

J. F. Lyotard: un adorniano improbable.

J. F. Lyotard: An unlikely adornian.

Gerard Vilar¹

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Recibido 11 septiembre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo expone la influencia de la teoría estética de Th. W. Adorno en la filosofía contemporánea o, más concretamente, en la obra del postestructuralista J. F. Lyotard. Se centra en una interpretación novedosa de cuatro conceptos fundamentales en ambos autores: el de crítica, la adhesión a una ética radical, la elección del panteón de los artistas preferidos por uno y otro y la defensa de ambos, frente a las estéticas sistemáticas y totales, de una estética micrológica.

Palabras clave: Teoría estética; Micrológica; Crítica; Ética; Arte.

Abstract

The article presents the influence of Th. W. Adorno's aesthetic theory on contemporary philosophy or, more specifically, on the work of the post-structuralist J. F. Lyotard. It focuses on a novel interpretation of four concepts that are fundamental to both authors: critique, adherence to a radical ethics, the choice of the pantheon of artists preferred by each, and the defense of both, against systematic and total aesthetics, of a micrological one.

Keywords: Aesthetic Theory; Micrology; Critique; Ethics; Art.

El objeto de este artículo es argumentar la influencia de Adorno en el pensamiento de Jean-François Lyotard como un caso particular de la gran influencia de la *Teoría estética* de Adorno en las generaciones posteriores a la desaparición de su autor en 1969. En las ciencias, en las artes y en la filosofía el progreso en su disciplina de cada generación se construye sobre las aportaciones de las anteriores, como un camino que se va construyendo a lo largo del tiempo. Sin embargo, la relación entre las generaciones del pasado y la del presente no ha sido siempre de la misma naturaleza en esos tres grandes dominios. En la ciencia, en la filosofía y en las artes del pasado unos son o eran maestros de los otros. En cambio, en las prácticas creativas y también en la filosofía modernas, unos *influyen* sobre los otros. En las artes la influencia

1. gerard.vilar@gmail.com

puede ser percibida como algo negativo y que hay que evitar, como estudió Harold Bloom (1973) con relación a la poesía en su clásico libro *The Anxiety of the Influence*. Los artistas modernos despreciaban el pasado y rechazan a los maestros como opresores de la individualidad propia de los que hay que liberarse. No ocurre así en la filosofía, que en esto se encuentra cercana a las ciencias, en las que esa percepción negativa de la influencia no existe. Ningún físico sufre por la influencia de Einstein o de Hawkins. Mi tesis es que Adorno no fue un maestro de Lyotard, pero la influencia de Adorno en Lyotard fue suficientemente importante para que nos permitamos calificarle de “adorniano (improbable)”. Además, aunque no voy a poderlo argumentar hoy en este artículo, Adorno como filósofo ha sido enormemente influyente, pero poco maestro de otros pensadores.

Quien no esté verdaderamente familiarizado con la obra de Jean-François Lyotard la calificación de “adorniano” para este pensador francés puede parecer una exageración, una falsedad o incluso una calumnia. Y, sin embargo, Adorno es una presencia constante en la obra de Lyotard constatable desde principios de los años setenta hasta su muerte en 1998. Lyotard perteneció a la generación de los grandes filósofos posestructuralistas franceses —Foucault, Deleuze, Derrida— en ninguno de los cuales la obra de Adorno o la de la Escuela de Frankfurt en general parece haber tenido la menor influencia, si bien es cierto que Foucault (1998) reconoció en una entrevista de los años ochenta que se habrían ahorrado muchos rodeos si hubieran conocido antes los trabajos relevantes de la teoría crítica alemana. A pesar de que después de la Ilustración la filosofía francesa siempre fue a remolque de la filosofía alemana, la recepción de la teoría crítica en Francia fue bastante tardía y nunca acabó de tener una penetración tan seria como el kantismo, el marxismo, la fenomenología o la hermenéutica. Realmente hasta mediados de los años setenta no se empieza a ver alguna influencia significativa y las traducciones de las obras más relevantes empiezan a ocupar un espacio en los estantes de las librerías.¹ Y a pesar de la multiplicación de las traducciones a lo largo de los años, no puede decirse que la teoría crítica alemana haya creado realmente escuela en Francia, a diferencia de lo que ha ocurrido en Gran Bretaña, España, Estados Unidos o Italia. Y la razón de ello

¹ Un primer balance de ello lo encontramos en Hoehn, Gerhard y Gérard Raulet (1978 135-147).

es que los franceses desarrollaron su propia Teoría Crítica, una expresión que en el mundo anglosajón —sobre todo en el mundo del arte y de los estudios culturales— muchas veces incluye a los autores franceses que desde Bataille a Rancière, Badiou y Nancy, tiene a su momento más brillante en los nombres de Foucault, Deleuze, Derrida y, claro está, Lyotard. Desde luego, en Francia ha habido una pequeña corriente de filósofos que han desarrollado las ideas de la teoría crítica alemana, pero su incidencia ha sido muy escasa salvo, quizás, por lo que se refiere a la difusión del pensamiento de Walter Benjamin.² La razón de ello puede encontrarse, quizás, en lo que el propio Foucault argumentaba en la entrevista antes citada: se trata de un problema de no-penetración entre dos formas de pensamiento que estaban muy cercanas, y quizás es esa cercanía la que explica la no-penetración. Nada oculta más una comunidad de problemas que dos modos vecinos de abordarlos. Esto no significa que a partir de los años sesenta la teoría crítica frankfurtiana no haya tenido una influencia dispersa en el pensamiento francés, primero sobre la filosofía de la música contemporánea y luego, en los años setenta, en la crítica de la cultura de masas. Y la obra de Lyotard es una prueba fehaciente de la existencia de esta influencia difusa que, en este caso, incluso es constitutiva del pensamiento lyotardiano, algo que ha sido estudiado solo en parte.³ Harán falta generaciones de estudiosos para tener una buena visión de la influencia de Adorno en la filosofía después de su muerte en agosto de 1969. Aunque Adorno ya había muerto cuando le descubrió, para Lyotard Adorno fue un pensador muy vivo, como creo que lo es Lyotard para nosotros

2 La teoría crítica en Francia ha dado algunos nombres, como los de Gérard Raulet o Reiner Rochlitz. Pero su impacto en el pensamiento francés ha sido muy menor. Frédéric Worms (2009) en su *Philosophie en France au XXe siècle* no menciona a la Escuela de Frankfurt y sólo a Adorno una vez en una nota al pie sobre Lyotard. Es representativa la serie de cuatro emisiones del programa *Les chemins de la philosophie* de France Culture de noviembre de 2019 en los que se exponen las ideas de la teoría crítica alemana como perfectamente desconocidas para la audiencia.

3 Los mejores trabajos sobre la influencia de Adorno en Lyotard son el de Jean-Loup Thébaud, “Lyotard lecteur d’Adorno”, publicado en Laurence Coblence y Michael Enau-deau, *Lyotard et les arts* (2015 147-162) y el extenso estudio de Susan Kogler (2014) *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, trabajo que está escrito desde la muy peculiar perspectiva de la estética musical, importante en Adorno, pero secundaria en Lyotard.

ahora. Cada generación se ha reencontrado con los grandes pensadores del pasado. Lo que les hace grandes, o clásicos, por usar otra expresión usual, es su capacidad para seguir dialogando con las generaciones posteriores. Ello se hace más evidente en pensadores, como es el caso indudable de Adorno, que se encuentran en línea con nuestros modos de filosofar y que, sobre todo, nos descubrieron bastantes de los problemas, en positivo y en negativo, que surgen de la lógica profunda de nuestra cultura, se la llame modernidad, capitalismo, o como se quiera. Sin la menor duda, hay, pues, un Adorno muy vivo que destaca frente al que no quiero calificar de “muerto”, pero que tal vez podemos adjetivar de “arqueológico”, si se quiere. Todo reencuentro es una revitalización, reencuentro solo puede haberlo con el Adorno vivo.

De entre los muchos posibles, voy a tratar cuatro temas de la lectura lyotardiana de la estética adorniana, y por estética me refiero al conjunto de su filosofía del arte, no solamente a la *Teoría estética*. El primero es la crisis del concepto de crítica y la persistencia de la perspectiva teológica en Adorno de la que Lyotard se queja, aunque se suma a su solidaridad con la metafísica en el momento de su caída. El segundo es la adhesión a la ética radical según la cual Auschwitz marca un punto de no retorno en la historia que afecta radicalmente a las artes. El tercero es la afinidad y las diferencias en el panteón de artistas modernos de uno y otro. Por último, en cuarto lugar, la defensa de las micrologías en estética frente a las tentaciones del pensamiento sistemático y totalizante.

1 • “Adorno come diavolo”: Crítica y negatividad

La primera confrontación de Lyotard con la estética de Adorno tuvo lugar a principios de los años setenta, y está registrada en un texto fechado en agosto de 1972 con el título “*Adorno come diavolo*”, publicado en *Des dispositifs pulsionnels* (1973).⁴ En él encontramos una lectura crítica de *La filosofía de la nueva música* de Adorno y su influencia en la novela de Thomas Mann *Doctor*

⁴ *Des dispositifs pulsionnels*, publicado en la célebre colección 10/18 en 1973, reeditado en segunda edición por Galilée en 1994 con un “Avis de déluge” como prólogo. Hay una traducción española de la primera edición publicada por Editorial Fundamentos en 1981.

Faustus y la bien conocida interpretación de que una de las formas en las que el diablo se presenta al ficticio compositor Adrian Leverkühn estaba inspirada en el propio Adorno. La historia es conocida y confirmada por el propio Mann en *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela* (1988), un inusual texto explicativo de la génesis y significado de la novela. Adorno es también referencia en otro texto de estos años inmediatamente posteriores a mayo del 68, “Varios silencios”, también publicado en el mismo volumen que el anterior, en el que Lyotard defiende a John Cage como músico de referencia frente al Schönberg de Adorno.

Si bien es cierto que Lyotard construyó sus reflexiones estéticas principalmente sobre la pintura, también la música contemporánea jugó un papel muy relevante en su génesis y desarrollo hasta el final de su vida, como prueba uno de sus últimos textos, “Música y postmodernidad” (2012 200-222). La tesis de Lyotard es que Adorno no ha pensado correctamente la ruptura del arte con la belleza al atribuirle a la alienación del contenido. Adorno sostiene que “el artista se ha convertido en un mero ejecutor de sus propias intenciones, las cuales se le enfrentan de modo extraño, como exigencias inexorables de las imágenes con las que trabaja” (2003 25) Afirmación que Lyotard cuestiona por no ir suficientemente lejos y quedarse atrapada en una telaraña de fondo teológica:

Lo que Adorno no ve es que ni siquiera son ya sus intenciones lo que realiza el artista, sino intensidades anónimas. Klossovski: las intensidades más allá de las intenciones. Estas pertenecen a la categoría y al pensamiento de un sujeto, de un sujeto de la creación, o producción, de un agente de cualidades a él atribuibles. En la disipación de la subjetividad en y por el Kapitalismo, Adorno, como Marx, ve una derrota; no podrá superar ese pesimismo más que haciendo de tal derrota un momento negativo en una dialéctica de la emancipación y de la conquista de la creatividad. Pero esta dialéctica no es menos teológica que el nihilismo de la pérdida del sujeto creador, es su resolución terapéutica en el marco de una religión, en este caso religión de la historia. (1973 115 y 1981 107)

Eso es lo que explica que la nueva música, especialmente la de Schönberg, haya

tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga [...] Ella es el verdadero mensaje en la botella. (Adorno 2003 25)

El arte se convierte así en una especie de Cristo en su función denunciatoria, solo que tiene que renunciar a toda reconciliación, mantenerse firme en el nihilismo y asumirlo. La conclusión de Lyotard es que Adorno se repliega en una suerte de cristianismo desmitologizado, que viene a prolongar el marxismo, en el que la categoría de sujeto queda sin criticar, y con ella toda la teoría de la expresión, lo cual es uno de los tópicos de la filosofía postestructuralista que se caracterizó por la tentativa de liquidación de dicha categoría de la filosofía moderna (Badiou 2012). Se evidencia aquí uno de los temas centrales de la filosofía francesa de la época, a saber: la crítica del sujeto y su liquidación. Se trata de acabar con el sujeto de la filosofía moderna que se representa los objetos del mundo en su consciencia y que estuvo siendo descentrado y criticado desde Hegel, que lo convierte en lo particular del Espíritu, pasando por Marx, que lo denuncia como una categoría de la ideología burguesa cuando en realidad es una simple tuerca en la maquinaria social alienada, a Freud, que descompone el yo en múltiples entidades de las que no se sabe quién manda en casa, hasta Wittgenstein y el segundo Heidegger que ponen como modelo el lenguaje, que no tiene sujeto, ni es un mero objeto. Todos estos grandes pensadores, que cuestionan el sujeto desde Descartes a Kant, tienen a sus continuadores en los filósofos franceses de los sesenta. Lyotard tiene su mayor inspiración en los pensadores del giro lingüístico, particularmente en el segundo Wittgenstein, pero esta cristalización vendrá más tarde a finales de los años setenta y en los ochenta. En la época de su primera confrontación con Adorno Lyotard no ha elaborado aún

su propia teoría de la disolución de sujeto, pero ve en él la actitud negativa y jeremíaca de quien solo ve la derrota de la promesa burguesa en vez de ver su lado positivo y emancipador. Para Lyotard, el sujeto y, por tanto, su supuesta expresión, es él mismo un producto y un acaparador de la producción, y no un productor, algo que Adorno no podía sospechar más que cuestionando la representación. Así,

Dudar de la representación es manifestar la relación teatral (en música, en pintura, en política, en teatro, en literatura, en cine) como regida por un dispositivo libidinal arbitrario, ora investido de manera predominante, ora no. Extendiendo esta relación a gran número de terrenos, el kapitalismo hace emerger el carácter libidinal, irracional del dispositivo que la sostiene. (Lyotard 1994 117 y 1981 108)

Lyotard entiende que el capitalismo de los setenta no es ya el de la primera mitad del siglo. “Nosotros tenemos sobre Adorno la ventaja de vivir en un kapitalismo (que escribe con `k´) más enérgico, mas cínico, menos trágico” (1994 117 y 1981 108). Hemos dejado atrás la teología crítica, con un sujeto desgarrado y el discurso de la queja.

Lo trágico ha dado paso a lo paródico, la libido retira su inversión del escenario, inunda el conjunto escenario / sala, el interior del teatro por completo, bastidores y bajos del entarimado también. Quedan las paredes, la entrada, la salida. Si no destruimos paredes-entrada-salida, en el interior podrá reconstruirse bajo diversos nombres: happenings, comunidades, eventos, autogestión, T-groups, análisis institucional, escritura automática, obra abierta, consejos obreros, una práctica que no por ser crítica es menos teatral, que lo es de otra manera, un Teatro crítico. (Lyotard 1994 117 y 1981 108-109)

Todo esto que cabe en un teatro crítico en el presente, concluye Lyotard, implica la superación de la negatividad teológica adorniana. Más aún, escribe, “es justamente esta operación afirmativa lo que falta al marxismo de Frankfurt” (Lyotard 1994 121 y 1981 112). Estamos, pues, ante el paso de la Teoría Crítica frankfurtiana a un Teatro Crítico que más adelante, a finales de los setenta, calificará de “postmoderno”. El teatro es un dispositivo libidinal, que en el campo de la música implica que ha desaparecido la figura del compositor. Una motivación fundamental del pensamiento estético de Adorno se cifra en

el desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música, tal como se habían sedimentado desde los albores de la época burguesa”, lo que tiene como consecuencia que “por primera vez se lanza a diletantes de todas partes como grandes compositores. (Adorno 2003 16-17)

Lyotard defiende a Cage frente a Schönberg, que para Adorno es un diletante frente al compositor clásico, por más que sea el maestro de la disonancia, del dodecafonismo y la atonalidad. Escribe Lyotard: “Cage. El artista ya no compone, deja ir el deseo en su dispositivo. Esto es afirmación” (Lyotard 1981 123 y 1994 114).

En definitiva, para Lyotard “Adorno es el final de la crítica, su traca final, su revelación como fuegos artificiales” (Lyotard 1981 121 y 1994 112). Sin embargo, a pesar de las diferencias en su pensamiento, Lyotard encuentra ya un claro reconocimiento de algo que acabará, con el tiempo, poniéndole del mismo lado que Adorno. “La Teoría estética no está construida como una Fenomenología del Espíritu o una Dialéctica, como un discurso con su propia finalidad, está fragmentada, repleta de silencios y de silencio [...] Lleva en su forma la pérdida de la totalidad: barrido de un campo, fragmentación nunca cerrada” (Lyotard 1981 130-131 y 1994 120-121). Este motivo, el rechazo al pensamiento totalizante, será un claro elemento adorniano en el pensamiento de Lyotard, un elemento sobre el que volveremos en la última parte de este artículo. No es sorprendente, en cualquier caso, que al final, y a pesar de las críticas, encontremos a Lyotard salvando al *diavolo* Adorno de modo

parecido a como Goethe salvaba a Fausto. Recordemos que Thomas Mann dio pie a la interpretación de que una de las tres formas en que se aparece el diablo al protagonista de la novela, Adrian Leverkühn, era Adorno, que soltaba párrafadas enteras de la *Filosofía de la nueva música* que el novelista había leído en manuscrito que le había facilitado el propio Adorno. Tras apuntar que la dialéctica averiada lleva a Stalin y al proletariado adhiriéndose a Hitler, Lyotard escribe: “Una vez que ya no habla el dios rojo, que la cultura no es más que el residuo del culto, una vez mudo Dios (Zdanov), ¿qué lugar podía atribuirse Adorno a no ser el diablo?” Y añade: “No es un mal sitio cuando el mal está del lado de Dios, Cuando la creación delira, el diablo se expone a tener razón. Ya no hay nada que invocar, todo está por revocar” (Lyotard 1981 132 y 1994 121-122).

Al final de toda esta argumentación de Lyotard se hace evidente su ojo clínico para detectar los restos de teología en el pensamiento adorniano, aunque a uno le queda la sospecha de que la sagacidad para ver la paja en el ojo propio no se la dirigía hacia el suyo propio. En su juventud Lyotard se planteó ser monje y su último libro fue *La Confession d’Augustin*. Por otro lado, aunque Lyotard no tenía raíces hebreas el pensamiento de raíz judía, singularmente el de Lévinas, y la Shoah fueron determinantes para él, como lo fueron para Adorno. Con ello paso a la segunda de las afinidades entre Lyotard y Adorno.

2 · “Phraser après Auschwitz”

En el segundo punto la relación de Lyotard con Adorno no tiene el carácter crítico de la anterior confrontación a propósito de la música de Schönberg. Todo lo contrario, Lyotard sintoniza enteramente con la transformación que hicieron los frankfurtianos, con Adorno en cabeza, de Auschwitz, no solo en un símbolo, sino en una categoría filosófica. Quizás la expresión más conocida de esta operación filosófica es la frase adorniana “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” (Adorno 2008 25), formulada por primera vez en un texto de 1949⁵.

5 “Crítica de la cultura y sociedad”, reproducido posteriormente en *Prismas. Obra Completa* (2008).

Presentable, representable, irrepresentable son algunos conceptos muy centrales en el pensamiento del último Lyotard, unos conceptos que forman una constelación con el de lo sublime, que es una categoría a la vez estética y ético-política. Lyotard emplea esta constelación en todos sus textos, que cada vez serán más críticos con las interpretaciones dominantes de la postmodernidad. De hecho, en los últimos diez años de su vida, su programa filosófico tuvo que ver con «reescribir la modernidad» (Lyotard, 1988a: 33), en llevar a cabo su «anamnesis», una tarea paralela a pensar más a fondo la cuestión de los «judíos» y la significación civilizatoria de Auschwitz, cosa que ya había estado haciendo desde medianos de los años setenta. De la misma manera que para Adorno, un pensador al cual se acerca más en estos años, Auschwitz marca para Lyotard un punto de inflexión histórico, un punto a partir del cual la modernidad se tiene que repensar radicalmente. Escribe Lyotard: “Siguiendo a Theodor Adorno, empleé el nombre de «Auschwitz» para significar hasta qué punto la materia de la historia occidental reciente parece inconsistente a la luz del proyecto «moderno» de emancipación de la humanidad” (Lyotard 1987 91). Y en otro lugar:

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. “Auschwitz” puede ser tomado como un nombre paradigmático para la “no realización² trágica de la modernidad. (Lyotard 1987 30)

Otra cita:

En Auschwitz se destruyó físicamente a un soberano moderno: se destruyó a todo un pueblo. Hubo la intención, se ensayó destruirlo. Se trata del crimen que abre la posmodernidad, crimen de lesa soberanía, ya no regicidio sino populicidio (algo diferente de los etnocidios). En estas condiciones, ¿cómo pueden seguir siendo creíbles los grandes relatos de legitimación? (Lyotard 1987 31)

Lyotard reencuentra aquí la cuestión de la irrepresentabilidad y lo sublime entrelazado con una polémica que sigue y seguirá bien viva. Representar “Auschwitz” puede ser una manera de hacer olvidar el crimen, porque no se puede representar sin falta, sin que se olvide de nuevo el horror, ya que lo que ese término designa como hecho desafía a las imágenes y las palabras. Lyotard se sitúa con todos aquellos que defienden la irrepresentabilidad de la *Shoah*. La representación del Holocausto es una manera de hacer olvidar el afecto inconsciente del que Occidente no quiere saber nada: “Representar ‘Auschwitz’ en imágenes, en palabras, es un modo de hacer olvidar eso” (Lyotard, 1988b: 50–51). Lyotard no piensa solamente en lo que considera malas películas y series de gran distribución, en las novelas de baja calidad o en los “testimonios”. Piensa en lo mismo que puede o podría hacer mejor para no olvidar, por la exactitud, por la severidad. Incluso esto representa lo que debe permanecer irrepresentable para no ser olvidado como aquello que es lo olvidado mismo. El filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, es para Lyotard quizás la única excepción. No solamente porque rechaza la representación en imágenes y en música, sino porque no ofrece casi ningún testigo en el que no se indique lo irrepresentable del exterminio, ya sea por un instante, por la alteración del timbre de voz, la garganta que se cierra, un gemido, las lágrimas, una salida del testigo fuera del encuadre, una alteración en el tono del relato, un gesto no controlado. De manera que se sabe que seguramente mienten, “actúan”, esconden alguna cosa, los testigos impasibles, sean los que sean. La tesis de Lyotard es que representar es inscribir en la memoria, pero que precisamente aquello que está inscrito en la memoria se puede olvidar en el sentido ordinario, porque se puede borrar; por el contrario, lo que no está inscrito porque no hay superficie donde inscribirlo, lo que no tiene una localización en el espacio ni en el tiempo del dominio, en la geografía y la diacronía, esto no es susceptible de ser olvidado, no se expone a ser borrado.

En suma, Lyotard comparte el fundamentalismo ético de Adorno en relación con la *Shoah* que defiende la irrepresentabilidad de ésta, una posición que mantuvo, como Lyotard, hasta el final. Escribe Adorno en su *Dialéctica negativa*:

Quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada — escribe Adorno en su *Dialéctica negativa*—

se hace cómplice, mientras que quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie como la cual se reveló la cultura. Ni siquiera el silencio se sale del círculo; únicamente racionaliza la propia incapacidad subjetiva con el estado de la verdad objetiva y una vez más degrada así ésta a mentira. (2005 336)

Aunque es bien cierto que en algún momento Adorno expresó sus dudas. En otro pasaje de la misma obra escribió: “El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema” (Adorno 2005 332). Lyotard, en cambio, no llegó a este punto crítico, pero la cuestión del arte post-Auschwitz fue central en su estética.

3 · Una estética “post-Auschwitz” y el panteón del arte moderno

A pesar de la fama de pensador postmoderno que tuvo a partir de principios de los ochenta, Lyotard fue un moderno, un filósofo de la modernidad y de esa corriente heredera de Nietzsche y del segundo Heidegger que elevaba la dimensión estética de la civilización moderna y la pensaba desde la experiencia estética moderna, que es la del acontecer de lo nuevo, de la invención y la creación, de la ruptura y el disturbio. Esto no quiere decir que Lyotard tuviera una visión esteticista de la modernidad, sino que de las tres grandes esferas culturales que se diferenciaron a partir del siglo XVIII —la *cognitiva* de la ciencia y la técnica, la *normativa* de la ética, la política y el derecho, y la *estética* de las artes y otras prácticas artísticas como el diseño, la moda, etc.— la estética adquiere una importancia clave en las interpretaciones y reflexiones filosóficas. Esta posición privilegiada de lo estético en el pensamiento de Lyotard lo sitúa también al lado de Adorno.

Más de la mitad de la obra filosófica de este último está dedicada a la escritura sobre música o se trata, directamente, de composiciones. Así como no se puede entender justamente el pensamiento de Adorno sin comprender su relación con la música, creo que no se puede entender la filosofía de Lyotard sin comprender también su relación con las artes visuales, particu-

larmente con la pintura, y el lugar que ocupó en su vida intelectual y en su vida *in toto*.

Lyotard converge con Adorno, la estética del cual —juntamente con su dialéctica negativa— se ha convertido en un referente crítico en el sentido de pensar con Adorno contra Adorno. Lo que él denomina una estética “post-Auschwitz” está pensado con el concepto de sublime postmoderno. Lyotard reivindica a “Celan ‘después’ de Kafka, a Joyce ‘después’ de Proust, a Nono ‘después’ de Mahler, a Becket ‘después’ de Brecht, a Newman ‘después’ de Matisse» (Lyotard, 1988b: 81-82). Estos artistas y escritores y la larga lista de los contemporáneos sobre los que escribirá hasta el final de su vida, son los mismos de la lista de Adorno, o lo podrían haber sido si éste hubiera vivido veinte años más. Son artistas conscientes de saber los límites de la representabilidad, que lo único que pueden hacer es presentar lo impresentable. «Lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo, no de lo sublime, sino de esta aporía del arte y de su dolor. No dice lo indecible, dice que no puede decir.» (Lyotard, 1988b: 81).

Así, por ejemplo, la abstracción o el minimalismo, siguen prestando testimonio, “después de Auschwitz”, de la imposibilidad que tienen el arte y la escritura de prestar testimonio de lo Otro. Ya que este desplazamiento de las tareas de la represión secundaria hacia los aparatos socioculturales, esta objetivización, esta abyección, revelan en el vacío del alma el “malestar” que se acrecienta con la “civilización”, según profetizaba Freud. Una angustia más “arcaica”, y precisamente rebelde a la formación de representaciones. La escritura y el arte contemporáneos pueden alimentar su resistencia al “todo es posible” de esta resistencia extrema, y únicamente de ella. La anestesia para luchar contra la amnesia (Lyotard, 1988b: 84).

4 • Micrologías, pequeñas narrativas, reescribir la modernidad

La última preocupación común a Adorno y Lyotard a la que me voy a referir es qué respuesta hay que dar a la pregunta ¿cómo filosofar en el presente, una vez hemos comprendido que el todo es lo no verdadero, rechazamos el pensamiento totalizante, y comprendemos que un pensamiento no identifi-

cante es una utopía? La respuesta de Lyotard a esta pregunta tiene una clara inspiración adorniana y Lyotard no tiene ningún empacho en reconocerlo.

En el año 1979, en una nueva edición de *Los dispositivos pulsionales* escribe:

La última palabra de Adorno fue: la experiencia en el sentido hegeliano (la realización del espíritu en la historia) termina después de Auschwitz; basta con acompañar a la metafísica en su decadencia. En ausencia de la gran narrativa unitaria de la emancipación, multipliquemos las micrologías. (Lyotard 1994 17-18)

El motivo adorniano del rechazo a la totalidad se traduce en Lyotard en el rechazo a los grandes relatos o metanarrativas de legitimación de los discursos y le ubica con Adorno del lado de los que podríamos llamar *antifundacionalismo*. El fin de las grandes narrativas se acompaña de la solidaridad con la metafísica. Escribe Lyotard:

Adorno comprende mejor que la mayoría de sus sucesores la pesadumbre a la que me refiero. La asocia a la caída de la metafísica y, sin duda, a la declinación de una idea de la política. Se vuelve hacia el arte no para calmar este pesar, indudablemente irremisible, sino para servirle de testigo y, diría yo, para salvar el honor. (1987 96)

Servir de testigo y salvar el honor tienen que ver con lo que ambos llaman resistencia. Adorno habla de la fuerza de resistencia social (*gesellschaftliche Resistenzkraft*) del arte o la filosofía (Adorno 2006 299)⁶. Lyotard, por su parte, sostiene que

⁶ Sobre el significado del término resistencia en Adorno véase G. Vilar, “La filosofía del arte de Adorno”, en: Leopoldo la Rubia (2021 285-314).

hay que acompañar a la metafísica en su caída, como decía Adorno, pero sin caer en el pragmatismo positivista ambiental que, bajo su apariencia liberal, no es menos hegemónico que el dogmatismo. Trazar una línea de resistencia contra ambos. Contraatacar las confusiones sin rehacer un “frente”. Por el momento, la defensa de las razones procede efectuando “micrologías”. (1987 77)

Lyotard hace un esfuerzo por argumentar qué son realmente estas micrologías, un término que en Adorno siempre estuvo aquejado de una notable oscuridad.

La micrología no es la metafísica hecha trizas, lo mismo que el cuadro de Newman no es las migajas de Delacroix. La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. El intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un now sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en la declinación de la gran pintura representativa. Como la micología, la vanguardia no se aferra a lo que sucede al “tema” sino a: ¿sucede?, a la indigencia. Es de esta manera como pertenece a la estética de lo sublime. (Lyotard 1998 107)

La noción de micrología que Lyotard toma prestada de Adorno implica, como también ocurría en Adorno, la noción de filosofía como proyecto literario. Este punto común a ambos se expresa en muchas ocasiones. Por ejemplo, escribe Lyotard acerca de “las pequeñas prosas que componen *Sentido* único e *Infancia berlinesa* de Walter Benjamin y que Theodor W. Adorno habría llamado «micrologías».

Esas prosas no describen acontecimientos de la infancia, sino que captan la infancia del acontecimiento, inscriben lo imperceptible de este. Lo que convierten en acontecimiento el hallazgo de una palabra, un olor, un lugar, un libro, una mirada,

no es su novedad en comparación con otros “acontecimientos”, sino el hecho de que tiene valor de iniciación en sí mismo. Eso solo lo sabemos más tarde. Ha abierto una herida en la sensibilidad. Lo sabemos porque desde entonces se ha reabierto y volverá a abrirse, escondiendo una temporalidad secreta, quizás desapercibida. Esta herida da entrada a un mundo desconocido, pero nunca hace conocer ese mundo. La iniciación no inicia en nada; comienza, tan sólo. (Lyotard 1987 106)

Como ha señalado Alain Badiou en su magnífico ensayo de síntesis sobre la filosofía francesa contemporánea (2012 16-18), para la mayor parte de los filósofos franceses la filosofía es, antes que nada, un proyecto de escritura, la apuesta por desarrollar un estilo propio, la aventura de crear un lugar de escritura nuevo, la pasión de inventar modos originales de expresión del pensamiento como “línea de resistencia”, a saber: “prolongar la línea de la razón en la línea de la escritura” (Lyotard, 1986: 126). La escritura innovadora como forma de resistencia es una estrategia a la vez universal y singular y, en cualquier caso, la estrategia principal del filósofo contemporáneo.

En la segunda sección hemos recordado que, a pesar de ser conocido como filósofo de la postmodernidad, Lyotard era un moderno empeñado en reescribir la modernidad. Lyotard interpreta la obra del último Adorno también en estos términos:

Al final — escribe — de la Dialéctica negativa, y también en la Teoría estética, que quedó inconclusa, Adorno da a entender que, en efecto, hay que reescribir la modernidad y que ésta, por lo demás, es su propia reescritura, pero que solo es posible reescribirla en la forma de lo que denomina “micrologías”, que no carecen de relación con los “pasajes” de W. Benjamin. (Lyotard 1998 41)

Con Adorno, Lyotard se distancia de los usos del término “postmoderno” que se extendieron de manera dominante en los años ochenta y noventa en el mercado de las ideologías contemporáneas. Debemos pensar que en el

trabajar y retrabajar, en la reflexión interminable que es la filosofía, como el psicoanálisis, no hay ninguna tesis que sea absoluta y que no sea revisable. Apoyándose en la distinción freudiana entre repetir (*widerholen*), recordar (*erinnern*) y elaborar (*durcharbeiten*) (Freud 1946: 126-136), Lyotard defiende que la reescritura de la modernidad como tarea filosófica es una especie de *Durcharbeitung*, de elaboración y reelaboración como trabajo del pensar lo que se nos oculta constitutivamente del evento y su sentido, no solamente por el prejuicio del pasado, sino también por las dimensiones del futuro. Si la repetición es neurótica, en el recuerdo uno quiere apoderarse del pasado, dominar lo que se ha ido. La elaboración no proporciona conocimiento del pasado; presupone, al contrario, que el pasado es un agente no dominado del presente. La elaboración de la modernidad es la anamnesis de la Cosa, en el sentido lacaniano, la Cosa que recorre la lengua, la tradición, el material con el cual y en contra del cual se escribe. La modernidad se escribe, se inscribe sobre sí misma, en una perpetua reescritura.

La posmodernidad no es una nueva época, sino la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad, y en primer lugar de su pretensión de fundar su legitimidad en el proyecto de emancipación de toda la humanidad a través de la ciencia y la técnica. Pero esta reescritura, ya lo dije, está en acción, desde hace ya mucho tiempo, en la modernidad misma. (Lyotard, 1988a: 43)

Concluyo. Lo que he argumentado hasta aquí es solo un esbozo de un trabajo que como mínimo daría para una tesis doctoral. Pero creo que es suficiente para argumentar la tesis principal de esta presentación, a saber: que Adorno tuvo una gran influencia en el pensamiento del Lyotard maduro, y que es un buen ejemplo de la influencia rastreable de Adorno desde los años cincuenta en la filosofía contemporánea. No ha habido una escuela de adornianos al modo que ha habido y hay escuelas de heideggerianos, de wittgensteinianos o de habermasianos. Hay expertos en su obra y luego los pensadores influidos por él, algunos tan notables como Lyotard. Ello creo que es un índice de la fuerza del pensamiento adorniano, de una potencia que,

estoy convencido, pervivirá en el tiempo convirtiéndolo en interlocutor de las futuras generaciones.

5 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música, Obra Completa*, vol. 12. Madrid: Akal, 2003.
- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa. Obra Completa*, vol. 4. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética, Obra Completa*, vol. 7. Madrid: Akal, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Prismas. Obra Completa*, vol. 10/2. Madrid: Akal, 2008.
- Badiou, Alain. *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. Paris: La Fabrique Éditions, 2012.
- Boom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theorie of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Thébaud, Jean-Loup. "Lyotard lecteur d'Adorno", *Lyotard et les arts*, eds. Co-blenche, Françoise y Michael Enaudeau. París: Klincksieck, 2015. 147-162.
- Foucault, Michel. 1983. "Structuralism and post-Structuralism" (an interview with G. Raulet), *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Michel Foucault*. ed. James D. Faubion. New York: The New Press, 1998. 440-441. Foucault, Michel. *Dits et Écrits*, IV. París: Gallimard, 1994.
- Hoehn, Gerhard y Gérard Raulet. "L'École de Fancfort en France. Bibliographie Critique", *Esprit*, 17 (5) (1978): 135-147.
- Freud, Sigmund. "Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten". *Gesammelte Werke X*. Frankfurt am Main: Fischer, 1946.
- Kogler, Susan. *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*. Freiburg: Alber, 2014.
- Lyotard, Jean François. "Judicieux dans le différend", a Jacques Derrida et al." *La Faculté de juger*, Paris: Editions de Minuit, 1986. 195-236.
- Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Lyotard, Jean François. 1973. *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: éditions Gallimard, 1994.
- Lyotard, Jean François. *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos, 1981.

- Lyotard, Jean François. “Musique et postmodernité”, *Sufaces* 203 (1996): 4-16.
- Lyotard, Jean François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Lyotard, Jean François. *L’Inhumain : Causeries sur le temps*, Galilée, París: Galilée, 1988a.
- Lyotard, Jean François. *Heidegger et les Juifs*, París: Galilée, 1988b.
- Vilar, Gerard. “La filosofía del arte de Adorno”. *Teorías Contemporáneas del Arte y la Literatura*, ed. Leopoldo la Rubia, Madrid: Tecnos, 2021. 285-314.
- Mann, Thomas. *Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid: Alianza Tres, 1988.
- Worms, Frédéric. *Philosophie en France au XXe siècle*, París: Gallimard, 2009.