

<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v64n158.41016>

EL VERDE VACILA EN PINTAR  
HOJAS, ¿EL ROJO ACEPTARÁ PINTAR  
SANGRE?  
LA LITERATURA Y EL COMPROMISO  
EN SARTRE Y ADORNO\*



IF GREEN REFUSES TO PAINT THE LEAVES, WILL  
RED STILL COLOR BLOOD?  
LITERATURE AND COMMITMENT IN SARTRE  
AND ADORNO

CLAUDIA MARÍA MAYA \*\*

Universidad de Medellín - Medellín - Colombia

.....  
*Artículo recibido: 22 de noviembre de 2013; aceptado 30 de enero de 2014.*

\* El presente artículo es un producto parcial de la investigación: “Al pan pan y al vino vino. La literatura y el compromiso con la dignidad de las palabras”, presentado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana para optar al título de Doctora en Filosofía y adscrito al CIC (Centro de Investigaciones en Comunicación) de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín.

\*\* *cmaya@udem.edu.co*

**Cómo citar este artículo:**

**MLA:** Maya, C. M. “El verde vacila en pintar hojas ¿El rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno.” *Ideas y Valores* 64.158 (2015): 41-59.

**APA:** Maya, C. M. (2015). El verde vacila en pintar hojas ¿El rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno. *Ideas y Valores*, 64 (158), 41-59.

**CHICAGO:** Claudia María Maya. “El verde vacila en pintar hojas ¿El rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno.” *Ideas y Valores* 64, n.º 158 (2015): 41-59.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

**RESUMEN**

Para responder a la pregunta: ¿Qué es la literatura?, Sartre propone el concepto de unidad como su característica exclusiva que la relaciona con la sociedad por la vía del compromiso. Se analiza tal exclusividad, así como las objeciones de Adorno a la noción de compromiso, para encontrar, en medio de sus grandes diferencias, algunas afinidades que permitan establecer las relaciones entre la literatura y la sociedad.

*Palabras clave:* J. P. Sartre, Th. Adorno, literatura, sociedad.

**ABSTRACT**

In response to the question “What is literature?”, Sartre proposes the concept of unity as the exclusive characteristic that relates it to society by means of commitment. This exclusivity is analyzed, along with Adorno’s objections to the notion of commitment. In the midst of great differences, some affinities are found that permit the establishment of the relationship between literature and society.

*Keywords:* J.P. Sartre, Th. Adorno, literature, society.

La primera característica que Sartre le atribuye a la novela, en *¿Qué es la literatura?* (1969), es la *unicidad* determinada, según él, por el momento de la expresión. Desde este punto de vista, la compara con las artes pictórica, musical, escultórica y poética. La diferencia entre estas artes y el de la prosa no reside, a su juicio, tan solo en la forma -diferencia evidente-, sino especialmente en la expresión: la música la logra con sonidos, la pintura con colores, la poesía con palabras, la escultura con formas y materiales; por su parte, la prosa, y esta es, según Sartre, una diferencia cualitativa determinante, tiene como medio de expresión el uso de signos, es decir, de cosas que remiten a otras. De esta particularidad expresiva, según Sartre, se deriva la unicidad de la literatura.

Sin embargo, ¿no son también signos los sonidos, los colores, la palabra poética, el efecto logrado sobre la piedra, sobre el metal?, ¿no remiten también a otras cosas, en lugar de las cuales están? Se trata, por supuesto, de distintos tipos de signos. La literatura utiliza códigos específicos en la creación de varios géneros y tiene como base el lenguaje. Sus signos son lingüísticos, o bien símbolos y, más concretamente, conceptos cuya materialidad es lingüística: “El escritor tiene que ver con significados” (Sartre 1969 45). Los signos, en el caso de la pintura, son pluridimensionales; están determinados por el color, la intensidad, la perspectiva y la profundidad; su materialidad es cromática. Para el caso de la música, los signos son acústicos, se apoyan en la materialidad del registro acústico y en las características del sonido: el tono, la intensidad, la cantidad, el timbre, el silencio, el ritmo. En todos estos casos la expresión se logra a partir de signos. No obstante, Sartre insiste en la reivindicación de la unicidad de la literatura respecto de las otras artes.

Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos, y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a colores, y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior (*cf.* Sartre 1969 42).

Un primer aspecto de la distinción que propone Sartre consiste en que, si bien es cierto que las palabras, los sonidos, los colores y las formas pueden con justicia ser considerados signos, al parecer en el tratamiento poético, musical, escultórico y pictórico no remiten a nada exterior a ellos mismos, es decir, no cumplen con propiedad la función de la referencia, sino que son cosas, cosas que, en términos de Sartre, están más acá de los objetos. Así, las palabras en la poesía no significan las pasiones, *son* pasiones metamorfoseadas en palabras y que existen en sí mismas. Los colores en la pintura no significan ni provocan sentimientos, *son* esos sentimientos.

El desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido elegido por el Tintoretto para expresar la angustia, ni tampoco para provocarla; es al mismo tiempo angustia y cielo amarillo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado, es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo, y que, por ello, está sumergida y empastada por las cualidades propias de las cosas, por su impermeabilidad, por su extensión, su permanencia ciega, su exterioridad, y esas infinitas relaciones que mantienen con las otras cosas; es decir, ya no es en modo alguno legible; es como un esfuerzo inmenso y vano, siempre detenido a mitad de camino del cielo y de la tierra, para expresar lo que su naturaleza no le permite expresar. (Sartre 1969 44)

Aquí el amarillo es angustia hecha cosa. Angustia que tiene las propiedades de las cosas. Tintoretto no elige el amarillo, a la manera en que habría podido elegir, por ejemplo, el azul, el gris plomizo o incluso el negro para expresar la angustia, suponiendo que, por ser colores fríos y profundos, puedan ser más afines a esta. En el procedimiento pictórico, la angustia “se ha convertido” en cielo amarillo. No hay adjetivación y, por lo tanto, no es atributo de la angustia el ser amarilla, ni del cielo el ser angustioso. La angustia y el amarillo del cielo son una misma cosa que ahora posee la materialidad de otras cosas: “O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, ‘...es un dolor que ya no existe, que es’” (Sartre 1969 44). Sartre no se refiere aquí a que las obras pictóricas expresen el sentido de la naturaleza o de lo real mediante otros signos que los lingüísticos; a saber, mediante signos pictóricos. Se refiere, más bien, a que no hay traducción posible. Con el fin de comprender esto, resulta esclarecedora la idea, cercana a la de Sartre, que Merleau-Ponty tiene sobre la pintura. El arte pictórico, y aquí se refiere al moderno, no es copia, es más bien mentira sobre el posible modelo, tergiversación. Si se lo compara con situaciones del uso del lenguaje:

Se dice que el registro exacto de una conversación que había parecido brillante da enseguida la impresión de la indigencia. Falta en él la presencia de los que hablaban, los gestos, las fisonomías, la sensación de un acontecimiento que está acaeciendo, de una improvisación continuada. (Sartre 1969 69)

La pintura crea también un ámbito cerrado, sin la intención de ser copia de lo real, ni de tenerlo como referente u objeto cuya meta sea esclarecer. Pero Sartre insiste: “Una tela no habla. ¡O tan poco! Cuando discurre, el pintor hace literatura. [...] Y cuando, para hablar como Tardieu, ‘el verde vacila en pintar hojas’, ¿por qué el rojo aceptaría pintar sangre?” (Sartre 1972 236).

Vale la pena, en este punto, introducir una de las objeciones que Adorno, en su ensayo “Compromiso” (2003), le hace a esta noción, en los términos en que es presentada por Jean Paul Sartre; objeción que apunta, a nuestro juicio, al carácter de unicidad del que venimos hablando. Según Adorno, podría acusarse a Sartre, al menos respecto de la música y la pintura, de simpatías formalistas, y esto, a su vez, pondría de manifiesto una contradicción: el existencialismo, “libertario”, lo denomina Adorno, combate el formalismo literario. Una manifestación de este formalismo consiste, precisamente, en el empeño de separar la literatura de las demás artes; empeño del que, al menos en esta primera parte de *¿Qué es la literatura?*, da cuenta Sartre. Adorno y también varios autores citados en este artículo –acabamos de verlo con Merleau-Ponty, pero caben también aquí Jakobson y Lyotard– muestran que entre las artes hay, más bien, cruces de fronteras y determinaciones recíprocas:

Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna (por ejemplo, a la de Hans Helms), compensación por la retirada del contenido narrado. Por su parte, la pintura no quiere seguir conformándose con la superficie. Mientras que se ha desprendido de la ilusión de la perspectiva espacial, se siente impulsada hacia el espacio; basta con nombrar a Nesch o a Bernhard Schultze. En los móviles de Calder, la escultura (que ya no imita el movimiento, como en su fase impresionista) deja de reposar en todas sus partes, e intenta temporalizarse, siguiendo el principio de aleatoriedad del arpa eólica. (Adorno 2008 379)

Nos incluimos en esta postura, que resulta más verosímil que la de la unicidad, pero a la vez queremos profundizar en aquella, asumiéndola, no como el dato determinante de la definición de la literatura, sino como uno de tales datos, e incluso, quizá, como una estrategia metodológica: deslindar, para mejorar la vista y las posibilidades de apreciación de lo literario. Es decir, en el fondo, no creemos que Sartre suscriba en su radicalidad tales posiciones. Ejemplo de ello es que esta presentación de la unicidad, que pone de relieve el carácter abstracto de la música, la pintura e incluso la poesía –carácter que negaría a estas artes la posibilidad del compromiso–, contrasta con la gran estima que Sartre siente por el Guernica. Si las obras, pictóricas en este caso, no pueden asumir el compromiso, si este es potestad exclusiva de la literatura, llama la atención la elocuencia con la que Sartre se refiere a esta obra. Dicho sea de paso: Picasso no habría aceptado la opinión sobre el carácter abstracto de la pintura, hecho del que da cuenta esta frase suya: “No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo” (Gaya 102). Por su parte, Jakobson, más cerca de la relación entre las

artes plásticas y el lenguaje, pero desde la perspectiva del formalismo, sugiere que la pintura cubista introduce la sinécdoque y la metonimia (Jakobson 1984 130). La extrapolación, que consiste en nombrar ciertos procedimientos pictóricos a través de metáforas del lenguaje, le permite mostrar, en *Sobre el realismo artístico* (1976), las relaciones dadas entre pintura y literatura, y entre estas artes y la realidad, en ambos casos nunca inmediatas, nunca de calco o copia, siempre de ensanchamiento y re-creación.

La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura lo hace por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética está en el derecho de ocupar un lugar preminente en los estudios literarios (cf. Jakobson 1984 348).

Pero sigamos con la metodología del deslinde, y pasemos al caso de la música, en donde el énfasis en los componentes acústicos, en detrimento del carácter conceptual, da cuenta de buena parte de las composiciones europeas de la posguerra. Tanto los primeros en hacer música concreta y electrónica, como los dedicados al serialismo, querían retornar al concepto proveniente del barroco, que consistía simplemente en hacer bien su oficio o, mejor dicho, juntar de la mejor manera unos sonidos. Es probable que Sartre tuviese noticia de esta intención. La expresión en el ámbito de la música es un tema muy complejo. Decir que esta última expresa no es un uso adecuado del verbo. No es la música la que debe expresar algo, ¿quizás el compositor a través de ella? Lo cierto es que muchas veces las obras terminan expresando algo que no estaba en la intención del compositor. Muchas veces, y esto sucede también en la música de posguerra, los experimentos acústicos terminaron siendo asociados, por parte del auditorio, con expresiones emotivas. Tal vez el oyente, al escuchar una música, active sus neuronas espejo y proyecte la presencia de otro ser allí en la música y, de esta manera, pueda ella expresar algo en un momento dado. Solo así podría la música, independiente del compositor, tener en apariencia un mundo interno que se revele al oyente, y que este pueda entender su expresión. Por último, compositores de posguerra, como Cage, fueron insistentes en la expresión de conceptos a través de la música. Lo cierto es que sus textos, un tanto exóticos, resultaron más trascendentes que sus obras.

En relación con la expresión, y la aparente inadecuación de este término a la hora de hablar sobre la música, Sartre menciona también lo que podríamos considerar una incomunicación entre la música y su público. Al apoyarse en una técnica compleja, la música requiere un público especializado: “En una palabra, la música moderna exige una élite y las masas trabajadoras exigen una música” (Sartre 1977 21). Se trata del mismo problema que inquieta a Adorno, y que le ha hecho merecedor

de incomprendiones y críticas, cuando no de malinterpretaciones: el problema de un arte superior, de élite, y el de un arte popular. Este asunto no puede reducirse a una fría acusación de esnobismo referida a quien lo formule. Se trata, en efecto, de problemas acerca de la forma y la expresión, que no son, ciertamente, susceptibles de separación y que no pueden ser pensados al margen del lugar social que ocupan, tanto la obra y sus condiciones objetivas como sus receptores y las características que comportan. Para el caso de la música, por ejemplo, habría que ocuparse de la escucha, y no, por supuesto, desde la concepción reduccionista de “los efectos al pie de la letra, fisiológicos y mensurables, que la música ocasiona –se han suministrado, incluso aceleraciones en las pulsaciones–” (Adorno 2009 180), sino de la recepción estética que Adorno tipifica minuciosamente en el capítulo *Tipos de comportamiento musical* (*id.* 177). Allí, el propósito no es prescriptivo. No se trata de decir cómo se debe escuchar, ni de responder por ejemplo a la pregunta: ¿por qué aquellos escuchan así y no de otro modo? Sino de poner de manifiesto que la escucha también puede ser un producto de la industria cultural, toda vez que es un estado espiritual que puede ser preformado, previsto y calculado con asombrosa precisión, ya que se fundamenta en “el hecho de que una conciencia correcta no es posible en un mundo falso, y en que los modos sociales de reaccionar a la música se hallan bajo el hechizo de la falsa conciencia” (*id.* 194) Así, Adorno nos presenta los siguientes tipos de comportamiento musical:

1. *El experto*: “Una escucha absolutamente adecuada [...], el oyente plenamente consciente, al que nada se le escapa [...]. La escucha estructural” (2009 181).
2. *El buen oyente*, “el poseedor inconsciente de la lógica musical inmanente” (*id.* 182).
3. *El oyente con formación o consumidor cultural*: el que “escucha mucho y colecciona discos [...], respeta la música como un bien cultural, como algo que debe conocerse por su propio valor social” (*id.* 183).
4. *El oyente emocional*: Su “función predominante es la del accionamiento”, el que “reacciona de manera particularmente acentuada a una música de tintes manifiestamente emocionales” (*id.* 184).
5. *El oyente sensual*: “En algunas ocasiones desearían utilizar la música como recipiente en el que derramar las propias emociones, según la teoría psicoanalítica [...], en otras, mediante la identificación con la música, percibir en esta las emociones que echan de menos en sí mismos” (*id.* 185).
6. *El oyente estático musical u oyente resentido*: “Desprecia la vida musical oficial como empobrecida y aparente [...], huye hacia

atrás, hacia periodos que cree protegidos del dominante carácter de la mercancía, de la cosificación” (*id.*187).

7. Finalmente, está el tipo que resulta cuantitativamente más relevante, *el entretenido*. El que escucha la música como entretenimiento y nada más.

Entre este último y los anteriores, la diferencia radica en que los primeros requieren o pretenden establecer una forma de relación con la música de la que pueda derivarse, como justificada, la posibilidad del divertimento que produce, por ejemplo, el *saber de música del experto*, el tener una suerte de intuición o de comprensión *a priori* de la música propia del *buen oyente*, el atesorar y conocer que hace feliz al *consumidor musical*, el entregarse a los estímulos de la emoción que la música pueda suscitar, tender a la conservación y disfrutar de poseer el criterio para hacerlo. Estos tipos de comportamiento musical constituyen, a su vez, modos de experiencia estética propios de la inserción de la música, así como de todas las artes, en las lógicas de la industria cultural. Por lo mismo, verificamos de distinto modo, pero en cada una de ellas, ausencia de espontaneidad y prefabricación externa. El último tipo, el que disfruta y ya, es uno en el que pueden anularse, por no requerírseles, condiciones de la escucha como la concentración. La música ligera, diseñada a la medida de este tipo de escucha, permite relajarse, *matar el tiempo*, establecer un corte en relación con el *stress* del trabajo. Pero ella también se posa en los alambres del trabajo, estática, casi inaudible, con lo que favorece la pseudoactividad, sirviendo de ritornelo al tedio. Así, “la fomentada pasividad se inserta en el sistema global de la industria cultural como un embrutecimiento progresivo” (Adorno 2009 209). De este embrutecimiento no escapa tampoco la denominada música culta, que enfatiza los aspectos técnicos, académicos y doctos, y pretende acercarse al público especializado al folclore, al tiempo que intenta “culturizar” a las masas. También aquí, estos esfuerzos culminan en la incompreensión de las masas respecto de una música que aparece ante ellas como tergiversación enrarecida de su sensibilidad, y ante el público especializado como un producto cuya sofisticación técnica, que no puede ocultar su intención correctiva, ha desnaturalizado su referente.

En relación con la recepción de la música, o con una escucha regresiva que se instala al otro lado de una música fetichizada, Adorno considera que se trata del modo de ser, limitado en su autonomía, en su libertad y en su espontaneidad respecto de la relación entre la música y su público, en una era administrada. Las condiciones objetivas de la industria cultural constituyen un marco que no es susceptible de ser eludido a la hora de pensar el arte en el interior de un mundo reificado, ya que, orientados por la finalidad de la ganancia, prefijan las condiciones tanto de la producción como de la recepción:



La música representa al mismo tiempo la inmediata manifestación del deseo y la solicitud de su aplacamiento [...] El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla, y ambas cosas suceden paralelamente. (Adorno 2009 16)

Esto autoriza la calificación que hace Adorno de esta música como música popular. Esta última nombra el resultado de un plegamiento absoluto entre la creación musical y los dictados de la industria cultural. A Adorno lo sorprende incluso el hecho de que una manifestación que parece propugnar el enmudecimiento, la estandarización y el embrutecimiento –lo que se verifica con creces en algunos géneros contemporáneos–, es decir, una música regresiva, entretenga a las personas. Un cuestionamiento de esta sorpresa de Adorno, que le niega potencial reflexivo a la música popular, podemos encontrarlo en la reivindicación contemporánea del carácter crítico de géneros como “el blues, el jazz, el rock and roll, el reggae, el punk y otras formas de música conectadas con subculturas opuestas” (Kellner 101). Dicha reivindicación, a su vez, se distancia de la idea acerca del carácter no expresivo, que Sartre concibe para el arte musical, precisamente en virtud de su carácter no representativo. La música podría ser vista como proveedora de “vehículos de expresión del dolor, la rabia, la rebelión, la sexualidad y otras experiencias humanas básicas que podrían tener efectos progresivos” (Kellner 101),<sup>1</sup> toda vez que su recepción no acontece en medio de la pasividad y la indiferencia, sino alrededor de rituales sumamente transgresores.

Volviendo a Sartre, para él la música es un arte no significativo, pero sí uno con sentido. Si la música dice algo exterior a ella misma es por la letra, como en el caso de la ópera y de la música coral. La “frase musical”, expresión que en este orden de ideas sería de carácter metafórico, no dice nada por sí misma, en la medida en que no refiere a nada que le sea externo o en lugar de lo cual se encuentre: “¿Cómo esta muda podría evocar al hombre su destino?” (Sartre 1969 23). Con una buena dosis de ironía, se refiere Sartre a los intentos por hacer expresiva la música mediante su alianza con el lenguaje:

El manifiesto de Praga propone una solución cuya ingenuidad divertirá: se cultivarán “las formas musicales que permitan alcanzar estos fines, sobre todo, la música vocal, las óperas, los oratorios, las cantatas,

1 “The blues, jazz, rock and roll, reggae, punk, and other forms of music connected with oppositional subcultures [...] Since music is the most nonrepresentational of all arts, it provides vehicles for the expression of pain, rage, joy, rebellion, sexuality, and other basic human experiences which might have progressive effects” (Kellner 101).

los coros, etcétera”. *Pardiez!* Estas obras híbridas son gárrulas, charlan en música. No se hubiera podido decir mejor que la música no debe ser más que un pretexto, un medio de realzar la pompa de la palabra. La palabra cantará a Stalin, el plan quinquenal, la electrificación de la URSS. En otros términos, la misma música celebrará a Pétain, Churchill, Truman, el T.V.A. Cambie usted los vocablos: un himno a los muertos rusos de Stalingrado se transformará en una oración fúnebre por los alemanes caídos delante de esta misma ciudad. ¿Qué pueden dar los sonidos? Una gruesa tufarada de heroísmo sonoro; el verbo especificará. (Sartre 1977 45)

Por último, en relación con el carácter expresivo de la música, Sartre considera que puede haber migrado a la figura del autor, es decir, lo que podríamos denominar su *ethos*. Aquí se cometería, de nuevo, el error de referir la expresividad de la música a algo que le es externo. Si puede hablarse de compromiso en el ámbito musical, deberá ser a partir de la música misma, y de la realidad intuitiva que su sentido puede ofrecer a los oyentes. Sentido que, como podemos imaginar, será muy difícil de objetivar.

La poesía, por su parte, construye un ámbito en el que las palabras son en sí mismas. Un ejemplo de esto podría ser esta poesía de Vicente Huidobro, en la que, además, el autor define el arte poética:

Arte poética: Que el verso sea como una llave que abra mil puertas.  
/ Una hoja cae; algo pasa volando; / cuanto miren los ojos, / creado sea, /  
y el alma del oyente quede temblando. / Inventa mundos nuevos y cuida  
tu palabra; / el adjetivo, cuando no da vida, mata. (42)

Así, en el habla poética la enunciación es un acontecimiento, es el habla propiamente creativa, emotiva, que está más acá de los objetos y más cerca de la sensibilidad. Aquí las palabras no son ambiguas y el lenguaje ha renunciado, según Sartre, a su condición de instrumento; es palabra que se basta a sí misma. El acto comunicativo está centrado en el modo de ser de las palabras como cosas: disposición, forma de transmisión, recursos expresivos. Este modo de ser de la poesía restringe su capacidad comunicativa, a la que, por lo demás, no tiene como una de sus necesidades. En poesía, según esta concepción, no se trata de comunicar nada, sino de que el lector se remita a sí mismo a través de las palabras. En relación con este arte, como con los otros, se ubica Sartre, así como los autores a los que nos hemos referido, en el contexto del arte moderno. No niega el autor que ha habido poesía para llamar a la guerra, retórica o romántica: “La poesía tal como existe hoy nace lentamente a través del romanticismo, y se manifiesta enteramente con Nerval y Baudelaire” (Sartre 1972 36). Una poesía secularizada, sin compromisos con la divinidad.

Hasta este punto vemos cómo, en el propósito de responder a la pregunta que da título a su libro *¿Qué es la literatura?*, Sartre parte de los siguientes presupuestos: el lenguaje en la literatura es un instrumento para designar el mundo, un instrumento al servicio de la prosa, ¿y qué servicio pretende la prosa, el prosista? Uno que se lleva a cabo a través de las palabras. Esto no ocurre con las demás artes, que trabajan con colores, sonidos o incluso palabras, pero convertidas en cosas. Podríamos aquí, también nosotros, objetar que esta función meramente descriptiva del lenguaje resulta insuficiente. La más conocida caracterización de la comunicación verbal, a saber, la ofrecida por Jakobson (1981), muestra que el lenguaje posee otras funciones además de la referencial –que se centra en el tema del que se habla, a través de oraciones declarativas o enunciativas–, que es la que parece privilegiar la definición sartreana del arte de la prosa. Están también la función poética, emotiva o expresiva –que Sartre atribuye a la poesía, y cuya referencia es la intimidad–, la conativa o apelativa –orientada al auditorio y cuyo referente es el tú–, la metalingüística –que se centra en el código lingüístico–, y la fática –que inicia, interrumpe, continúa, finaliza–. Estas funciones, así mismo, dependen, para Jakobson, de los géneros.

La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa, y es o bien suplicante o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera. (Jakobson 1984 359)

Este esfuerzo de delimitación, mediante el cual Sartre pretende enarbolar la unicidad de la literatura, hace pensar en una suerte de valorización extrema de la prosa literaria, de la novela, en detrimento de las demás artes, y concretamente del arte poética. De hecho, la primera parte de *¿Qué es la literatura?* ofrece una postura peyorativa, que denuncia el narcisismo de la poesía moderna, su aristocratismo, una suerte de autofagia perpetua a través de la cual se pone de espaldas al compromiso. Lyotard señala que Meschonnic ve “en esta sui-referencia el origen de las letanías del cierre, de la retórica de los límites, del juego de la locura, de la literatura de la incomunicación, que Sartre, efectivamente, denuncia” (104). Y es comprensible que la denuncie, toda vez que se opone al compromiso. El encierro en un ámbito sin contacto alguno con la exterioridad, y su proceder mediante

[...] acumulación de las significaciones preconcebidas [...] en la obligatoriedad de los lugares comunes y de las ideas recibidas [...], es el reverso de la opacidad de que es víctima la prosa, una manera demasiado

simple de dar vuelta a la literatura de consumo y de distracción, la neurosis aceptada del lenguaje. (Lyotard, 104)

La interpretación que, a través de Meschonnic, nos da Lyotard del aparente rechazo de Sartre hacia la poesía, le daría un carácter pertinente y plausible, al tiempo que lo emparentaría con una crítica a la que consideramos similar: a saber, la que le hace Adorno a *L'art pour l'art*, y también al arte del entretenimiento. Porque si bien es cierto que Adorno no suscribe el compromiso literario, también es innegable que no concibe una literatura que pueda ser pensada por fuera de lo social o en una suerte de burbuja. El arte es un hecho social y lo social no tiene afuera. Las obras de arte son mónadas, pero mónadas con ventanas. La objetivación de la obra de arte y su incomunicación con la sociedad no pueden cristalizar en el fetichismo y el autoabastecimiento de las obras respecto de sí mismas: “Lo que en el principio del arte por el arte es ideología, tiene su lugar no en la antítesis enérgica del arte con la empiria, sino en la abstracción y facilidad de esa antítesis” (Adorno 2004 313). No se trata de entregarse a lo externo, ni de asumir compromisos, pero sí de resistirse a las fáciles oposiciones, a las imposibles abstracciones que terminan por ubicar la obra en una instancia en la que carece de interés.

Pero volvamos a la posición de Sartre frente a la poesía. A pesar de este esfuerzo de delimitación,<sup>2</sup> Sartre reconoce los traslapes entre poesía y prosa. Así, considera que la prosa literaria posee un momento poético, “indispensable [...], absolutamente indispensable [...], que da a la comunicación prosaica su profundidad” (Sartre 1969 62). Así mismo, y como Lyotard lo resalta, ya en sus propios textos, y no solo en sus novelas, sino también en sus textos filosóficos y teóricos, introduce expresiones poéticas y metafóricas. También la poesía participa del compromiso, en cuanto revela al lector; así dicha revelación permanezca en la oscuridad y el mutismo, el fracaso, el desencanto y la inadecuación entre el hombre y el mundo, el vacío de las esperanzas, o,

---

2 Vale la pena considerar aquí el hecho llamativo de que, frente a las artes, Adorno no parezca tan interesado en los deslindes, sino en el reconocimiento, que se intensifica en el mundo administrado, de la licuefacción de fronteras entre estas: “la pintura no quiere seguir conformándose con la superficie. Mientras que se ha desprendido de la ilusión de la perspectiva espacial, se siente impulsada hacia el espacio [...] Mediante la permutabilidad o la ordenación cambiante, las secciones musicales pierden algo de la obligatoriedad de su sucesión temporal: renuncian a la semejanza con la causalidad. Los escultores tampoco respetan la frontera entre la escultura y la arquitectura, que parece obvia a la luz de la diferencia entre lo funcional y lo no funcional...” (Adorno 2008 379).

por el contrario, la esperanza, la magia de la vida, la compenetración del hombre y el mundo. La prosa, según Sartre, posee una singularidad, y esta es la posibilidad de interlocución que brinda como intercambio entre el autor y su lector, intercambio que le permite vincularla con la democracia prosaica (cf. 1972 59-60), a diferencia de la poesía, en la que “el autor reconquista lo que es en todos nosotros un momento de soledad [...], el momento en que precisamente las palabras nos devuelven el monstruo solitario que somos” (cit. en Lyotard 1997 105). También encontramos esta diferencia en Jakobson (cf. 1984 358), quien considera que la poética –que, según su teoría, es una de las funciones del lenguaje–, a pesar de ser la que domina, es también aquella que, en virtud de su autorreferencialidad esencial, muestra de modo más radical la dicotomía entre los signos y los objetos; lo que representa una dificultad para el estudio de esta función desde la lingüística. Consecuente, no obstante, con el reconocimiento del dominio de la función poética en el lenguaje, Jakobson dice: “un lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje, y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos, son anacronismos flagrantes” (1984 395). De ninguno de estos anacronismos, hasta donde sabemos, padecía Sartre.

Citaremos en este punto una última cuestión, la relativa a la diferencia entre escritor y escribiente. Esta se plantea con el fin de diferenciar la prosa literaria o poética de un lenguaje empírico, no creativo, informativo, descriptivo, que explica, muestra o designa. Esta diferencia es aprovechada por Ricardou para cuestionar los límites de los que venimos hablando entre poesía y prosa: “Se ve, pues, que lo que yo propongo denominar literatura, Sartre lo denomina poesía, y lo que yo denomino dominio de los escritores o información, él lo llama literatura” (Beauvoir *et al.* 48). Este autor plantea, contrario a Sartre, que no podría hablarse de estilo literario, si se desconoce que también en la prosa hay imágenes o, en términos de Sartre, palabras que son por sí mismas y cuya función predominante no es la referencial. Esta reflexión del lenguaje sobre sí mismo es, para Ricardou, el dominio de la retórica, con sus reglas de persuasión que son inherentes al uso del lenguaje por el lenguaje. En este sentido no concibe la diferencia entre prosa y literatura en los términos en los que Sartre la presenta, para lo cual hace alusión al famoso ensayo de Roland Barthes “Escritores y escribientes”,<sup>3</sup> con el fin de, en sus términos, “entender lo que sucede en la actualidad” (*ibid.* 48). A Ricardou le interesa, en particular, la distinción que Barthes establece entre dos actitudes respecto del lenguaje: una que lo considera un medio o vehículo de explicaciones, testimonios o enseñanzas, y para la cual

3 Recopilado en Barthes (1973).

lo esencial es el mensaje, algo externo al lenguaje. A quienes utilizan de este modo el lenguaje, Barthes, con el propósito de diferenciarlos de los literatos, los llama escribientes. Ricardou propone llamarlos informadores. La otra actitud es la de quienes consideran que el lenguaje, contrario a ser un medio, es un material, lo esencial (*cf. id.* 47). Sartre subsumiría la literatura, a juicio de Ricardou, en la primera de las actitudes frente al lenguaje. Lo cierto es que Sartre no suscribiría esta distinción entre escritores y escribientes, la que, a la luz de su planteamiento, podría parecer baladí. El que muestra el mundo mediante la escritura no tiene necesariamente que hacer ficción, utilizar imágenes o registros discursivos propios de la lírica. Más importante resulta la toma de posición del que escribe, como lo señala en la siguiente cita a propósito de John Dos Passos:

Dos Passos utiliza muy conscientemente esta ilusión absurda y obstinada para incitaros a la revuelta. Ha hecho todo lo necesario para que su novela no parezca sino un reflejo, y hasta se ha puesto la piel del asno del populismo. Es que su arte no es gratuito, quiere demostrar. Ved, no obstante, el curioso intento: se trata de mostrarnos este mundo, el nuestro. De mostrarlo, solamente, sin explicaciones ni comentarios. Nada de revelaciones sobre las maquinaciones de la policía, el imperialismo de los reyes del petróleo, el Ku-Klux-Klan, ni de descripciones crueles de la miseria. (Sartre 1968 12)

El arte literario en prosa, la novela, definida por Sartre como “una prosa que se da por finalidad totalizar una temporalización singular y ficticia” (*id.* 211), posee el privilegio de mostrar. Pero ese mostrar no es una mera referencialidad. Esta definición de la novela incluye una finalidad, que tiende, en el sentido de que deriva, hacia la imposibilidad. Pero es así, porque es una finalidad siempre precaria e inasible, en razón de la distancia insalvable entre lo que somos y lo que pensamos, lo que imaginamos y lo que recordamos, lo que deseamos y lo que vivimos, la inserción en una temporalidad y la incapacidad de objetivarla. Esta distancia rompe en mil pedazos la posibilidad de la objetivación por vía de la escritura. Desde esta fragmentación, no obstante, el escritor pretende establecer una comunicación con sus lectores a través de signos, es decir, no de palabras que son en sí mismas y cuya movilidad es autorreferencial, sino de palabras que, desde la ficción, cumplen una función nominativa o descriptiva. “Y la nominación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el hombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es

lo esencial” (Sartre 1969 45).<sup>4</sup> El carácter referencial de la obra de arte en prosa no equivale, entonces, a una correspondencia uno a uno entre la novela y la realidad.

Además, y también en relación con la eventual insuficiencia del privilegio de la función referencial en la teoría literaria de Sartre, podemos reconocer que esta incluye, es decir, no niega, la capacidad de transformar al nombrar, que es inherente al lenguaje literario. La nominación es más que mera referencialidad, es alteración. Las obras de arte literarias, por el hecho de serlo, siempre trascienden lo descriptivo, y juzgan, como veremos, el presente con vistas al porvenir, al futuro preferible. Es por esto que de la prosa, según Sartre, puede esperarse un servicio que consiste en proteger al prosista y prolongar sus sentidos; en anunciar, en decir quiénes son los demás. Por eso considera pertinente preguntar al prosista: “¿con qué finalidad escribes? ¿En qué empresa estás metido y por qué necesita esa empresa recurrir a la escritura?” (Sartre 1969 52). La escritura en prosa es definida, entonces, en términos de acción sobre las cosas, de modo que el carácter de unicidad, inherente a la literatura, ha dado paso a su función. Esta consiste en develar lo real, lo que implica objetivación, y no solo intuición y creatividad. Consiste en señalar un escritor: ¿quién aclara?; un auditorio: ¿a quién se aclara?; un qué: ¿qué es lo que se aclara?, y una motivación: ¿para qué se aclara? Finalmente, la objetivación pasa por hacer consciente en el lenguaje, en cuanto que instrumento, el efecto transformador de la nominación.

Así, al hablar, descubro la situación por mí mismo con propósito de cambiarla; la descubro en mí mismo y en los otros para cambiarla; la alcanzo en pleno corazón, la atravieso y la dejo clavada bajo la mirada de todos; ahora decido con cada palabra que digo, me meto un poco más en el mundo y, al mismo tiempo, salgo de él un poco más (Sartre 1969 53).

A fin de comprender el modo como podría producirse este efecto transformador, es decir, la manera en que la literatura y el escritor se relacionan con el mundo, consideramos importante ocuparnos previamente de dos asuntos: en primer lugar, la concepción que Sartre tiene de los conceptos de conciencia e intencionalidad, y el modo como determinan su idea de lo literario. En este aspecto, como veremos, hay cercanía. En segundo lugar, y derivado del primero, la concepción que tiene Sartre del proceso de la significación, que, como hemos visto, fundamenta su planteamiento sobre la unicidad de la literatura.

4 Este carácter referencial del lenguaje literario es comentado también por Ricardou en términos que, no obstante, Sartre no comparte (*cf.* Beauvoir *et. al.*). En su intervención, Ricardou se refiere al tercer ensayo de *Situaciones II*: “¿Qué significa escribir?” (1950), y concretamente a la distinción que aquí estamos abordando entre poesía y prosa, resaltando el carácter utilitarista e intencional que esta concepción referencial del lenguaje considera esencial en la literatura.

Sin embargo, nos parece importante, antes de finalizar este artículo y teniendo en cuenta que los autores de los que nos ocupamos son filósofos, dedicarle un poco de tiempo a la escritura en el ámbito de la filosofía. Es con este tipo de escritura con el que venimos construyendo esta elaboración sobre las artes y, en particular, sobre la literatura, de modo que ofreceremos una breve consideración que nos ayudará, además, a establecer puentes, que en adelante serán muy necesarios, entre la prosa literaria y la sociedad, a partir del ensayo de Adorno: “Tesis sobre el lenguaje del filósofo” (2010 335). En él, Adorno ubica la escritura filosófica en el terreno que describíamos anteriormente, a saber, el de la absoluta homogeneización de la sociedad, en la que juega un papel determinante la manipulación por la vía del lenguaje. La filosofía, una de cuyas características es el esfuerzo por nombrar con rigor, oponiéndose al enmascaramiento, no está exenta, en cuanto que producto social, del aplanamiento de su léxico particular. En aras de hacerse comunicable, puede fusionarse con los lenguajes hegemónicos y terminar por no decir nada. En el caso opuesto, puede cerrarse sobre sí misma a tal punto que termine por hacerse incomunicable: cuando se construye un léxico tan particular que no tiene ventanas hacia el exterior, o cuando, en virtud de posturas filosóficas rígidamente justificadas, se enfrenta a sus objetos de modo que no puede asirlos. Este último caso lo objetiva Adorno en el modo como el idealismo concibe la relación entre las palabras y las cosas, a saber, como si estuvieran separadas de las palabras que las nombran en virtud de una escisión a su vez radical entre la conciencia y el mundo, que es correlativa a la separación entre forma y contenido. No es posible hacer coincidir una forma determinada con un contenido que le es meramente exterior; dicha coincidencia, advierte Adorno, no se verifica empíricamente. Más bien, la relación entre el lenguaje y el mundo al que nombra, entre la forma y el contenido, es dialéctica. Pero, ¿cómo opera esta relación en un mundo completamente preformado?, ¿qué relación auténtica cabe establecer entre un lenguaje y un mundo en ruinas? Este mundo cotidiano, así mismo, no parece requerir del discurso filosófico, que más bien estorba su marcha indiferente y constante. La sociedad ya ha rubricado con precisión todo lo existente, atendiendo a las demandas de su perpetuación. No obstante, es en este ámbito de lo sobreesabido en donde la necesidad de la filosofía se expresa con mayor ímpetu:

El filósofo se enfrenta hoy a la descomposición del lenguaje. Su material son las ruinas de las palabras, que lo ligan a la historia; su única libertad es la posibilidad de configurarlas, respetando los límites impuestos por la verdad contenida en ellas. (Adorno 2010 337)



Las palabras cargadas de historia, con las que se construye el discurso filosófico, son a su vez las que hay que poner en función para pensar el tiempo presente del filósofo. Por eso resulta inadecuado considerar que las palabras, por decirlo así, *tal y como son*, deben nombrar lo que de suyo también ha sido mistificado mediante palabras. El filósofo debe reconfigurar el lenguaje para, a través de él, transformar lo nombrado en una operación dialéctica que no admite separación entre ambas instancias, sino reciprocidad y mutua determinación. Esta interesante consideración permite que Adorno vincule la filosofía con la crítica del lenguaje, lo cual goza de total actualidad; vinculación que encuentra en el ensayo filosófico su lugar privilegiado para el ejercicio (cf. Adorno 2004 11). Varias características, mencionadas por Adorno a propósito del ensayo, lo emparentan con la crítica. En primer lugar, el ensayo es siempre una meta-escritura o sobre-escritura, es decir, un texto que se escribe a partir de otros textos elegidos por el autor. Esta elección y esta escritura están vinculados a la libertad, y confieren soberanía al escritor de ensayos. Es él quien decide, no solo sobre qué escribe, sino también lo que va a privilegiar en sus textos, dónde va a comenzar, dónde terminará, qué dejará de lado. Así, este género *híbrido*, como lo denomina Adorno, está entre la objetividad de su arraigo a las fuentes y la subjetividad que se deriva del tratamiento que el autor hace de ellas. Requiere para su comprensión, además, de una activa y creativa capacidad de interpretación, con lo que la producción de sentido no es exclusiva ni del autor ni de los lectores. Esta característica le hace resistencia a la clásica oposición entre sujeto y objeto. El sujeto está subsumido en el objeto, y el ensayo es una instancia creativa que depende de ambos. El sujeto autor está lejos de proponerse la última palabra sobre los temas que aborda; a duras penas ofrece sobre estos una explicación entre otras, lo cual puede defraudar ciertas expectativas. Pero es precisamente en virtud de este carácter no acabado que el ensayo resulta un género apropiado tanto para la filosofía como para las ciencias humanas en general, puesto que los objetos de los que en estas se trata no admiten ser inmovilizados de una vez y para siempre.

Si la verdad del ensayo se mueve por su novedad, no ha de buscarse en la mera oposición a lo que en él haya de deshonesto y reprochable, sino en esto mismo, en su movilidad, su carencia de aquella solidez cuya exigencia la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu. (Adorno 2004 31)

De este modo, el ensayo le hace resistencia al carácter omniabaricante del modelo socioeconómico, al que las sociedades de intercambio pretenden ajustar todas las demás modalidades de la praxis. La libertad que lo caracteriza y su pretensión austera, la de ser meramente un

*ensayo*, no pueden restringirse a modos de demostración tales como el silogismo o la inducción. La naturaleza de las premisas con las que trabaja un ensayo, en virtud del carácter de los objetos que le son propios, rompen en mil pedazos, o bien, reducen a mera forma tales procedimientos. En lugar de esto, Adorno reconoce la necesaria mediación social e histórica de los conceptos que, lejos de permitir definirlos de una vez y para siempre, los hace móviles y cambiantes, circunstancia con la que es consecuente la forma del ensayo. La teoría, así, se desarrolla como una instancia independiente de los regímenes absolutos que gobiernan todo el ámbito de la praxis o, en términos de Adorno, la teoría: “Es la principal instancia de una praxis no comprometida” (1998 73). Podríamos decir, no comprometida con la exigencia de identificarse con los moldes fabricados por la industria y las lógicas del intercambio, también cercana al arte en cuanto que posibilidad de recrear el lenguaje y, con este, las concepciones del mundo.

### Bibliografía

- Adorno, T. W. *Mínima Moralia*. Madrid: Taurus, 1998.
- Adorno, T. W. “Compromiso.” *Notas de literatura*. Madrid: Akal, 2003. 393-413.
- Adorno, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, T.W. *Crítica cultural y sociedad 1. Prismas sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008.
- Adorno, T. W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- Adorno, T. W. “Tesis sobre el lenguaje del filósofo.” *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. 335-341.
- Barthes, R. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Beauvoir, S., et al. *Qué peut la littérature?* Buenos Aires: Proteo, 1966.
- Gaya, N. *Bibliografía crítica y antológica de Pablo Picasso*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1966.
- Huidobro, V. *Poemas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1966.
- Jakobson, R. *Sobre el realismo artístico. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Tzvetan Todorov*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Jakobson, R. *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica, 1981.
- Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Kellner, D. “Adorno and the Dialectics of Mass Culture.” *A Critical Reader*. Eds. Nigel Gibson and Andrew Rubin. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002. 86-109.
- Lytard, J. F. *Lecturas de infancia: Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry, Freud*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

Sartre, J. P. *Situaciones II*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Sartre, J. P. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1969.

Sartre, J. P. *Situaciones IX*. Buenos Aires: Losada, 1972.

Sartre, J. P. *Situaciones IV*. Buenos Aires: Losada, 1977.