⁴. Cabe presumir de ambos comentarios que su tendencia a asimilar publicidad y escatología responde a una semejante educación del gusto, la cual no quita la discrepancia en muchos otros aspectos, algunos archisabidos: Sartre era un entusiasta del jazz y el cine; en cambio Adorno los execraba. No obstante, fuera del arte de masas volvían a coincidir, como en su admiración hacia Picasso o Kafka. Desde luego que las dos citas anteriores ostentan una clara diferencia de enfoque; mientras que a Sartre le sigue preocupando para quién escribe, Adorno adopta un criterio estético. Pero es esa tangencialidad la que libera un espacio abierto a las preferencias compartidas. Adorno lo sabía de sobras («en música y en pintura no sería difícil acusar a Sartre de simpatías formalistas»)²⁵; sin embargo, le costaba mucho obviar la importancia del enfoque. Y aún en el hecho de que las buenas intenciones no suelen dar buenas novelas reconocía a Sartre en conformidad con él; pero éste ya no le seguía en la idea de que la calidad de la obra pudiera salir ganando justo al malograrse las intenciones de su autor. Con todo, por encima o quizá a causa de la diferencia de criterios, nos sorprenden a veces sus conclusiones idénticas. Repárese en la célebre sentencia adorniana sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. ¿Acaso no lo abonaba también Sartre al negar al poeta la opción del compromiso cuando la ocupación nazi le descubrió su necesidad?

Las dificultades para ser humana en que se encuentra la víctima de la tortura, frente a la alternativa de envilecerse hasta lo infrahumano o superarse hasta la heroicidad, habían empujado a Sartre a retractarse de aquella impresión que asistía a Roquentin, fastidiado por el humanismo del Autodidacta, de que para ser hombre bastaba con dejarse ir. En varios de sus textos hay referencias a aquel ahumanismo de juventud –según dice– bajo los auspicios de Mallarmé. Consideraba entonces la obra de arte como un «acontecimiento metafísico» cuya absoluta creación exigía la muerte de su autor. En busca de este ideal, Mallarmé se consagró a borrar de las palabras las huellas de los hombres, pero nunca pudo redimirse de su autoría en la eternidad de la Obra, que no alcanzó a realizar. Sartre le atribuye un «humanismo del no» ya que, pese a todo, sostuvo la humanidad (propia) en la existencia al no ceder a su pertinaz tentación de suicidarse realmente.

22 *Notas sobre literatura*, p. 398.

23 *¿Qué es la literatura?*, p. 205.

24 M. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 204.

25 *Notas sobre literatura*, p. 394.

Se trataba, claro está, de un puro compromiso ontológico, para nada político. De hecho, en este terreno Mallarmé era muy conservador, igual que el novelista cuyo proyecto existencial interesó a Sartre hasta el final de su vida. A Flaubert, paradójicamente, su propia época lo creyó un adelantado por ir rezagado incluso respecto a ella²⁶. Y se da el caso de que Sartre coincide en esta apreciación con otra muy frecuente en la crítica adorniana al «progreso histórico», según la cual un cierto desfase sociopolítico puede prestar la lucidez que desconoce la entera adaptación. En este sentido juzga Adorno el «provincianismo» de Schönberg, que también Sartre advierte por su cuenta en Mallarmé, a quien «su provincianismo le impide gustar la sal ática con la que sus colegas sazonan sus excomuniones. Él lo toma todo al pie de la letra»²⁷. En cuanto a Schönberg, se adentró en la soledad –dice Adorno– tanto por la incompreensión ajena como por su elevada exigencia artística, que apenas logró cumplir con obras fragmentarias. También él se propuso, en fin, borrar de sus composiciones la huella de los hombres: «Y encontré en aquellos acordes extra-territoriales, todavía no poseídos por intenciones musicolingüísticas, una especie de nieve virgen musical en la cual el sujeto aún no había dejado huella alguna. Una vez se comparó acertadamente con un paisaje de glaciares el campo de resolución [...] de la *Primera sinfonía de cámara*.»²⁸ Sartre emplea la misma metáfora para Mallarmé: «Queda la superficie infinita e indiferenciada del hielo [...] he ahí el movimiento interno de estos poemas inauditos que son a la vez palabras silenciosas y objetos trucados»²⁹.

Aun afirmando que el arte contemporáneo, al no admitir ya las categorías de la estética tradicional, es reacio a toda universalización, Adorno defiende la convergencia de las diversas artes, sólo efectiva cuando sigue cada una su «principio inmanente». Después de todo, sus obras son *écriture*; lo cual querrá decir, para Adorno, que han renunciado a lo comunicativo. En pintura, el modelo lo proporciona Klee, en música Schönberg y en literatura Kafka («Para decir ‘escribir’ decía Kafka ‘garabatear’. Lo cósmico se hace signo gráfico»)³⁰. Como la autonomía formal de la obra de arte –su condición de finalidad en sí– no puede plegarse a las exigencias de un contenido reducible a las intenciones de su autor, Adorno asevera que el lenguaje artístico en sentido propio no es el *lenguaje de significados* aunque pueda albergarlos. Está muy claro en música; pero el mismo Schönberg despegó toda duda al respecto sobre la pintura, que también practicaba: «Se pinta –como decía Schönberg– un cuadro, no lo que representa»³¹. Así pues, no hay que confundir la anterior mención del signo gráfico con una referencia al *lenguaje de signos*, equivalente en Sartre al de significados. En el uso de éste, Adorno no discute la transparencia del signo, que agota su entidad en la designación de la realidad significada. Por mor de esa transparencia, Sartre impugnará como mixtificaciones de la libertad subjetiva los caligramas de Mallarmé, cuyo hermetismo eludía toda comunicación durante aquella época enrocada en un «juego de príncipes» de cuando la desesperación era todavía «un lujo». Ahora él se fijará en el trazo con el único propósito de desprestigiar afinidades incómodas: «El prosista escribe, es verdad, y el poeta escribe también. Pero entre estos dos actos de escribir no

26 Sartre, *Cuestiones de método*, en *Crítica de la razón dialéctica I*, Buenos Aires, Losada, 2004, p. 64.

27 Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, París, Gallimard, 1986, p. 72.

28 *Sobre la música*, p. 32.

29 *Mallarmé*, p. 164. Adorno se refiere asimismo a una lectura imaginativa y silenciosa de la música de Schönberg, en *Prismas*, p. 183.

30 Adorno, *Ibid.*, p. 282. «En debates recientes principalmente sobre las artes plásticas se ha vuelto relevante el concepto de *écriture*, sin duda inspirado por las láminas de Klee que se aproximan a una escritura garabateada.» *Teoría estética*, p. 170.

31 Adorno, *Teoría estética, Ibid.*, p. 13.

hay de común más que el movimiento de la mano que traza las letras»³². De hecho, Sartre rehusa a las artes contemporáneas el parentesco que Adorno aún les preservaba, e incluso escinde la literatura en prosa y poesía, para alinear a la última junto a la pintura o la música poniéndolas bajo una misma prohibición, la de tentar el compromiso que reserva en exclusiva al prosista³³.

La literatura en prosa no obtiene con ello ningún rango excepcional. Al contrario, ejecuta la esencia del lenguaje humano («el fin del lenguaje es comunicar») mientras que el pintor, por ejemplo, «no quiere trazar signos sobre su tela, quiere crear una cosa», y lo mismo sucede en todas las demás artes³⁴. Sin embargo, para el común de los humanos el lenguaje constituye un instrumento de su acción —es una *técnica*— que les resulta tan cercano como su propio cuerpo; en *El ser y la nada* la conciencia del propio cuerpo era comparada con la conciencia de signo. En definitiva, si por un lado «pensar es actuar», y por otro la escritura se ha vuelto —según Sartre— una forma de comunicación no menos espontánea que el lenguaje oral, al decidir comprometerse el prosista no está arbitrando ningún principio, sino cumpliendo a su manera la adorniana lógica de las consecuencias. Puesto que el acto de decir algo implica ya modificarlo, el escritor debe asumir su responsabilidad en vez de escudarse en la condescendencia ajena que despacha sus obras con el tópico: *tout cela n'est que littérature*.

Desde su concepción del compromiso, Sartre no deja tampoco de interesarse por la escritura pictórica de Klee, a la que califica a un tiempo de «grandeza y error» dado que su meritoria búsqueda de la transparencia sgnica intentaba lo imposible en pintura. Mientras que la escritura en prosa se vale principalmente de signos, la poesía y las demás artes cultivan el *lenguaje de las imágenes*, en el que incluye Sartre lo que hemos visto llamar a Adorno «signo gráfico». Aun así, ambos autores sostienen en los mismos términos la distinción entre el lenguaje de signos (Sartre) o de significados (Adorno), que *dice* la realidad de los objetos externos, y el lenguaje de imágenes, las cuales se *indican a sí mismas* —a su propia objetualidad o materialidad. Ahora bien, para Adorno la situación actual es la siguiente: igual que la razón instrumental o técnica (*ratio*) sólo podrá redimirse, si acaso, merced a la técnica artística —y no por la razón comunicativa, según cree Sartre— asimismo sólo el lenguaje de imágenes propio del arte puede despertar a una sociedad que ha perdido el sentido de lo real, ya sea por la debilidad del yo —tal como lo formula el propio Adorno— ya por estar atrapado el individuo en la imaginación— tal como lo ilustra el protagonista de *La náusea*³⁵. Adorno le reprocharía, pues, a Sartre su empeño en denunciar la vaciedad de la razón instrumental mediante el lenguaje de significados, que se compone justamente de conceptos abstractos. No obstante, hay que andarse con mucho tiento al sopesar los presumibles acuerdos y desacuerdos. Si se tiene en cuenta que Sartre no aboga por el sujeto cartesiano ni por la racionalidad que lo define, su lenguaje de signos no acaba de responder a la interpretación que de él hace Adorno. En cuanto a éste, prefiere el lenguaje de las imágenes (ineficaz por irracional, según Sartre) porque quiere salvar el momento mimético de la razón, luego en la estricta medida de su racionalidad. Para Sartre, la libertad de la conciencia trasciende la razón misma. Para Adorno, fuera de la razón no hay libertad.

Según la teoría estética adorniana, las obras de arte no dicen nada, ni juzgan ni significan, tampoco imitan a la realidad externa. En suma, no hablan el lenguaje de la representación conceptual.

32 *¿Qué es la literatura?*, p. 50.

33 En último término, Adorno aduce razones objetivas (y no de mera «síntesis personal») para el hecho de que, por ejemplo, tanto Schönberg como Klee practicaran a la vez música y pintura.

34 Sartre, *Ibid.*, pp. 52 y 43.

35 M. Rius, *De vuelta a Sartre*, Barcelona, Crítica, 2005; y esp. M. Rius, *Tres assaigs sobre sartre*, de próxima aparición.

El lenguaje artístico es el mimético de la imaginación, que en vez de representar expresa. Pero, dicho esto, Adorno celebra que la música de Schönberg logre «una atmósfera expresiva sustraída a la reproducción de sentimientos humanos», y más que ninguno los del propio artista³⁶. La paradoja sólo se elimina al advertir que la propia obra es *expresión en sí*: «Este desgarramiento amarillo del cielo por encima del Gólgota el Tintoreto no lo eligió para *significar* la angustia, ni tampoco para *provocarla*; es angustia y cielo amarillo al mismo tiempo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa»³⁷. A decir verdad, este comentario pertenece a Sartre, que precisamente con él deniega el compromiso a la pintura por usar un lenguaje de imágenes. Sin duda –le contraargumentaría Adorno en sus mismos términos– la obra de arte indica sólo hacia sí apuntando a su propia objetualidad o materialidad; habrá que convenir, por tanto, que su valor no reside en nada que ella designe o signifique, sino en su *ser-ahí*: «Al existir [*da sind*], las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real»³⁸. Se nos ocurre entonces si no estarán así justificando la/su existencia por la/su existencia misma, acusación con que el propio Adorno rebate la ontología.

Decía Sartre en *El ser y la nada* que el cuerpo del otro nos ofrece un aspecto *mágico* porque su conciencia la aprehendemos a través de su *expresión*, pero ésta no remite a interioridad alguna, de modo que el cuerpo humano no expresa ningún contenido, siendo todo él expresión superficial. Si la analogía con la obra de arte según la estética adorniana no funciona al cien por cien, eso es debido a que Adorno otorga a la obra la interioridad cuya falsa apología (el culto falaz a la *intención*) ha ayudado a enfermar a los sujetos de carne y hueso. En una sociedad donde el individuo se sobrevive como un para-sí ilusorio sin estar dotado de más en-sí que su existencia biológica, la obra artística invierte la perspectiva. Al revés que los cuerpos imbuidos de una falsa conciencia, ella aparece como un para-sí que disfruta de existencia material. Se libra, en consecuencia, de la sospecha de ontologismo, ya que su darse –su existir– carece de inmediatez. En la obra se produce la reflexión interna que Hegel atribuyó a la *conciencia desdichada*, inspiradora del existencialismo. Para Hegel, el sufrimiento le viene a ésta de tener que poner «lo universal como singular». Adorno lo cifra en la tensión entre lo ideal y lo somático, como dialéctica entre la racionalidad de los conceptos y la mimesis propia de la imaginación. Su trasunto en la obra de arte lo constituye la tensión entre el dominio formal y la resistencia de los materiales, cuya resolución definitiva acarrearía violencia. Es en contra de ésta que la angustia del cuadro glosado por Sartre (*supra*) no puede terminar. Pero no basta para ello con la traducción formal de contenidos subjetivos; desde el principio, la expresión debe brotar de la propia forma. En un lenguaje mimético que expresa sobre todo sufrimiento, la obra de arte contemporánea llama la atención del espectador sobre su autonomía formal –ensimismada.

De lo anterior se sigue que la obra emula al solitario de la filosofía kierkegaardiana: refleja la desesperación objetiva y padece la enfermedad de muerte. Fuera de su alcance el acabado armónico, las obras contemporáneas se deslizan hacia lo fragmentario como si les faltara energía incluso para morir. La debilidad que Roquentin intuía ligada a la contingencia de las cosas («cansados y viejos, los árboles eran demasiado débiles para morir») ³⁹, diríase, a juzgar por la estética adorniana, que ahora la acusa la obra de arte, sólo que ella como resultado de su necesidad formal o lógica de las consecuencias: «Entre los distintivos más sorprendentes del estilo tardío de Schönberg se

36 *Prismas*, p. 169.

37 *¿Qué es la literatura?*, p. 43; *Teoría estética*, p. 144.

38 *Teoría estética*, p. 84.

39 Sartre, *La náusea*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 151. Prosigue: «porque la muerte sólo podía venirles del exterior; sólo las melodías llevan altivamente en sí su propia muerte como una necesidad interna; pero ellas no existen.»

cuenta el hecho de que elimina toda cadencia [...] Cada vez con mayor frecuencia, el final cae en el tiempo débil del compás. Se convierte en una interrupción»⁴⁰. Por esto Adorno quiere creer en sus virtudes redentoras. Se aferra a la idea de que la crítica social inmanente a la forma artística va indisolublemente unida a la *trascendencia* utópica. Lo que él niega a la conciencia de sí –para Sartre, «trascendencia en la inmanencia»– lo concede a esa existencia casi imposible («la fuerza de Schönberg hace posible lo imposible») ⁴¹ que es la obra de arte. Y como ésta nos permite atisbar más allá de lo establecido, Adorno se refiere en varias ocasiones a la «*metafísica* del arte», aunque con la salvedad de que tales vislumbres no conducen a lo absoluto. Frente al simbolismo de antaño, la obra de arte actual no nos pone delante ningún «misterio» encarnado, sino un elusivo enigma. He ahí la diferencia (¿tanta?) entre Schönberg y Mallarmé: «Pero mi entera admiración se dirige al gran Mago inconsolable y obstinado buscador de un misterio que sabe que no existe, y que por esto perseguirá para siempre, con el desafío de su lúcida desesperación, pues *hubiera sido* la Verdad.»⁴² Lo escribió Mallarmé y Sartre se aplica a parafrasearlo de un modo que, paradójicamente, le acerca otra vez al discurso adorniano: «Porque, dice, él sabe bien que su arte es una impostura. Pero tiene también el aire de decir: *Esto hubiera sido la verdad.*»

El recurso a la metafísica esperando trascender «lo que hay» Adorno se lo permite en la medida en que la obra «es ahí» como artefacto humano construido al margen de toda utilidad, y que no entra, por tanto, en el circuito de lo que la *ratio* juzga real. La obra escapa a la realidad propiamente dicha al no guardar relaciones con nada de su alrededor, ya que se opone a ser comparada hasta con otras obras de arte. En Sartre, semejante ausencia de relación define a los objetos *imaginarios*, los cuales, por no existir un mundo de la imaginación como totalidad estructurada, son objetos *irreales*. Entonces, cada uno de ellos parece llevar consigo su propio mundo que se reduce, empero, a una simple aureola mágica: «Cada imaginario, en el sueño, lleva consigo una cualidad especial y constitutiva de su naturaleza, que es ‘la atmósfera de mundo’»⁴³. Ahora bien, a su entender, esa circunstancia obstruye precisamente la trascendencia.

La trascendencia propia de la existencia consciente –según Sartre– nace de la actividad totalizadora que es la conciencia de sí. Ésta aprehende los objetos yendo más allá de los mismos hacia la totalidad de sentido, lo cual implica destotalizar nuevamente dicha totalidad –trascendiéndola a su vez– así que aquella aprehensión tiene lugar. De ahí que la conciencia, siendo ella misma una «totalidad destotalizada», practique en el mundo una incesante totalización destotalizadora. Con esta certeza basta para negar la totalidad histórica (luego, el absoluto) y asignar al solitario la obligación de realizar en cada uno de sus actos la íntegra humanidad, tal cual lo plantea *El existencialismo es un humanismo*⁴⁴. Pues bien, ¿acaso este modelo no socava la opinión de que al arte de vanguardia le falla el momento de la recepción, si no ya para poder considerarse tal (el «por y para otro» sartreano), para lograr la eficacia crítica que Adorno le supone?: «Que un solo ser humano se pueda representar adecuadamente la totalidad de los momentos de la música radicalmente emancipada y oír la coherencia de sus motivos [...] bastaría para refutar el tabú decretado por la psicología de la percepción»⁴⁵. Desde luego que sí; el individuo no realiza la universalidad –psicológica, sociológica o histórica– sin trascenderla. Sartre *dixit*.

40 *Filosofía de la nueva música*, p. 64.

41 Adorno, *Ibid.*, p. 73.

42 Carta de Mallarmé a Odilon Redon: *Mallarmé*, p. 168.

43 Sartre, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 2005, p. 235. Sintomáticamente, las tesis vertidas en este libro se apoyan sobre todo en el ámbito de lo visual, con ejemplos tomados de la pintura.

44 M. Rius, «El existencialismo no era un humanismo», *Barcarola* (Albacete), n° 67, marzo 2006.

45 *Sobre la música*, p. 52.

Adorno conserva la esperanza o, mejor dicho, la convicción de que existe ese individuo capaz de experimentar correctamente el arte actual. Desbancado ya el criterio de la armonía del todo, resulta ahora decisiva la sensibilidad hacia el *detalle*. Pero no se sigue de ello que quepa ceder la experiencia estética a la libertad subjetiva. Pasó el momento histórico en que la forma musical se correspondía con la temporalidad psíquica: «Antes era en los intervalos donde se decidía inequívocamente todo el sentido musical, el aún no, el ahora y el después; lo prometido, lo cumplido y lo desatendido»⁴⁶. Aunque Adorno aprecia en el tiempo recobrado de Proust un buen modelo de la «experiencia metafísica», esto es, de la utopía (en negativo) que la obra de arte promete, el único individuo que puede trascender la falsedad del sistema omnicompresor y omnipotente es la propia obra: «También sobre *Fin de partida* de Beckett se alza prometedoramente el telón; las piezas teatrales y las prácticas de dirección que lo suprimen saltan con un truco infantil por encima de su propia sombra. El instante en que el telón se alza es la expectativa de la *apparition*»⁴⁷. Ni siquiera las construcciones más ascéticas han podido renunciar a la *apariciencia*. Sólo que ésta, lejos del acabado con que antaño procuraba el autor disimular las huellas subjetivas dejadas en la obra –a saber, su naturaleza de artefacto– realza ahora su aislamiento como una brecha abierta en medio de lo existente. Se trata, en fin, del individuo-mónada cuyo propio espacio-tiempo se niega a fundirse con el de la realidad circundante: «En tanto que aparición y no en tanto que copia, las obras de arte son imágenes»⁴⁸.

Lo que aparece en las obras es su «espíritu», que Adorno entiende como la fuerza de objetivación que las transforma en *escritura*, no en cuanto lenguaje de significados, sino de imágenes o mimético. Pero el espíritu no se agota en las imágenes de su aparecer. De lo contrario, la obra de arte se quedaría en mero factor de la alienación social, como las imágenes suministradas por los *mass media*, y volvería a entrar en el circuito que pretendía abandonar. Si bien la experiencia estética requiere un instante de reposo para que la obra como tal exista, ésta se manifiesta en contenidas «descargas» de su tensión interna pronta a reanudarse tras cada aparición. Totalidad destotalizada lo es –según Adorno– la propia obra, que precisa de la mediación subjetiva para aparecer ante alguien, pero que prosigue su totalización destotalizadora sin aguardar la sanción de las conciencias, más allá de ellas: «La música consume las imágenes, lo que es interior habla por sí mismo»⁴⁹.

—

En *Cuestiones de método* también Sartre hacía hincapié en la relevancia de los «detalles» para la comprensión de los «acontecimientos». Pero él no lo refería a la obra de arte, puesto que había dejado atrás su concepción de la misma como acontecimiento metafísico y su centro de interés se había desplazado a la historia. Entonces ya había abrazado el marxismo como último eslabón apto del desarrollo de la racionalidad; sin embargo, no parecía demasiado optimista al respecto: «Lo falso es la muerte: nuestras ideas presentes son falsas porque están muertas antes que nosotros: las hay que huelen a carroña y otras que son pequeños esqueletos bien limpios: da lo mismo»⁵⁰. Después de todo, su viraje hacia el humanismo no entrañaba ninguna doctrina afirmativa, ni aun en

46 *Filosofía de la nueva música*, p. 72.

47 *Teoría estética*, p. 114; sobre Proust: *Dialéctica negativa*, p. 342.

48 *Teoría estética*, pp. 117-122.

49 Adorno, *Impromptus*, Barcelona, Laia, 1985, p. 212.

50 *Crítica de la razón dialéctica I*, p. 101.

sus comienzos con *¿Qué es la literatura?* donde se posicionaba ante «la enfermedad y larga agonía del hombre europeo»⁵¹. En efecto, pese a que la doctrina ontológica de la verdad implica que no hay apariencia falsa, sí puede haber una realidad falsa. Ocurre cuando los individuos se autoengañan en su experiencia de la verdad, que es humana y/o histórica, pero susceptible en tal caso de revelarse destructiva hasta el extremo de poner fin a la Historia. En otros términos, la verdad no se compadece por sí sola con la moralidad. Sartre se desmarca, pues, del humanismo tradicional y de la ideología del progreso histórico («hemos caído fuera de la Historia y hablamos en el desierto»)⁵². Otro tanto hará Adorno mediante la crítica del hegelianismo: en nuestra sociedad, el concepto se ha realizado como verdad negada («el todo es lo no verdadero»). Aun así, sus respectivas propuestas teóricas frente a la crisis de la racionalidad discurren por vías separadas. Adorno fomenta esta impresión cuando menos al reprochar a Sartre el descuido de las técnicas literarias en favor de los contenidos temáticos.

En realidad, Sartre constata en *¿Qué es la literatura?* la ausencia de técnicas adecuadas a la nueva situación histórica, es decir, aquella que ha menester una literatura del compromiso. No se le escapa tampoco que, ya en su momento, Maupassant frustró el intento de comunicar su vivencia de la locura por falta de una técnica apropiada⁵³. En cuanto a su propia experiencia personal como escritor, Sartre rememora las abundantes «cicatrices» de sus textos; por cierto, algo que Adorno casi exigía a las obras contemporáneas: «Las huellas en el material y en los procedimientos a que se atiene toda obra cualitativamente nueva son cicatrices, los lugares en que fracasaron las obras precedentes»⁵⁴. En definitiva, Sartre admite sin ambages que la literatura de la resistencia no ha resultado ser gran cosa, y que la producción a ambos lados del telón de acero más bien invita a una nueva forma de suicidio. Por una parte, «es preciso que seamos sus enterradores, incluso si corremos el peligro de sepultarnos con ella [la cultura burguesa]». Por otra: «Si tuviera el poder para ello, enterraría a la literatura con mis propias manos antes que ponerla al servicio de los fines para los que él [el comunista Garaudy] la utiliza»⁵⁵. Adorno no se muestra ni menos temeroso por el futuro del arte ni menos rotundo: «Mejor ya ningún arte que realismo socialista»⁵⁶.

No obstante, Sartre sigue confiando en la prosa literaria para lograr efectos morales a través del sentimiento estético. En primer lugar, la «voluntad formal» que preside la *técnica* puede convertirse en la voluntad de alumbrar por fin al hombre, todavía inexistente. Sobre este extremo Adorno, aun lamentando la tradicional violencia ejercida sobre la materia, daría su aprobación con algún que otro corolario reticente: «Lo en bruto, el núcleo subjetivo de lo malvado, es negado a priori por el arte, para el que es imprescindible el ideal de lo completamente formado: esto, y no la proclamación de tesis morales o la obtención del efecto moral, es su participación en la moral»⁵⁷. Por supuesto, ambos arremeten contra el concepto abstracto de humanidad. Pero entonces Sartre insiste en que los temas deben acercar al lector a las *situaciones* concretas en que la humanidad está en juego. Y llega a la conclusión de que, por si no había bastante con la sospecha de caducidad que pesa sobre las técnicas disponibles, «situar» al lector será ante todo enfrentarlo a la imposibilidad de com-

51 *¿Qué es la literatura?*, p. 208.

52 Sartre, *Ibid.*, p. 220; *Verdad y existencia*, Barcelona, Paidós- ICE/UAB, 1996.

53 *¿Qué es la literatura?*, p. 151.

54 *Teoría estética*, p. 54; *¿Qué es la literatura?*, p. 183.

55 Sartre, *Ibid.*, pp. 210 y 219.

56 Adorno, *Ibid.*, p. 78.

57 Adorno, *Ibid.*, p. 306. Por su lado, Sartre: «El artista tiene necesidad de una materia inasimilable, porque la belleza no se resuelve en ideas.» *Ibid.*, p. 118.

portarse humanamente: «Pero no habremos hecho nada si no le mostramos además, en la misma trama de la obra, que le es precisamente imposible tratar a los hombres concretos como fines en la sociedad contemporánea»⁵⁸.

El escritor deberá hacer patente dicha imposibilidad sin pronunciarse sobre ella. Y esto no sólo porque «en literatura el yo [*moi*] no existe», sino porque el autor es el primero en formar parte de la situación descrita, conque no puede juzgarla desde fuera. Luego, a su modo, el prosista comprometido experimenta lo de hacer cosas que no sabe lo que son: no sabe con certeza cuál es la verdad que su obra desvela⁵⁹. Dentro de todo saldrá, pues, más airoso si reprime la intención de componer una totalidad de sentido para detenerse en «lo inacabado», y ofrecer al lector la posibilidad de «comprometerse» a su vez en lo que la obra comunica⁶⁰. Es evidente que Sartre no está pensando aquí en lo fragmentario; sencillamente se remite a la versión más decidida del para-quién se escribe. Pero tal cosa no impide que también él ponga reparos a la «temporalidad psíquica», a pesar de la gran admiración que le merece Proust, de forma que su crítica no es estética, sino de cariz ontológico. Y envuelta en ontología nos servirá una feliz duda razonable sobre el papel dirimente de los temas en el compromiso: «Si enumeráis, mediante análisis, los temas que Kafka desarrolla, las preguntas que plantea en sus libros, y si consideráis luego, remontándoos al comienzo de su carrera, que eran para él temas *que tratar*, preguntas *por plantear*, vais a asustaros. Pero no es así como hay que tomarlo: la obra de Kafka es una reacción libre y unitaria ante el mundo judeocristiano de la Europa central»⁶¹.

Cierto que Kafka pertenece a una generación a la que no son aplicables los criterios de la literatura posterior a 1945. Pero de eso se trata precisamente: no hay criterios establecidos. Kafka —a quien «nadie imita» ni podría— brinda un magnífico ejemplo de la libertad con que debe afrontarse el compromiso, en lo relativo a la forma no menos que a los temas. Dicho esto, la distancia adquirida respecto a sí mismo no exime a Sartre de reproducir enseguida a otro nivel sus discrepancias con Adorno. Si habiendo desestimado toda generalización en los criterios no concede a cada obra singular la exclusiva intransferible de su forma, en otras palabras, si no profesa el nominalismo que tanto irritaba a Adorno, sólo es porque cree en el *estilo*, y persistirá en esta creencia aún después de retocar su doctrina del compromiso. La apelación al estilo —cuestionado por Adorno— reaparece en la tercera de las conferencias sobre la función social de los intelectuales que Sartre impartió en Japón a principios de otoño de 1965. Dadas las fechas respectivas, es probable que tuviera noticia de la conferencia radiofónica de Adorno, e incluso que hubiese tomado buena nota de ella, a juzgar por algunos de los retoques mencionados. Sin embargo, esta circunstancia reviste escaso valor, ya que en su propia conferencia Sartre enfatiza únicamente ciertos puntos que quedaron sin desarrollar en *¿Qué es la literatura?*, pero no rebasa su marco teórico.

Tras haber abordado en *El ser y la nada* el fracaso de la comunicación intrínseco a las relaciones con el otro, Sartre quiso ver en la literatura una tregua para el fuego cruzado entre conciencias, un remanso donde éstas vendrían a encontrarse en la objetividad de la obra. Quizá porque los resultados no fueron alentadores («nuestro público se derrumba y desaparece; ya no sabemos, literalmente, para quién escribir»)⁶², al volver sobre la idea Sartre la modula. En la conferencia nos presentará

58 Sartre, *Ibid.*, p. 227.

59 *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, en S. de Beauvoir, *La cérémonie des adieux*, París, Gallimard, 1981, pp. 227 y 278.

60 *¿Qué es la literatura?*, p. 192.

61 Sartre, *Ibid.*, p. 241. Para el concepto de *engagement*: M. Rius, «Sartre on line», *L'Espill* (Valencia), nº 20, otoño 2005.

62 Sartre, *Ibid.*, p. 203.

la obra como «un universal singular», habiendo dado el mismo nombre a la subjetividad que la lleva a cabo en relación dialéctica con la objetividad social. Esta dialéctica alimenta la *conciencia desdichada* de su autor, que no pone lo universal sino como singular —en la obra. Estamos, pues, ante un nuevo acercamiento a Adorno que nos sorprende desde el inicio de la conferencia («la forma exige ciertos contenidos y excluye otros»). Pero nuestra impresión se desvanece al tropezar con el expediente del estilo⁶³. Así, aunque ya en *¿Qué es la literatura?* Sartre proclamaba su aversión hacia la «literatura con mensaje», entendiendo por tal la que contiene las «auténticas intenciones» del autor, nunca reconocerá a la objetividad de la obra su total emancipación del sujeto creador que Adorno sí exige, en cambio, sin perjuicio de la dialéctica entre ambos. No obstante, avanza en ese sentido al mostrar ahora un mayor aprecio por el lenguaje de imágenes; incluso reserva un cierto ascendiente a la poesía: «Aquí trataremos del escritor contemporáneo, el *poeta* que se declara *prosista*.» Por otra parte, se extiende en la noción de un *silencio* que ya no es «de hielo» como en Mallarmé, sino que comunica a través del lenguaje de signos pero yendo más allá de él; luego más allá del *significado*, que cede en su protagonismo, objeto de la crítica adorniana.

La clave de esas enmiendas nos la proporciona su certeza renovada de que, siendo *comunicación*, la literatura comprometida no ha de transmitir, empero, ningún *saber* («nunca una metáfora que proporcione indirectamente un saber, sino siempre una *escritura*»)⁶⁴; y ello en tanto que la subjetividad fundamental no es la razón representativa del yo cartesiano, sino la conciencia del propio existir. Análogamente, Adorno distingue entre *racionalidad* y *concepto*, atribuyendo la primera en grado eminente a la técnica artística, pero en tanto que ésta no obedece a la abstracción conceptual de la racionalidad dominante. En suma, los dos desean sacar al pensamiento contemporáneo de la encrucijada sin tener que renunciar a los ideales históricos.

También para Sartre era la inteligencia una categoría moral; quizá incluso desde el principio su objeción fundamental al humanismo. «Si fuera verdad, alguien lo hubiera pensado ya»: el Auto-didacta extraía esta convicción del suyo⁶⁵. Y como su compromiso posterior nunca pudo hacerle dimitir de un «saber» que, a su juicio, le entorpecía en el cumplimiento, durante los últimos años prosiguió su labor intelectual y su activismo político por rutas a lo sumo paralelas: «Picasso y Sartre optaron sin miedo a la contradicción por una política que rechazaba lo que ellos defendían en estética y que sólo los toleraba a ellos mismos mientras sus nombres sirvieran de propaganda»⁶⁶. Con estas palabras, una vez más, la lucidez de Adorno dicta sentencia. Pero desde un ateísmo que ni siquiera se afana en negar la existencia divina, Sartre replica: *Il faut parler*⁶⁷.

63 Sartre, «¿El escritor es un intelectual?», en *Escritos políticos. 3. El intelectual y la revolución*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 127 y 137. Para lo que sigue: M. Rius, introducción a J.-P. Sartre, *Defensa dels intel·lectuals*, Breviaris de la Universitat de València, 2006.

64 Sartre, *Ibid.*, p. 139. Llamo la atención sobre las cursivas; además, lo refiere a Kafka.

65 *La náusea*, p. 126.

66 *Notas sobre literatura*, p. 337.

67 *¿Qué es la literatura?*, p. 193.