

Intermitencias: para una comprensión de la escritura de Th.W. Adorno y W. Benjamin

Pablo Olvera Mateos

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

pypaast@yahoo.com

1. Introducción: filosofía y escritura

Quien haya recorrido buena parte del legado filosófico de Th. W. Adorno, habrá notado que en momentos su escritura resulta vaga, azarosa, casi gratuita y, en algunos casos, ininteligible por completo; de ahí que este autor tenga la reputación de ser un pensador hermético. Sin embargo, el modo como expone sus ideas, bajo este aparente descuido, puede justificarse al demarcar el contexto desde el cual su estilo de escritura toma la *forma* que actualmente conocemos. Este ensayo es un intento por clarificar las ideas que Adorno adoptó en relación a un problema que ha permeado a la filosofía desde su nacimiento: las conexiones entre las ideas filosóficas y su *modo de presentación* en un escrito. El modo de presentación o exposición de la escritura filosófica, usando las palabras de Fredric Jameson, se refiere a cómo se despliega “la conceptualidad filosófica en el tiempo del texto”.¹ Ahora bien, ¿hay acaso algo así como un método idóneo a través del cual el pensamiento filosófico no se traicione a sí mismo en la escritura? Si bien esta pregunta es relevante para la práctica actual de la filosofía, encontramos tanto en Th. W. Adorno como en W. Benjamin una profunda reflexión sobre la naturaleza de estas relaciones. Una de las ideas principales que recorrerá este ensayo tiene que ver con la manera en que el pensamiento filosófico se concibe a sí mismo a través del modo como se presenta éste en un *texto*. Dependiendo de cómo se configure textualmente, cierta manera de proceder del discurso filosófico se hará explícita ahí, al igual que los procedimientos de análisis que lo distinguen de otro tipo de escritura. Afirmar que el pensamiento filosófico no es previo a su exposición en un texto significa que al captar el modo como están configuradas las ideas en un escrito se capta simultáneamente la trama del pensar filosófico mismo. Las reflexiones de Benjamin y Adorno en torno a su propio proceso de escritura refuerzan esta tesis. Aparte de mostrar las relaciones entre la escritura y

437

JULIO
2016

¹ Jameson, Fredric (2010), *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 86.

el pensamiento, este trabajo busca clarificar los procedimientos de escritura que Adorno desarrolló tras haber asimilado la forma en que Benjamin presenta sus textos filosóficos al público. A la luz de este diálogo, podríamos tal vez entender por qué la lectura de la *Teoría estética* de Adorno, por ejemplo, resulta tan difícil y enmarañada por momentos. La tesis aquí defendida es que la oscuridad que se le atribuye a este libro no es producto de un descuido estilístico por parte de Adorno, sino que, en virtud a lo que este filósofo pone textualmente en juego, ese modo de exposición resulta más bien deliberado: al cuestionar nuestros hábitos filosóficos de pensamiento, abrirá un territorio inexplorado, y tal vez más fecundo, donde el ámbito de las ideas podrá cristalizarse de *otro* modo.

2. Los procedimientos de escritura de Benjamin

Acaso por las perplejidades conceptuales que aparecen cuando el pensamiento busca clarificar la naturaleza de las relaciones entre las ideas filosóficas que éste produce y su exposición en la escritura, no es casual que Walter Benjamin, quien en el prólogo epistemocrítico de su ensayo “El origen del *Trauerspiel* alemán” dedicó algunas consideraciones al tema, haya propuesto un esbozo teórico sobre aquellos elementos diferenciadores que componen la escritura filosófica frente a otro tipo de escrituras.² La cuestión de la exposición de las *ideas filosóficas* en el texto, afirma Benjamin, está determinada en buena medida por las “codificaciones históricas” desde las cuales éstas han adquirido tal o cual modo de presentación escritural. El ensayo, el tratado, la doctrina o el sistema filosófico, por ejemplo, responden a una época en la que se despliega una “forma filosófica” específica, diferenciándose en cada caso de otras formas de escritura no-filosóficas. Frente a este caudal de posibles composiciones textuales de la filosofía, resulta interesante que Benjamin haya centrado su atención en el “tratado filosófico” para derivar de ahí su propia idea de lo que significa escribir filosofía.

Originado en la Edad Media, el tratado filosófico se caracteriza ante todo por exponer las ideas a través de un método que Benjamin llama “el rodeo”. Este procedimiento de escritura consiste en no tratar *directamente* la cosa misma, sino más bien discurrir alrededor de ella renunciando, en sus propios términos, “al curso inamovible de una intención”.³ Esto significa

² Benjamin, Walter (2007), “El origen del *Trauerspiel* alemán”, *Obras* (libro I, vol. I). Madrid, Abada, pp. 217-459.

³ Benjamin, Walter, *Ibidem*, p. 224.

que, en principio, el carácter metódico del tratado busca exponer las ideas filosóficas de un modo tal que abandona la tentativa de mostrar una “intención” o “conclusión” al término de su lectura, favoreciendo con ello una escritura que se interrumpe e/o inicia desde otro lugar, otra perspectiva. A diferencia de ciertos estilos de escritura filosófica que se enfocan en demostrar la validez de una tesis mediante la exposición de una cadena lógica de razonamientos ordenados, la exposición del tratado se aparta de esta marcha ininterrumpida del pensamiento a fin de mostrar una alternativa de escritura más fecunda, una en donde las ideas filosóficas pueden cristalizarse y presentarse de *otro* modo. Al romper con la noción de una progresión argumentativa, el tratado abre, en consecuencia, “diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto”.⁴ En los escritos de Benjamin, de tal suerte, asistimos a la *especialización* del discurso filosófico ya que, al plantear la posibilidad de arrancar la reflexión desde distintos puntos de vista, permite múltiples desplazamientos de sentido partiendo de la adopción de un conjunto posible de perspectivas “espaciales” a tomarse en cuenta: en lugar de restringir por una única vía nuestro acceso al objeto, el método del rodeo nos permite percibir diversas caras (desde distintos ángulos) sobre ese mismo objeto.

Benjamin se empeña en mostrar que la virtud del tratado filosófico consiste en permitir que el pensamiento pueda recorrer y examinar un mismo objeto mediante distintos “niveles de sentido”, y no tiene dudas en afirmar que este procedimiento de escritura abre una alternativa para la reflexión filosófica, escritura que, al contraponerse a una reflexión encaminada a demostrar lógicamente la validez de un conjunto de tesis, termina por adquirir un carácter autónomo frente a estos procesos. Y así, si hemos afirmado al comienzo que el pensamiento filosófico no es previo a su modo de exposición en el texto, entonces el modo en que se estructura el tratado filosófico tendrá que decir algo sobre el primero. Benjamin piensa que si el tratado tiene la capacidad de abrir distintos niveles de sentido acerca de un mismo objeto, no es porque el pensar filosófico sea unitario, sino más bien porque el pensamiento está *fragmentado* en sí mismo.

⁴ *Ibidem*. Por su parte, Adorno ha señalado que la escritura benjaminiana “...excluye tanto los motivos fundamentales como su desarrollo, su elaboración, todo el mecanismo de premisa, afirmación y prueba, de tesis y resultados [...] También significa dialéctica estancada en la medida en que no conoce ningún tiempo de desarrollo, sino que recibe su forma de la constelación de los enunciados aislados”. Adorno, Theodor W. (2003), “Introducción a los *Escritos* de Benjamin”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, p. 558.

Ahora bien, que el pensamiento se fragmenta cuando “rodea” la cosa misma en el acto de escritura no significa que divague y se pierda en lo inesencial de la cosa a tratar. Más bien quiere decir que al volcarse en la escritura el pensamiento tiene que *recomenzar* siempre la tarea de considerar su objeto. Benjamin expresa esta idea cuando afirma que “...es propio del escrito [filosófico] detenerse y empezar de nuevo en cada frase”.⁵ Resulta revelador, teniendo esto en cuenta, cómo Benjamin conecta su idea del pensamiento con la escritura que lo exhibe: si el pensamiento ha de renunciar al progreso de una intención, tiene que *interrumpir* de manera continua el sentido de aquello que vierte al texto a fin de abrir distintos niveles de exploración en la consideración filosófica sobre un objeto. De ahí que resulte acertado caracterizar la escritura de Benjamin como una escritura *digresiva*, ya que constantemente, lo mismo que el tratado, rompe el hilo del discurso con un cambio de perspectiva, activando y presentando así un sentido “otro” desde el cual tematizar la cosa misma (*die sache selbst*).⁶ A partir de esta creencia de lo que puede llegar a ser la práctica de la filosofía en la escritura, Benjamin elabora muchos de sus escritos basándose en la metodología que deriva de su concepción del tratado. Se trata de entender, pues, que la reflexión es ante todo un proceso en el que los distintos niveles de sentido experimentados por el pensamiento dirigido a un objeto se yuxtaponen entre sí, creando un efecto de interrupción o *discontinuidad* que resulta más “natural” que un pensamiento encaminado a justificar deductivamente una intención discursiva.

Otra de las características que definen la escritura de Benjamin tiene que ver con atender a la particularidad y los detalles que un fenómeno muestra y que los conceptos generales no pueden aprehender dada su tendencia a la universalidad. Adorno mismo ha señalado este componente esencial de su escritura en sus comentarios sobre Benjamin: el “carácter plástico” de sus especulaciones adquiere la forma que tiene gracias al “contacto físico con los materiales” y al modo como conserva “un peso específico de *lo concreto* en su filosofía”.⁷ Esta atención a lo concreto, a la singularidad que presenta un evento o un objeto de

⁵ Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 225.

⁶ De acuerdo con David S. Ferris, una escritura caracterizada por la *interrupción* expresa para Benjamin el movimiento del pensamiento mismo. Ferris, David S. (2004), “Introduction: Reading Benjamin”, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-17. Por su parte, Adorno ha señalado que “la discontinuidad es esencial al ensayo; su asunto es siempre un conflicto detenido”. Adorno, Theodor W. (2003), “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, p. 26.

⁷ “Introducción a los *Escritos* de Benjamin”, *op. cit.*, p. 549. Por otra parte, Adorno afirma que “la profundidad del pensamiento se mide por la profundidad con que penetra en el asunto, no por la profundidad con que lo reduce a otro”. Adorno, Theodor W., “El ensayo como forma”, *op. cit.*, pp. 20-21.

experiencia, constituye para Benjamin el “trabajo microscópico” –o la “mirada micrológica” en términos adornianos– que la filosofía tiene que presentar en su escritura en caso de que ésta quiera tener contacto sobre la cosa misma. Ahí afirma que “...el contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo”.⁸ Privilegiar el detalle sobre la generalidad, la descripción sobre la definición, es una tarea que el pensamiento tiene que cumplir si quiere exponer adecuadamente ideas filosóficas en un texto.

Pues bien, una vez que tenemos presente el modo en que Benjamin expone la conceptualidad filosófica en “el tiempo del texto” inspirándose en las virtudes expositivas del tratado medieval y a la vez rescatando la particularidad del fenómeno que busca describir, no será difícil ver que esa exposición resulta similar a la imagen de un *mosaico*. En efecto, al reunir momentos distintos de sentido marcados por una pausa, la escritura de Benjamin se bifurca al igual que las piezas individuales que componen la trama de un mosaico. Pero aun cuando cada pieza separada represente un nivel distinto de sentido, Benjamin no busca solamente ofrecer con sus textos una colección de fragmentos, tal como parecería ser el caso de *El libro de los pasajes*. Más bien Benjamin siempre tiene en mira exponer una totalidad sobre el objeto en cuestión, lo cual no implica considerar los fragmentos como un medio que apunte a una totalidad presupuesta; al contrario, lo que este autor busca dejar entrever es que el valor de los fragmentos individuales descansa en qué tan *fuertemente* individuales sean, es decir, qué tan indirectamente se relacionan con la idea subyacente. Y así, cuando Benjamin subraya que “la majestad de los mosaicos perdura pese a su troceamiento en caprichosas partículas”, está queriendo decir que el brillo del mosaico no se alcanza mediante la conjunción de todas las piezas, sino se alcanza por el brillo que cada pieza posee por y desde ella misma.⁹

⁸ Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 225.

⁹ Si bien para este autor la escritura apunta siempre a una imagen total, el problema es saber cómo se alcanza ésta. A esta dificultad se puede responder afirmando que la totalidad se produce en la comprensión, una comprensión que se detiene y vuelve a empezar en otra frase: en lugar de dejarnos llevar por un oleaje de oraciones guiadas por una sola dirección, la escritura de Benjamin nos obliga a efectuar una lectura pausada donde continuamente nos detenemos a reflexionar sobre los contenidos de su texto, abriendo así diferentes niveles de sentido en nuestro pensar mismo.

3. Discurso estético: aprehender conceptualmente la particularidad

Este conjunto de descripciones esbozadas hasta ahora sobre la escritura de Benjamin, lejos de representar meras peculiaridades que puedan resultar de interés para expertos en este autor, apuntan más bien a una noción que resulta de vital importancia para entender el proyecto benjaminiano. Hemos visto que la escritura filosófica es ante todo “exposición de ideas” en un escrito. Para llevar a cabo esto último, el filósofo tiene que ayudarse de conceptos para configurar (y expresar) ideas. Pero hemos dicho también que la labor del filósofo consiste en presentar la particularidad de un fenómeno mediante una descripción detallada sobre sus componentes. Ahora bien, ¿cómo exponer ideas filosóficas que integren la experiencia concreta si en principio el uso de conceptos apunta siempre a lo general? Esta es quizá uno de los problemas principales a los que se enfrenta la *Teoría estética* elaborada por Adorno y que puede ser tematizado desde algunas ideas que Benjamin desarrolló sobre esta problemática.

Desde los días de Alexander G. Baumgarten, quien inauguró la estética como disciplina filosófica a principios del siglo XVIII, se ha abierto un debate sobre la posibilidad que la razón tiene para aprehender conceptualmente aquello que le es dado a través de impresiones sensibles. A diferencia del conocimiento conceptual, en donde la razón se vuelca a sí misma para determinar sus alcances y límites en tanto racionalidad, el conocimiento estético se especializa en la percepción de fenómenos particulares dados a la sensibilidad.¹⁰ Mientras que el conocimiento conceptual se aboca a hacer explícitos las condiciones universales y necesarias que operan al momento de conceptualizar cualquier dato de experiencia, el conocimiento estético se aproximará al campo de lo cualitativo (irreducible a conceptos generales) que la experiencia arroja al sujeto. El problema que se plantea, entonces, es intentar saber cómo puede la razón conceptualizar algo particular si el instrumento que utiliza para describirlo, los conceptos, son siempre generales. Dicho de otro modo: ¿puede la particularidad aprehenderse conceptualmente? A este problema epistemológico responderán Benjamin y Adorno, cada uno desde posturas distintas, afirmando que no existe un acceso inmediato a lo particular, y que para ganarlo en el pensamiento se tendrá que poner aquello que se experimenta sensiblemente dentro de una red de relaciones discursivas de tal manera que los juegos de articulaciones entre conceptos, a la par de la descripción “micrológica” de la

¹⁰ Para una descripción más detallada sobre el pensamiento de Baumgarten, véase Seel, Martin (2010), *Estética del aparecer*, Buenos Aires, Katz.

que hemos hablado, podrán hacer presente los rasgos particulares de un fenómeno. Ambos autores diferirán en algunos puntos sobre esta última cuestión.

Empecemos con Benjamin. Este autor argumenta que los conceptos, bien utilizados, en realidad permiten a los fenómenos “participar del ser de las ideas”.¹¹ La concepción que tiene de los conceptos como *mediadores* entre los fenómenos y las ideas le permite afirmar que no existe ninguna dificultad para establecer cruces y tránsitos entre lo general y lo particular. En efecto, a través de la aplicación de conceptos las ideas se cargan de contenido experiencial y al mismo tiempo sus aspectos relevantes quedan retenidos en las ideas: “Al consumarse la salvación de los fenómenos por la mediación de las ideas se consuma la exposición de las ideas en el medio de la empiria [en el texto]”.¹² Si esto es el caso, la idea tendrá entonces su actualidad en la amalgama de conceptos que despliega un texto filosófico, es decir, las ideas se expondrán empíricamente en función de la configuración textual de los conceptos utilizados por el filósofo.¹³ Con esta analogía, Benjamin quiere mostrar que hay una *constelación de conceptos* bajo los cuales el orden del sentido está dispuesto para el sujeto; para poder trabajar con conceptos el pensamiento tiene que formar necesariamente constelaciones, pues éstas producen un comprensión diferenciada que abre un espacio en donde los conceptos jugarán entre sí generando nuevas significaciones. Así, formar constelaciones equivale a elaborar “vínculos” nuevos entre experiencias y conceptos que en un primer momento parecían alejados entre sí.

La noción de *constelación* que Benjamin bosqueja en el prólogo epistemocrítico a su obra sobre los orígenes del drama barroco alemán, si bien deja entrever cómo es que el ámbito de las ideas puede relacionarse con los objetos de experiencia mediante el uso articulado de conceptos, resulta sin embargo una caracterización insuficiente para los fines que Adorno persigue. Comprometido con los hallazgos metodológicos que Benjamin practicó en su escritura, Adorno intentó clarificar este concepto, ampliar su significación y aplicarlo también a su escritura. En ciertos pasajes de su *Dialéctica negativa*, por ejemplo, vuelve a delimitar su concepción de los conceptos en relación a un todo del cual forman parte. Para empezar, argumenta que el tránsito de un concepto a otro más general no se da en un proceso

¹¹ Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 229.

¹² Benjamin, Walter, *Ibidem*, p. 230.

¹³ “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas”. *Ibidem*.

escalonado, sino que éstos “se presentan en constelación”.¹⁴ Ahí Adorno se compromete a defender (de manera implícita) una postura holística acerca de la naturaleza de lo conceptual, aunque también enfatiza la naturaleza histórica de nuestras articulaciones discursivas en tanto “medios” para aprehender la experiencia concreta. Más aún, Adorno sostiene una postura externalista cuando afirma, siguiendo a Hegel, que hablar sobre lo “concreto” no significa hablar de un objeto aislado y que presenta características irreductibles a otros objetos, sino más bien se compromete con la idea según la cual “la cosa misma es su contexto”. Así, un pensamiento dirigido a lo singular significa para Adorno un pensamiento que no puede pensar un objeto sin los *factores externos* que lo condicionan y que terminan por conformar parte de su identidad. Pensar concretamente, por tanto, significa pensar la cosa misma *desde* su entramado exterior. Atender esos factores que condicionan el aparecer de lo particular, aun cuando no sean perceptibles para el sujeto, es una demanda que el pensamiento filosófico ha de desempeñar en la exposición de su objeto. En este sentido, entender un objeto es conectar su particularidad a una red de determinaciones en las que está inmerso, siendo ello el contenido experiencial a ser aprehendido por el pensamiento.

Ante estas consideraciones, no es fortuito que Adorno haya señalado que los objetos de experiencia portan consigo una “historia sedimentada”, esto es, capas de significados velados –una constelación– que el objeto carga consigo pero que no transmite de manera directa en su aparecer perceptible. Todo esto Adorno lo sintetiza de la siguiente manera:

Darse cuenta de la constelación en que está la cosa significa tanto como descifrar la que él porta en sí en cuanto algo devenido [...] A la historia en el objeto sólo puede liberarla un saber que tenga también en cuenta la posición histórica del objeto en su relación con otros [...] El conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que éste acumula en sí. El pensamiento teórico rodea en cuanto constelación al concepto que quisiera abrir, esperando que salte a la manera de las cerraduras de las cajas fuertes sofisticadas: no únicamente con una sola llave o un sólo número, sino con una combinación de números.¹⁵

A partir de estas ideas, ¿qué programa de escritura filosófica puede esperarse de un planteamiento como este? Es claro que el modo como ha de presentarse un objeto en la escritura (una obra de arte, por ejemplo), tendrá que exponer dichos contextos desde los

¹⁴ Adorno, Theodor W. (2008), *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, p. 156.

¹⁵ Adorno, Theodor W., *Ibidem*, pp. 157-58.

cuales fue posible su aparición en tanto objeto y mostrar cómo éste ha interiorizado esos aspectos y cómo los refleja a partir de sus propios componentes.¹⁶ En la medida en que estas condiciones estén reunidas en la exposición textual, el análisis filosófico ganará contenido porque desplegará, a lo largo de un texto aparentemente discontinuo, la constelación desde la cual el objeto particular recibe sus determinaciones. Cristalina y exacta, la metáfora adorniana de la cerradura explica admirablemente este punto.

4. Claves para abordar la lectura de la *Teoría estética*

Tanto para Adorno como para Benjamin la escritura filosófica es un proceso complejo donde las ideas se moldean de acuerdo a una metodología expositiva previamente dilucidada. Pero aunque existan similitudes en cuanto al modo de presentación de las ideas en la escritura en ambos autores, también existen diferencias entre ellos. La escritura digresiva de Benjamin, que se entiende mejor desde la metáfora del mosaico, es abandonada por Adorno cuando éste reflexiona sobre su propio proceso de escritura. Justo por los planteamientos precedentes, la digresión será sustituida por la *intermitencia* y la imagen del mosaico será reemplazado por la imagen de un “círculo concéntrico”. Sobre el concepto de “intermitencia”, Adorno responde que aquello que hace que el pensar filosófico detenga su reflexión una vez que comienza a elaborar un sentido sobre un objeto, no tiene tanto que ver con la necesidad de abrir nuevas interpretaciones al desplazar el acto de pensar hacia otra perspectiva para ganar más conocimiento del objeto (Benjamin), sino que esa interrupción tiene que ver más bien con recibir aquello que no se somete a la legislación del pensamiento y que, al interpelarlo, lo modifica: “Pensar filosóficamente equivale a pensar intermitencias, es como ser interferido por eso que no es pensamiento”.¹⁷ Aunque este último aspecto representa uno de los principales problemas a los que se enfrenta la filosofía de Adorno en general, conviene retener la influencia de este punto para comprender la preeminencia que adquiere la experiencia –lo otro de la razón– y su intento de salvación por parte del pensamiento estético frente al dominio de la razón instrumental.

¹⁶ Para ver en acción esta idea, basta leer lo que Adorno tiene que decir sobre una obra de arte particular. Cuando analiza, por ejemplo, un poema de Paul Celan, tiende a conectar sus contenidos poéticos con el trasfondo social del cual forma parte y así hacer explícito lo que la obra refleja indirectamente sobre su tiempo y sociedad. Adorno, Theodor W. (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal, pp. 425-426.

¹⁷ Adorno, Theodor W. (2009), “Observaciones sobre el pensamiento filosófico”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 16.

En vista de estas consideraciones, no es casual que Adorno tenga la firme convicción según la cual la escritura filosófica no puede comenzar bajo un esquema de presentación donde se parta de algo “primero” y de ahí se derive todo lo demás. ¿Supone esto que la reflexión no tiene restricciones para establecer un comienzo? Al parecer Adorno sugiere esta idea al final de su *Teoría estética* cuando expresa que:

Se trata simplemente de que de mi teorema de que en filosofía no hay nada “primero” se sigue que no se puede construir un nexo argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea.¹⁸

La *Teoría estética* de Adorno resulta, en ciertos pasajes, sumamente difícil de interiorizar debido a que cuestiona nuestros hábitos de lectura y la costumbre de enfrentarnos a una argumentación sucesiva y lineal. Pero todo ello no es accidental ni delata una ineptitud en la exposición escrita, sino que es enteramente *deliberado*. Teniendo en cuenta el concepto de “constelación” que hemos intentado clarificar, queda claro por qué razón Adorno introduce la imagen de un círculo concéntrico para dar cuenta de su escritura: al tener un punto central desde el cual todas las perspectivas se ordenan circularmente, queda representado el contexto de la cosa misma a la manera de una constelación; de ahí que no pueda haber un comienzo definido ni una exposición lineal de la cosa misma a tratar.

5. Conclusiones

A lo largo de este ensayo he intentado reunir los procedimientos de escritura que Benjamin y Adorno ejecutan de manera implícita en buena parte de sus textos. Al hacerlo, quise mostrar las ideas que Benjamin trabajó sobre su propio proceso de escritura y cómo es que cristalizó esas ideas en la elaboración de sus propios textos. La escritura digresiva de Benjamin consiste, por lo demás, en renunciar al trazo lineal de una intención discursiva y desplazar el sentido del texto hacia territorios no explorados por el pensamiento. Así, en la medida en que efectúa estos cambios accidentados de perspectivas, Benjamin va reuniendo los “fragmentos” del pensamiento a partir de los cuales se podrá vislumbrar, al término de su comprensión, el conjunto total de determinaciones que condicionan el aparecer de un fenómeno particular. La

¹⁸ Adorno, Theodor W. (2004), *op. cit.*, p. 482.

imagen del mosaico como representación de la escritura digresiva de Benjamin es acertada para su caracterización. Por otra parte, el punto de convergencia entre ambos autores tiene que ver con la formación de *constelaciones* para dar cuenta de un fenómeno particular; pero ahí donde uno y otro coinciden en cuanto a la necesidad de armar un entramado conceptual que atrape las notas esenciales de un fenómeno, también se apartan en cuanto al origen que anima esta práctica discursiva: mientras Benjamin enfatiza que la discontinuidad de la escritura está condicionada por la exigencia metodológica que el pensamiento tiene que efectuar para abrir nuevos niveles de sentido y exploración de un objeto, Adorno señala que esas pausas son activadas por el hecho de que la razón tiene que estar lidiando continuamente con la novedad que continuamente le depara la experiencia. Su escritura, por tanto, será *intermitente* y supondrá la imagen de un círculo en el que el pensamiento abandona la preocupación por empezar su análisis desde una perspectiva privilegiada.

Por último, si tenemos en cuenta que estos principios de escritura están presentes en la *Teoría estética* de Adorno, podremos comprender por qué nos encontramos ante un texto tan difícil de abordar. Este libro puede verse como un intento de poner en práctica estas ideas sobre la escritura filosófica, y en la medida en que interioricemos más sus contenidos, podremos ver al final, como propuso Benjamin, la constelación que Adorno tuvo que establecer para dar cuenta del surgimiento del modernismo en las artes. Teniendo en cuenta que para Adorno todo intento de objetivación de la realidad por el pensamiento termina por estrechar la experiencia, su proyecto estará encaminado a recuperar la experiencia e intentar comprender una particularidad que no puede ser subsumida bajo conceptos universales. Para ello se vio obligado a desplegar un texto que presenta una pluralidad de puntos de vista que se yuxtaponen entre sí, creando nuevas relaciones entre los objetos de experiencia y el pensamiento que los aprehende conceptualmente. En la medida en que su escritura presente así sus contenidos, su modo de exposición estará plenamente justificado, y lo que se presenta como dificultad, será en realidad un muro que podremos derribar al cambiar nuestros hábitos de comprensión y lectura de filosofía.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2003): *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor W. (2008): *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor W. (2009): *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu.

Benjamin, Walter (2007): “El origen del *Trauerspiel* alemán”, *Obras*, libro I, vol. I. Madrid, Abada, pp. 217-459.

Ferris, David S. (2004): “Introduction: Reading Benjamin”. En: *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-17.

Jameson, Fredric (2010): *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Seel, Martin (2010): *Estética del aparecer*, Buenos Aires, Katz.