

SOBRE LA RECEPCIÓN DE LA TEORÍA CRÍTICA EN BRASIL: EL CASO MERQUIOR¹

RODRIGO DUARTE

roduarte@fafich.ufmg.br

RESUMEN

La recepción de la Teoría Crítica en Brasil se inició en la muy temprana fecha de 1969 por parte de José Guilherme Merquior (1941-1991). Dicha recepción está marcada por la impronta heideggeriana de este autor, lo que lleva a identificar a Marcuse y Adorno con unos tópicos reductores -negativismo, radicalismo apolítico, esteticismo alternativo, etc.- y a afrentarlos a un Benjamin positivizado y optimista completamente desfigurado, así como a proponer una alternativa marcada por su adhesión a la ontología existencial. Paradójicamente estos tópicos se han mantenido en la recepción posterior, tanto en autores vinculados a posiciones de izquierda más radical, como en otros más próximos al pensamiento de Habermas.

Palabras clave: Merquior, Teoría Crítica, Brasil, Heidegger

ABSTRACT

The reception of the Critical Theory in Brazil began at a very early date in 1969 by José Guilherme Merquior (1941-1991). This reception is deeply marked by a Heideggerian influence on the author, which leads to the identification of Marcuse and Adorno with some reductive topics - negativism, apolitical radicalism, alternative aestheticism, etc.- and to oppose them with a completely disfigured Benjamin, positivized and optimistic, as well as to propose an alternative marked by their adherence to the existential ontology. Paradoxically, these topics have remained in the later reception in authors linked to ultra-left positions, as well as in those close to Habermas' thought.

Keywords: Merquior, Critical Theory, Brasil, Heidegger

¹ Original alemán en Rodrigo DUARTE, *Deplatzierungen. Zeitschrift für kritische Theorie* 5/1997, págs. 117-126 (Nota del traductor). *Aufsätze zur Ästhetik und kritischen Theorie*, Weimar: Max Stein, 2009, págs. 14-30. Una versión anterior apareció en

Quien sólo piense en la polémica reciente entre la ética del discurso de los “francfortianos tardíos” y la ética de la liberación latinoamericana² a la hora de analizar el influjo de la teoría crítica en Brasil, comete un doble error. Por un lado, es muy cuestionable que la filosofía proveniente del *linguistic turn* tenga todavía algo que ver con la teoría crítica; por otro lado, en la vida filosófica de Brasil –en contraposición a prácticamente todo el resto de los países del continente– la filosofía latinoamericana de la liberación no juega ningún papel importante. Sin embargo, es posible observar un importante influjo de la teoría crítica “clásica” sobre los intelectuales brasileños desde los años sesenta hasta hoy, y por cierto con una tendencia creciente en la medida en que se produce un desarrollo de la sociedad hacia la progresiva cristalización de una situación tardocapitalista. Un índice de este influjo es el hecho de que primer el libro sobre la “Escuela de Fráncfort” fuese escrito por un brasileño y se publicara en 1969 –antes de *Dialectical Imagination* de Martin Jay³. Se trata de *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt* de José Guilherme Merquior (1941-1991)⁴.

El contexto en el que surge este libro es el comienzo de la dictadura militar que se hizo con el poder en Brasil después del golpe de Estado que derrocó al presidente de izquierda liberal João Goulart. Por esa época ya se habían publicado numerosas traducciones al brasileño de las obras de Herbert Marcuse⁵, por más que lo que importaba a los grupos activos de izquierdas era más una inspiración política difusa que realizar contribuciones rigurosas a la reflexión sobre la situación sociopolítica y cultural específica de Brasil bajo inspiración de la teoría crítica. Precisamente hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se refuerza la situación tardocapitalista en la parte industrializada del país y el golpe de Estado de derechas viene a constituir de modo natural un paso evidente en la incorporación de Brasil al orden económico globalizado, que hoy día –tras la supresión del socialismo real– recibe enormes impulsos de la política económica neoliberal internacional (y que en Brasil en la época en que

² Cf. p. ej. Raúl FORNET-BETANCOURT, *Diskursethik oder Befreiungsethik?* Aachen: Augustinus, 1992. Cf. también: “Auf dem Weg zu einem philosophischen Nord-Süd-Dialog. Einige Diskussionspunkte zwischen der ‘Diskursethik’ und die ‘Philosophie der Befreiung’”, en Andreas Dorschel et. al. *Transzendentalpragmatik. Ein Symposium für Karl-Otto Apel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.

³ Martin JAY, *Dialectical Imagination*, Boston/Toronto: Little,

Brown & Company, 1973.

⁴ Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1969. (La referencia de todas las citas de este libro se indican con el número de página entre paréntesis dentro del texto.)

⁵ P. ej., *Eros e civilização*, Rio de Janeiro: Zahar, 1969; *O fim da utopia*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969; *Marxismo Soviético. Uma análise crítica*, Rio de Janeiro: Saga, 1969; *Materialismo histórico e existência*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

se escribió el presente texto es continuada por la coalición dirigida por socialdemócratas y liberales de derechas).

El hecho de que la primera apropiación de este avanzadísimo instrumental teórico para la crítica de lo existente fuese realizada por un conservador como Merquior no ha dejado de tener consecuencias para la recepción en general de la teoría crítica en Brasil. Y ciertamente resulta visible la presencia de algunos aspectos de la interpretación de Merquior en numerosos libros y artículos sobre la Escuela de Fráncfort también de autores de orientación izquierdista que han aparecido en Brasil a lo largo de este tiempo. Sobre ello volveré más adelante

José Guilherme Merquior (1941-1991) fue diplomático, politólogo, publicista y crítico literario⁶. El primer estudio de la Escuela de Fráncfort fue escrito extrañamente por uno de los pocos intelectuales brasileños altamente formados, que –sólo unos años después– dio públicamente apoyo ideológico al régimen militar. Y aunque ni una sola línea de su libro delate su simpatía hacia la derecha, es posible percibir algunos detalles de ello cuando se lo lee cuidadosamente. Lo que trato de hacer a continuación es precisamente una lectura de este tipo.

El libro está dividido en tres apartados. El primero trata sobre “Arte y sociedad” en Marcuse y Adorno, el segundo sobre Benjamin y el tercero sobre las “Raíces y límites del pensamiento negativo”. El primer apartado comienza con una descripción de la trayectoria de Herbert Marcuse desde “Hegel a Marx” y “con Freud más allá de Marx”, para terminar retornando a Hegel, para lo que el autor da la siguiente justificación:

En lucha contra el sistema capitalista, Marx había desenmascarado el pensamiento burgués como falsificación de la realidad social. En lucha contra el dominio nazi y su prolongación más sutil, la civilización tecnológica represiva, Marcuse se ve obligado a revalorizar las aportaciones de ese pensamiento burgués (y sus fuentes pre-burguesas). Tales ingredientes culminan en Hegel. (pág. 29)

Después Merquior se refiere a las contribuciones de Marcuse a una crítica del mundo industrial avanzado, poniendo de relieve temas como la sociedad sin padre –consecuencia

⁶ Su libros más importantes son: *Razão do Poema. Ensaios de Crítica e de Estética*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965; *The Veil and the Mask: Essays on Culture and Ideology*, London: Routledge & Kegan Paul, 1979; *A Natureza do Processo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; *O Argumento Liberal*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; *Rousseau and Weber*, London: Routledge & Kegan Paul, 1980; *Fou-*

cault, London: Fontana, 1985; *Western Marxism*, London: Paladin, 1986; *From Prague to Paris*, London: Verso, 1986; *Liberalism Old and New*, Boston: Twayne, 1991. Más información sobre Merquior y su obra puede encontrarse en la revista *Tempo Brasileiro*, n° 109. In memoriam José Guilherme Merquior, Rio de Janeiro, Abril-Junio 1992.

de la sustitución de la autoridad personalizada del *pater familias* por un sistema de dominación impersonal y difuso y de sus efectos sobre la conciencia moral—, la agresividad tecnológica y la desublimación represiva —la superación de los tabús sexuales como estrategia de represión. La utopía marcusiana de una sociedad sin represión es descrita a continuación como autosublimación de la libido, que llevaría a una erotización de la vida cotidiana. La insistencia que pone Merquior en la hipótesis de una eliminación total de la represión —a pesar de todas las advertencias de Marcuse, que distinguía entre la represión convencional y la *surplusrepression* capitalista— debe ser considerada un fallo de interpretación, cuya raíz profunda está en la actitud “positiva” de principio que Merquior tiene hacia Marcuse.

Según Merquior, en Marcuse se produce una estetización de la vida que prolonga la erotización de las relaciones sociales y que no tiene nada que ver directamente con el arte tradicional, sino con una actitud contemplativa más general contrapuesta al principio del rendimiento: “Marcuse convierte las actividades contemplativas en el rasgo más decisivo del comportamiento humano en una sociedad no represiva. Celebra a Orfeo y a Narciso como los héroes que sucederán al activo Prometeo” (pág. 38).

Probablemente a causa de la referencia directa de Marcuse a *Sobre la educación estética del hombre* de Schiller⁷, que tiene que ver con la mencionada preferencia por un efecto general de las obras de arte frente a su efecto específico, Merquior añade un excursus que se ocupa de la relación de la concepción de Schiller con su fuente directa, esto es, la crítica kantiana del juicio estético. Marcuse habría preferido el punto de vista de Schiller porque, aunque el típico rigorismo kantiano, que está profundamente vinculado con la construcción del *a priori* transcendental, ciertamente no pueda ser evitado desde ese punto de vista, al menos puede ser suavizado, por un lado, y limitado, por otro. Pero el precio sería una toma de partido acrítica de Marcuse a favor de un rasgo de Schiller que le quita valor precisamente como filósofo: “A Marcuse no le interesa analizar los elementos del *constructo* de Schiller, porque lo que le seduce es justamente su síntesis, sin preocuparse de hasta qué punto es ilusoria” (pág. 44).

Antes de terminar el apartado dedicado a Marcuse con una severa crítica de lo que denomina “divorcio entre negatividad y praxis”, Merquior menciona su obra *El hombre unidimensional*, en la que éste habría sustituido el optimismo visionario del libro

⁷ Herbert MARCUSE, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston: Beacon Press, 1974, págs. 180ss.

anterior por un escepticismo respecto a las posibilidades concretas de una liberación real de la humanidad. Para Merquior, ambos puntos de vista –el optimista y el pesimista– dan testimonio de una fundamental pérdida de realidad que reduce el valor global de su pensamiento a pesar de todas las importantes contribuciones del filósofo. Según Merquior, puede incluso paralizarse el impulso crítico que constituye el lema de la filosofía de Marcuse, si al final no tuviese nada mejor que ofrecer que un “gran rechazo”.

Dado que no hay puentes entre lo que existe y lo que es realmente diferente de lo que existe, la crítica social se consagra con toda seriedad al duro ejercicio del rechazo total para no caer en la monstruosidad de la solución intermedia. Así fluye el sueño del alma bella desde el pesimismo más desbocado, desde la postrer pervivencia de la gran esperanza del último refugio del humanismo intransigente. (pág. 47)

Por lo que respecta a Adorno, Merquior comienza mencionando los puntos más importantes de la *Dialéctica de la Ilustración*, entre los que subraya la definición de Ilustración como dominio de la naturaleza y su movimiento hacia una secularización radical de las divinidades míticas que, sin embargo, en lo fundamental perviven de forma enmascarada. Se puede percibir desde las primeras líneas de su presentación –como ya antes respecto al “gran rechazo” de Marcuse– el escepticismo de Merquior frente al beneficio e incluso la posibilidad de que una crítica ilustrada desconfe de sí misma. Sin embargo, intenta atenerse a su promesa formulada en la introducción de libro, esto es, mantener su presentación “en cuanto sea posible” libre de opiniones personales, y trata a continuación de lo que realmente le interesa, es decir, del arte y su relación con la sociedad. Según lo visto, el arte sería la herencia de la época mítica, pues por un lado conserva algo de los rituales mágicos a través de su actividad mimética y, por otro, está referido a la totalidad, en vez de operar con simples ruinas de la “palabra originaria”⁸, tal como hacen las ciencias positivas en la actualidad. El arte se encontraría en tensión frente a ambos –tanto frente al mito como frente a la ciencia– y se convertiría por ello en lugarteniente de otra praxis –de una praxis mejor (pág. 51).

A continuación el autor hace referencia a los rasgos que, según Adorno, caracterizan al arte auténtico que se encuentra en una relación de tensión con la dominación. Éstos podrían resumirse de modo global en la caracterización del arte vanguardista, que rompe con la tradición no sólo desde el punto de vista formal, sino también desde el

⁸ Cf. MAX HORKHEIMER y TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, pág. 34.

punto de vista del contenido: “El estilo es ruptura, porque la homogeneidad, al reflejar en la obra la tiranía de lo idéntico, resulta sospechosa” (pág. 53).

Como mínimo a partir de este momento se manifiesta la incompreensión de Merquior frente al planteamiento de Adorno, pues añade un párrafo sobre la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel para afirmar a continuación que tras la caracterización «negativa» del arte no se escondería otra cosa que la concepción hegeliana del absoluto –sólo que bajo signo contrario–, lo que justificaría la conexión de la estética adorniana con el hegelianismo insinuada en el título del libro (54). Esto podría considerarse meramente una interpretación idiosincrásica, si no fuera porque conduce a una burda falsificación de la concepción del arte en Adorno: puesto que el arte –aunque sea negativamente– representa lo absoluto, que no se encuentra en ningún lugar del mundo, perdería su *raison d'être* y su derecho de existencia dejaría de estar seguro. Merquior declara en conexión con esto:

El arte en Adorno es “heautontimorouménico”, verdugo de sí mismo. En contraposición a la estética luminosa de Marcuse, fuente y creación de una sociedad reconciliada, la obra de arte antropofágica en Adorno sólo tiene una relación de anhelo incurable con la paz y la felicidad. Sin embargo su deseo casi salvaje de un acuerdo imposible, su rechazo inflexible del orden falso del universo, es la fuerza que convierte la obra de arte en un lenguaje odioso de la ruptura. (pág. 56)

El hecho de que la publicación póstuma de la *Teoría Estética*, en la que se elabora la ambigua relación de la obra de arte con el contexto social, se produjese en 1970 –es decir, un año después del estudio de Merquior– sólo puede explicar en parte este enorme malentendido, pues Merquior se refiere a otras obras de Adorno que caracterizan la obra de arte con toda claridad como algo muy distinto del anhelo de una felicidad pasada e imposible¹⁰.

Sin embargo, Merquior demuestra una comprensión adecuada de los planteamientos críticos de Adorno respecto al “gusto culinario” de la industria cultural como

⁹*Heautontimoroumenos* es el título de una comedia de Publio Terencio de 163 a.C. que fue traducida como “el verdugo de sí mismo”, “el que se autoatormenta” o, más literariamente, “Comedia del autocastigo” (*Nota del traductor*).

¹⁰Dos ejemplos de ello son las *Dissonanzen*, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht Vandenhoeck & Rupprecht, 1982, y la *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978. En *Dissonanzen* Adorno conserva la definición de lo bello de Stendhal como “promesse du bonheur”, lo que sólo

tiene sentido si se adopta el punto de vista de una proyección de la felicidad humana orientada hacia el futuro (pág. 13). En la *Philosophie der neuen Musik* diferencia Adorno su actitud respecto a una metafísica nostálgica del arte, distinguiendo tres tipos fundamentales de obras de arte: “La obra de arte clausurada es la obra burguesa, la mecánica pertenece al fascismo, la fragmentaria está referida a la utopía en el estado de completa negatividad” (pág. 120). Resulta innecesario resaltar que Adorno toma partido por el tercer tipo.

empobrecimiento extremo de las posibilidades expresivas de un objeto estético. Y también su exposición de los puntos más importantes de la *Filosofía de la nueva música* se corresponde completamente con las intenciones de Adorno, si dejamos de lado quizás la cuestionable opinión de que la dodecafonía sería la culminación del expresionismo de Schönberg y no su negación (pág. 65) –cuando ciertamente el autor de la *Filosofía de la nueva música* muestra en decenas de páginas que entre la libre atonalidad y la técnica dodecafónica existe propiamente una ruptura, que debe ser contemplada dialécticamente, etc.

El reconocimiento de la significación universal de la contribución de Adorno a la estética aparece en otro excursus, referido esta vez a la estética de Lukács. Merquior reconoce la superioridad de la filosofía adorniana del arte frente a la de Lukács, y por cierto en la medida en que en ella la obra de arte, en vez de imitar la realidad embelleciéndola, es consciente de su constitución como artefacto irreal, de modo que desenmascara la “irrealidad” del mundo exterior al desvelar su falsedad. Partiendo de aquí, el planteamiento de Adorno permitiría una crítica inmanente del objeto estético, sin tener que someterlo directamente a un ideal histórico o social (págs. 80ss.).

Antes de concluir este primer apartado de su libro, Merquior compara de manera interesante algunos puntos de la filosofía adorniana de la música con la idea central de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, es decir, con la dialéctica de lo dionisiaco y lo apolíneo, y de sus consecuencias para el arte y el mundo de la cultura. Lo fructífero de esta comparación se pone de manifiesto en que el propio Adorno, en un texto que Merquior ciertamente no conocía en ese momento, se refiere a que su problemática de la determinación histórica de lo musical ya había sido tratada por Nietzsche. Adorno se había dado cuenta,

que la pintura misma, que consiste primariamente en un ordenar humanamente dominador del mundo espacial exterior, se integra en la continuidad de los elementos racionales de la civilización romana occidental mejor que la música, que contiene para bien y para mal algo inasible, caótico y mítico. Esta contraposición es la que tenía ante sí Nietzsche¹¹.

Pero Merquior ignora de nuevo el carácter dialéctico de la concepción adorniana, cuando se obstina en una enfatización unilateral del lado expresivo y mimético –en una palabra, mítico– de la obra de arte: “Resulta extraño que el neohegeliano Adorno

¹¹Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften* T. 18 (*Musikalische Schriften IV*), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, pág. 143. Sobre la relación entre las concepciones de Adorno y Nietzsche sobre la música *cfr.* Rodrigo DUARTE, “Som Musi-

cal e Reconciliação a partir de *O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*”, en *Kritérion* 89, Belo Horizonte, Enero-Julio, 1994, págs. 74-90.

desdialéctice la teoría del *Nacimiento de la tragedia*” (88). Tampoco en este caso el hecho de que Merquior no conociese la *Teoría Estética* puede justificar su comprensión errónea, puesto que Adorno ya había elaborado en diversos escritos anteriores lo que sería conocido como la dialéctica entre expresión y construcción (o mimesis y racionalidad), es decir, como la relación dinámica y recíproca entre ambos factores¹². La apoteosis de esta enorme equivocación en la interpretación de la estética de Adorno es el despliegue del ya mencionado reproche, según el cual la obra de arte en esa estética se convierte en su propio verdugo, al no atisbar para sí ninguna alternativa a la apropiación de la racionalidad cosificada del sistema de dominio:

El director de orquesta [sic] Adorno, asesor técnico de Thomas Mann durante la redacción del *Doctor Fausto*, ve ahora en la música vanguardista el demonio de la represión ilustrada, la figura de la promesa de felicidad traicionada. El arte de la ruptura es precisamente un “derrumbe necesario”. (pág. 94)

El segundo apartado del libro está dedicado a Walter Benjamin, que Merquior encuentra incomparablemente más simpático. Comienza con una propuesta de explicación para la hostilidad llamativamente menor de este filósofo frente a la técnica, si lo comparamos con Marcuse y Adorno. Benjamin no ha conocido –como Marcuse, Adorno y Horkheimer– la bestialidad de la sociedad tecnológica de los Estados Unidos, lo que le permitió, según Merquior, no emitir un juicio tan amargo como el de sus amigos francfortianos –y consecuentemente menos unilateral que el de ellos– sobre el mundo que tenía ante sí. Resulta visible la simpatía apriorica de Merquior hacia Benjamin, que le hace descuidar el hecho de que la diferencia entre los puntos de vista de Benjamin y Adorno en muchos temas es muy pequeña.

La “toma de partido” por Benjamin se produce entre otras razones debido a su procedimiento de tratar el texto como un microcosmos, como *speculum mundi* y encontrar de esta manera, por así decirlo, fósiles culturales. Esto culmina consecuentemente en una presentación de la concepción de la alegoría abordada por Benjamin en el libro sobre *Drama barroco alemán*, que Merquior considera la “clave de la estética moderna”. Para apoyar su interpretación el autor llama la atención sobre el origen en

¹² Además de *Minima Moralia* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, pág. 191; 285ss.; 298 et passim), conocida por Merquior, podría haberse referido, por ejemplo, a *Ohne Leitbild* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967, págs. 43 u 104ss.). Sobre la dialéctica de expresión y construcción cfr. Rodrigo

DUARTE, *Zum Begriff Naturbeherrschung bei Theodor W. Adorno*, Kassel (tesis doctoral) 1989, especialmente el tercer capítulo: “El dominio de la naturaleza como concepto estético”.

Goethe de la distinción entre símbolo y alegoría, lo que habría sido descuidado por una tenaz tradición, que encuentra en el Lukács tardío uno de sus últimos exponentes. Según esto, la forma del escrito teórico que corresponde a la alegoría no es la del sistema, sino una forma abierta, que Benjamin caracteriza como la forma del tratado y que Merquior correctamente sitúa junto al modelo de ensayo de Adorno. Sorprendentemente, en este apartado se repiten las citas de *El ensayo como forma* de Adorno, sin hacerlo reconocible, lo que resulta todavía más curioso si se tiene en cuenta que Merquior anteriormente no ha dejado de manifestar su aversión al filósofo francfortiano.

Merquior tiene un buen olfato para la manera en que Benjamin aplica con éxito conceptos psicoanalíticos en la filosofía de la cultura, por ejemplo, cuando reconoce la concepción freudiana del trauma y la conmoción en el procedimiento poético de Baudelaire. Partiendo del punto de vista de Freud, según el cual los impulsos inconscientes vinculados al recuerdo involuntario producen rápidas e intensas descargas de energía y una repulsa en el psiquismo contra el mundo externo, Benjamin habría señalado que la poesía de Baudelaire procede de manera similar, aunque su sujeto no es el individuo sino un objeto histórico-cultural y estético: “El traumatófilo Charles Baudelaire se ha dedicado sistemáticamente a que la reflexión transforme los acontecimientos en vivencias. De esta manera la lucha de la poesía contra la situación del hombre moderno abandona el campo de las idealizaciones románticas gastadas en favor del ejercicio de la crítica cultural” (pág. 120).

Merquior ve en la defensa del cine realizada por Benjamin una liberación de la tradición en conexión con su posicionamiento frente a la modernidad artística. El hecho de que los sobresaltos producidos por la literatura vanguardista se asemejen a los procedimientos cinematográficos (movimientos de cámara, *fastmotion* y *slowmotion*, posibilidades de montaje, *close-up*, etc.) se convierte para Merquior en motivo para destacar la filosofía del arte de Benjamin frente a Marcuse y Adorno: “En la estética de Benjamin convive el elemento de la sobria afirmación con la percepción de lo inhumano. No se puede decir de manera mejor: en Benjamin existe un sentido para lo trágico», en Adorno en lugar de eso un supuesto «terrorismo de la ruptura” (pág. 127s.). El procedimiento para apropiarse de Benjamin como un moderno trágico (en el sentido de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche) y denunciar a Adorno como un terrorista antimoderno del arte o de la “ruptura”, exagerado hasta la caricatura por Merquior,

representa un modelo de recepción conservadora de la teoría crítica con efectos en Brasil hasta hoy.

Merquior intenta en el segundo apartado del libro dejar mal a Adorno en relación con Benjamin comparando de manera inadecuada las concepciones sobre la muerte del arte de Adorno y Hegel. El tema clave de la visión hegeliana no se basaría sólo en la conocida “grecofilia” de Hegel, sino también en su inclinación anti-romántica hacia la prosa de la vida. Es posible mostrar entre tanto que Hegel no sólo aprobó el formalismo de la sociedad burguesa como signo de la objetivación del Espíritu Absoluto, sino que también lamentó sinceramente las relaciones que determinan el final del arte. Es precisamente la obsesión por los griegos que menciona Merquior, lo que le hace adoptar una actitud ambivalente respecto al mundo moderno:

Si el contenido de las circunstancias es de otro tipo y la objetividad asume por tanto otras determinaciones en sí que aquellas que han aparecido en la conciencia de los que actúan, entonces el hombre actual no asume todo el alcance de lo que ha hecho, sino que rechaza la parte de su acción que por un no saber o por desconocer las circunstancias mismas ha resultado diferente de lo que pretendía voluntariamente, y se atribuye sólo aquello que ha realizado conscientemente y en relación a ese saber con propósito e intención. El carácter heroico no hace esta diferencia, sino que responde de la totalidad de su acción con toda su individualidad¹³.

Según Hegel, el arte de su época no está por ello en condiciones de configurarse de manera adecuada a su tiempo, pues tanto la situación idílica como también la moderna situación prosaica (por razones opuestas) deberían ser evitadas como objeto de expresión artística dada su inadecuación y al arte moderno le es inherente siempre un “anacronismo necesario”¹⁴. Por otro lado, Merquior pasa por alto que ya el Adorno más pesimista de la *Filosofía de la nueva música*, allí donde está en juego la posibilidad de supervivencia del arte en el mundo administrado, anticipa la concepción de su *Teoría Estética*, según la cual se define “la desartización del arte no únicamente como etapa de su liquidación, sino como su tendencia de desarrollo”¹⁵.

¹³G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, T. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, pág. 246.

¹⁴G.W.F. HEGEL, *ibidem*, págs. 250ss. Sobre el “anacronismo” del arte contemporáneo en Hegel, *cfr.* especialmente pág. 359.

¹⁵Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, pág. 123. –Adorno subraya en su obra temprana *Filosofía de la nueva música* la prepotencia de la industria cultural y la represión política, es decir, de aque-

llas fuerzas que amenazan la existencia del arte: “Sólo para una humanidad pacificada se extinguiría el arte: su muerte hoy, tal como amenaza, únicamente sería el triunfo de la mera existencia sobre la mirada de la conciencia que presume de hacerle frente.” (Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, pág. 24). Las diferencias decisivas entre Hegel y Adorno, cuando se trata de la “muerte” del arte, son, por un lado, el optimismo de Hegel y el pesimismo de Adorno y, por otro, la actitud

En consonancia con este esquema de movilizar a Benjamin contra Adorno, Merquior destaca la evidente presencia de la teología en la filosofía del lenguaje benjaminiana y pretende hacer valer la concepción no lineal de la historia en Benjamin contra una supuesta concepción “autonegadora” en Adorno y Marcuse:

El misterio de la esperanza escapa tanto a Adorno como a Marcuse. Por una ironía del destino, Benjamin –víctima de la guerra y el nacionalsocialismo– está mucho menos amargado que los supervivientes [...]. Pero la esperanza es un correlato del origen. Si no se encuentra esperanza en Marcuse y Adorno, si sus proclamas de salvación son tan raras, es porque en ellos falta igualmente la dimensión filosófica, que en Benjamin está representada por la alianza entre dialéctica y teología, cuyo contenido último es la idea del origen. (pág. 143)

En realidad la diferencia entre Adorno y Benjamin, por lo menos en lo que se refiere a la “esperanza por mor de los que carecen de ella”, no es con todo tan grande como afirma Merquior. Más allá de esto Merquior quita importancia al hecho de hasta qué punto es problemático el papel de la teología en el pensamiento de Benjamin. Sin embargo, forma parte de la estrategia argumentativa dar ambos puntos por sentados, para que la negatividad filosófica de Marcuse y Adorno pueda ser rechazada como contradictoria. Benjamin es confrontado como filósofo “positivo” a los “negativistas” improductivos Marcuse y Adorno y de esta manera aproximado a un pensador cuya filosofía es completamente opuesta a la de Benjamin: Martin Heidegger. La referencia de Merquior a la ontología fundamental de Heidegger, que con anterioridad sólo se podía percibir leyendo entre líneas, se presenta a plena luz en la última parte de libro. La interpretación heideggeriana de la metafísica occidental como olvido del ser y su crítica de la técnica son presentadas para acentuar las diferencias con la concepción del sufrimiento y la felicidad humanas de Marcuse y Adorno:

Pero al adoptar otro concepto de salvación, otra idea de felicidad fundamentada en otro punto de vista sobre la historia de la cultura, Heidegger evita el pesimismo al que sucumben los defensores del pensamiento negativo y alcanza (aunque de manera inconsciente, sin ningún influjo ideológico perceptible) el ‘pathos’ de la esperanza que había alimentado las consideraciones de Walter Benjamin. (pág. 171)

Merquior intenta aquí aproximar y distanciar la filosofía de Heidegger respecto a temas de Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey y Lukács, así como a temas de la teología

opuesta frete a la modernidad estética, cuyas manifestaciones no eran naturalmente las mismas. Cf. Rodrigo DUARTE, “Morte da Imortalidade. Adorno e o prognóstico hegeliano

da morte da Arte”, en *Morte da Arte, Hoje*, ed. *Idem*, Belo Horizonte, 1993. Merquior atribuye a Adorno una afinidad intacta con Hegel, para atacarlo de modo injustificado.

cristiana y judía. Pero más interesante es su presentación del planteamiento de Heidegger en relación a Hölderlin. Según ésta, la transición de la analítica existencial a la reflexión histórico-ontológica por la mediación de la poesía hölderliniana representa una ruptura definitiva con la tradición metafísica, porque en ella la preocupación del poeta por Occidente coincide con el punto más alto del proceso de autojustificación de la cultura alemana, que comenzó a mitad del siglo XVIII.

Lo que Hölderlin exige de Occidente en forma de una fidelidad a la naturaleza se corresponde con el sentido de verdad del ser en cuanto dialéctica de revelación y ocultamiento en el planteamiento de Heidegger. Desde una perspectiva histórica la esperada fidelidad a la sobriedad originaria se asemeja al individuo que se somete a su propia finitud y controla la “ley de la secuencialidad” –el tiempo– aceptándolo en su esencial apertura. (pág. 198)

La obsesión de Merquior por rechazar *in toto* a los filósofos francfortianos como exponentes de una crítica de las ideologías que se conduce a sí misma *ad absurdum*, se expresa consecuentemente otra vez cuando comenta la crítica de Adorno y Marcuse a Heidegger. Acusa a Adorno de no haber ido en sus ataques a Heidegger más allá de provocaciones sin un análisis detallado; parece como si Merquior no conociese la densa y profunda crítica de la ontología fundamental en la *Dialéctica Negativa* de Adorno. En relación con la crítica de Marcuse a Heidegger, que trata de manera históricamente más precisa la relación del filósofo con el nacionalsocialismo, Merquior se encuentra en el apuro de tener que explicar lo inexplicable y remite únicamente a la conocida excusa de los heideggerianos, según la cual Heidegger se habría arrepentido a tiempo de su *liaison dangereuse*, etc. Otro interminable excursus, que comienza con Rousseau y aborda el neokantismo, trata la problemática del marxismo y el estructuralismo, especialmente en Althusser. También aquí busca Merquior la ocasión y la encuentra para lamentarse del exceso de negatividad en Marcuse y Adorno.

El utopismo ‘pedagógico’ schilleriano de Marcuse y la amargura autodestructiva de la estética de Adorno provienen de la lejanía respecto a la praxis en el sentido de la ausencia de un horizonte revolucionario. [...] En la crítica de la cultura de los neohegelianos la inercia de la historia conduce a la desesperación o a un utopismo en permanente aplazamiento; en el antihegeliano Althusser no sólo pierde el marxismo el sabor mesiánico, sino también el rasgo de la problematización de los valores y del cuestionamiento de la cultura. (pág. 255s.)

El rechazo de Hegel de la concepción kantiana del disfrute desinteresado de lo bello habría establecido una nueva y rigurosa medida para la consideración de los fenómenos

estéticos: su valor depende de su utilidad social y se desatiende su relación con aspectos inmanentes a la forma. De ello resulta un reduccionismo cuyos representantes más articulados junto a Hegel son, con acentos diferentes, Schiller, Heine, Ruge, Gervinus, Stuart Mill, Bentham, Marx y Engels, así como Freud. Merquior aclara que lo que resulta falso no es la conexión con el contexto histórico, sino su exclusividad como criterio de calidad estética. La adhesión de Merquior al estructuralismo no resulta en absoluto incompatible con su proximidad a la ontología fundamental de Heidegger y se pone de manifiesto cuando describe lo que él considera las condiciones históricas bajo las cuales podría ser superado el reduccionismo.

La superación de los reduccionismos positivistas y las concepciones teleológicas del siglo pasado por medio del análisis estructural coincide en el plano epistemológico con el paso de los límites de la economía de la escasez hacia un horizonte de la abundancia y la diversidad de la producción y del consumo inaugurado en nuestro tiempo. (pág. 268)

El hecho de que esto esté escrito en 1968 no justifica de ninguna manera la magnitud de su cortedad de miras al contemplar las relaciones del capitalismo tardío como posible terreno de una promesa de felicidad sea del tipo que sea, puesto que como es conocido ni siquiera la cuestión de la alimentación mínima de una gran parte de la humanidad ha sido resuelta por el ya todopoderoso capitalismo mundial, y mucho menos la de la felicidad.

Merquior reconoce ciertamente en sus observaciones finales la existencia de algo que él llama “crisis de la cultura”, que afecta no sólo a Europa como lugar de nacimiento de la modernidad, sino también a su periferia “activa” (Norteamérica y la antigua Unión Soviética) y “pasiva” (el llamado Tercer Mundo, especialmente Latinoamericana). Pero una esperanza irrenunciable de superación de los urgentes problemas humanos sólo se manifiesta en él como toma de partido por un punto de vista filosófico que rechaza cualquier crítica radical de la situación actual (cf. 288). La negatividad crítica, que para Adorno es el lugarteniente de la verdadera esperanza, para Merquior es una forma de pensamiento que pertenece al ocaso europeo. Por eso, para un no europeo, por ejemplo, para un pensador latinoamericano, es completamente inapropiada. Según su opinión, sólo el hombre del Tercer Mundo (especialmente en su zona occidental) –además de un nuevo tipo de intelectuales europeos– podría ofrecer una nueva valoración del drama actual:

Él podría dar al legado de nuestra época otro sentido. Ante todo está en sus manos la fuerza para poner en relación la riqueza espiritual del siglo XX –su densa capacidad artística y teórica (con una grandeza comparable a la profundidad de sus crisis), el inaudito atrevimiento con el que la cultura del siglo XIX interrumpe la tradición moderna– con la conciencia del descentramiento probable y en cierta medida ya iniciado de las fuentes creativas de la civilización occidental. (pág. 303)

Esta declaración se basa en el mismo falso supuesto que la filosofía de la liberación latinoamericana –a pesar de toda la distancia de Merquior respecto a ella–, esto es, considerar la singularidad geográfica e histórica de Latinoamérica como una especie de *a priori* transcendental que constituye al mismo tiempo un criterio de verdad y una certeza de calidad.

El pensamiento de Merquior se transformó en el período siguiente –se separó del heideggerianismo y se orientó hacia un neoliberalismo abierto–, pero las declaraciones de su libro de 1969 no las ha valorado de manera diferente. Aquella parte de su obra titulada *Marxismo occidental* del año 1986 que está dedicada a la Escuela de Fráncfort comienza con una descripción caricaturesca y difamatoria de Adorno, que se dirige más contra su apariencia externa que contra su pensamiento. Tras una presentación del contexto en el que surge y de algunos rasgos de la filosofía de Horkheimer, Adorno, Marcuse y Benjamin, en la que nuevamente sólo sale airoso Benjamin, Merquior cierra con una observación sobre Adorno que deja al adjetivo “crítico” sin su sentido enfático:

Sin embargo, la ‘Teoría crítica’ se mantiene ‘crítica’ porque conserva una crítica, no porque intentara desarrollar un pensamiento estructurado. En efecto, durante la así llamada ‘disputa del positivismo’ a comienzos de los años sesenta en la República Federal de Alemania –fundamentalmente una polémica entre Popper y Adorno– se ha hecho evidente que para el maestro francfortiano la crítica social era más importante que la preocupación rigurosa por sus herramientas de crítica¹⁶.

Las condiciones que determinaron el surgimiento de la teoría crítica están hoy, después del final de la guerra fría, más presentes y extendidas que nunca; no puede ser convincente exigir que se cubran las durezas del “mundo administrado” con un manto de rigorismo lógico-formal o lingüístico. En relación con su valoración de la Escuela de Fráncfort el libro más tardío de Merquior no añade nada nuevo al anterior. Él ha introducido la recepción de la teoría crítica en Brasil. Este es su mérito. Pero ha preformado su avance de manera sumamente problemática.

¹⁶ *Marxismo Occidental*, Rio de Janeiro: Nueva Frontera, 1987, pág. 194 (trad. al port. de Raul de Sá Barbosa).

Un ejemplo de ello es el libro de Flávio Kothe *Benjamin & Adorno: Confrontos*¹⁷ (Benjamin y Adorno: Confrontaciones), aparecido diez años más tarde. Impresionado por las objeciones de los estudiantes alemanes de 1968 contra Adorno, según las cuales éste habría tomado un callejón sin salida filosófico e incluso manipulado la herencia de Benjamin, Kothe escribe un ensayo parcial, en el que –incluso en los puntos en que ambos filósofos verdaderamente coinciden– se produce una toma de partido por Benjamin. Aunque Kothe no sea sospechoso de simpatía hacia la derecha, es posible reconocer en su libro el mismo esquema que encontramos en Merquior: destacar ciertos rasgos “afirmativos” en Benjamin para condenar la supuesta desesperanza de Adorno. Sin embargo, a diferencia de Merquior, en él falta cualquier rastro de un influjo de Heidegger.

A partir de comienzos de los años ochenta, sobre todo con las contribuciones de Sérgio Paulo Rouanet¹⁸ y Barbara Freitag¹⁹, se ha establecido un nuevo nivel hermenéutico –más objetivo– en la investigación sobre la teoría crítica en Brasil. Y sin embargo los escritos de ambos recuerdan las formas de proceder de Merquior, cuando se trata de “reprimir” la irrenunciable negatividad de la teoría crítica –especialmente ejemplificado en la filosofía de Adorno. Sólo que la inspiración de Rouanet y de Freitag ya no es la Heidegger, sino la de la Teoría de la acción comunicativa de Habermas. Lo que éste llama la “contradicción performativa”²⁰ en la teoría crítica, ya había encontrado una cierta anticipación:

Pero el pensamiento negativo es víctima de esa tendencia [del conformismo unidimensional] al proponer el tema de la represión como nueva mediación universal, es decir, como principio de explicación reduccionista de lo real. (pág. 291).

Sin embargo, investigar de manera más precisa la significación de esta “afinidad electiva” entre autores por otra parte heterogéneos sería un nuevo tema.

Traducción de José A. Zamora

¹⁷ São Paulo: Ática, 1975.

¹⁸ Entre sus escritos más importantes se encuentra *O Édipo e a anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo, 1981; *Teoria Crítica e Psicoanálise*, Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal do Ceará & Tempo Brasileiro, 1983; *As Razões do Iluminismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁹ *Teoria Crítica: Ontem e Hoje*, São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁰ Cf., p. ej., *Der philosophische Diskurs der Moderne* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985): «Horkheimer y Adorno

toman otra opción, avivando y manteniendo abierta la contradicción performativa de una crítica de las ideologías que se sobrepaja a sí misma y no quieren ya superarla teóricamente. Después de que todo intento de establecer una teoría al nivel de reflexión alcanzado se precipita en lo insondable, renuncian a la teoría y practican *ad hoc* la negación determinada, se oponen de esa manera a cualquier fusión de razón y poder, que taponan todas las grietas» (p. 154).