

*TRUTH IN NARRATIVE FICTION:
KAFKA, ADORNO AND BEYOND**

MAEVE COOKE**

Abstract: *Narrative fiction has the power to unsettle our deep-seated intuitions and expectations about what it means to live an ethically good life, and the kind of society that best facilitates this. Sometimes its disruptive power is disclosive, leading to an ethically significant shift in perception. I contend that the disruptive and disclosive powers of narrative fiction constitute a potential for ethical knowledge. I construe ethical knowledge as a learning process, oriented by a concern for truth, which involves the rational agency and affective engagement of an embodied human subject. For the purposes of showing this, I engage critically with Adorno's reading of Kafka, using Kafka's story "In the Penal Colony" to challenge Adorno's analysis.*

KEYWORDS: ETHICAL LEARNING; FICTION; TRUTH; ADORNO; KAFKA.

*Originally published in *Philosophy & Social Criticism*, vol. 40, no. 7, June, 2014, pp. 629-643.

**University of Dublin, maeve.cooke@ucd.ie

LA VERDAD EN LA FICCIÓN NARRATIVA:
KAFKA, ADORNO Y MÁS ALLÁ*

MAEVE COOKE**

Resumen: La ficción narrativa tiene el poder de alterar nuestras más arraigadas intuiciones y expectativas acerca de lo que significa seguir una vida éticamente buena, así como del tipo de sociedad que facilitaría tal situación. A veces su poder disruptivo es develador, lo cual lleva a un cambio éticamente significativo en la percepción. Sostengo que los poderes disruptivos y develadores de una ficción narrativa constituyen un potencial para el conocimiento ético. Interpreto este conocimiento como un proceso de aprendizaje, orientado por una preocupación acerca de la verdad, que involucra la acción racional y el compromiso afectivo de un sujeto humano encarnado. Con el fin de mostrar esto, me enfrente de manera crítica a la lectura de Kafka realizada por Adorno, usando la historia de Kafka titulada “En la colonia penitenciaria” para desafiar tal análisis.

PALABRAS CLAVE: APRENDIZAJE ÉTICO; FICCIÓN; VERDAD; ADORNO; KAFKA.

* Publicado originalmente en *Philosophy & Social Criticism*, vol. 40, núm. 7, junio, 2014, pp. 629-643.

** University of Dublin, maeve.cooke@ucd.ie

Como lectora habitual de la ficción narrativa paso bastante tiempo en mundos imaginarios. Éstos ofrecen un refugio temporal de las preocupaciones de la vida diaria y un espacio relativamente seguro para explorar los problemas existenciales y filosóficos a los que me enfrento. Al igual que otros lectores, a veces encuentro cosas en los mundos imaginarios que desafían aspectos de la vida en el mundo real, alterando mis intuiciones y expectativas más arraigadas relacionadas con lo que significa llevar una vida buena desde un punto de vista ético y con el tipo de sociedad que facilitaría tal posibilidad. En ocasiones la disrupción conduce a un cambio significativo en la percepción, éticamente hablando; en tales casos quiero hablar del “develamiento”.

Mi interés en lo siguiente radica en la significación ética de las disrupciones y develamientos que pueden ocurrir en y durante la lectura de la ficción narrativa. Por *significación* me refiero a su importancia percibida subjetivamente. Mi tesis es que tales disrupciones y develamientos son *epistemológicamente trascendentes en un sentido ético*. Siguiendo una línea aristotélica, entiendo la *ética* como la doctrina de la vida buena, ampliando tal definición para incluir cuestiones relacionadas con la sociedad buena, *i. e.* con los acuerdos e instituciones sociales más propicios para llevar una vida buena. Sostengo que el poder disruptivo y develador de la ficción narrativa representa un potencial para el conocimiento ético. Cabe destacar que postulo una conexión entre el conocimiento ético y la verdad ética. Al igual que Aristóteles, planteo un bien supremo, intrínsecamente deseable, como el principio organizador para todos los bienes que contribuyen a la vida buena (para Aristóteles esto es *eudemonía* —felicidad o florecimiento humano—). Por *verdad* quiero decir el bien supremo que constituye el último punto de referencia para la reflexión y la acción éticas. Mientras que el término “verdad” puede ser engañoso en ciertos aspectos, lo uso con el fin de destacar la universalidad del bien supremo, planteado en líneas anteriores; por *universalidad* me refiero a su validez en contextos históricos y culturales, junto al reconocimiento en principio de su validez intrínseca y de su deseabilidad para todos los seres humanos en todos lados. Además, la palabra “verdad” —en contraste con “felicidad”— señala el aspecto intelectual del bien supremo planteado: su poder no sólo para ejercer una fuerza afectiva, sino también para hacer un llamado al razonamiento humano. En efecto, debido a que el aprendizaje ético involucra la acción racional del sujeto humano individual, el lenguaje del develamiento resulta apropiado. A mi consideración, mientras que la fuente del develamiento es siempre externa al sujeto humano, el contenido de verdad surge sólo por medio de la acción

de un sujeto racional encarnado, quien reflexiona racionalmente, a través del diálogo con otros, acerca de la significación ética de su experiencia.

Una objeción inmediata es que al hablar de la significación ética, en este sentido fuerte, empleo un léxico por completo anticuado. Seguramente, la objeción tiene que ver con la pregunta apropiada en cuanto al *placer* que la historia proporciona —a lo sumo, la “belleza” de su construcción—, pero no en su relación con la verdad ética.¹ Una variación de esta objeción es formulada por Theodor W. Adorno. Para él, la simple cuestión de la significación muestra un sesgo racionalista pernicioso. Debido a razones que se aclararán más adelante, Adorno insiste en el carácter meramente *afectivo* de la respuesta del lector ante una obra de ficción en particular: puesto que el lenguaje del develamiento implica un impacto tanto en la razón como en los afectos —un cambio en la perspectiva que es mediada tanto racional como afectivamente—, él rechazaría mi manera de articular el debate. Para Adorno, el concepto apropiado para la dimensión experiencial de la obra de arte relacionada con la verdad no es el develamiento, sino la *mimesis* [imitación]. La siguiente discusión busca demostrar que es erróneo rechazar la *significación* ética de la ficción narrativa y pronunciarse en favor del lenguaje del develamiento en vez de la *mimesis*. Mientras que seguir a Adorno ayuda a aclarar mi propia posición alternativa, ésta no es la única razón por la cual baso mi discusión en su descripción de las experiencias del lector de ficción relacionadas con la verdad. Otra razón en la cual coincidimos es en que el poder de la obra de arte, en este caso la obra de ficción narrativa, no es algo meramente subjetivo; de hecho, ambos sostenemos que su poder tiene una universalidad potencial, es decir, que hay un sentido en el cual es una posibilidad para la verdad. En cuanto experiencia subjetiva, Adorno localiza sus posibilidades de verdad en el nivel del afecto; en mi opinión, lo hace *a expensas* de su componente racional. En contraste, veo la posibilidad de verdad del arte como algo que involucra

1 El planteamiento de la pregunta sobre la significación ética en relación con la ficción narrativa probablemente le parezca anacrónico a los lectores que han interiorizado la tesis de Max Weber acerca de la separación de las esferas de valor en la modernidad cultural. Como es bien sabido, Weber caracterizó la modernidad cultural en términos de una diferenciación de tres distintas esferas de valor —la ciencia, la ley/moralidad y el arte—, cada una con su propia lógica interna. Considera que para los habitantes de la modernidad las cuestiones acerca de la verdad, la justicia y la belleza/autenticidad son distintas categóricamente e institucionalmente, como lo son las normas para su adjudicación. La presente discusión invita a reconsiderar la tesis de Weber.

la interacción del afecto y la razón. Esta diferencia entre nosotros, mientras que tiene implicaciones de gran alcance, no debe permitir oscurecer el acuerdo acerca de la importante cuestión de la contribución potencial de la ficción narrativa a la verdad, como el punto de referencia del conocimiento ético y el aprendizaje ético. Puesto que encuentro el análisis de Kafka realizado por Adorno particularmente perspicaz, me concentraré en su ensayo “Apuntes sobre Kafka” (publicado por vez primera en 1953), en el cual discute la prosa del escritor.²

Walter Benjamin (1999) dirige la atención hacia el modo parabólico de los escritos de Kafka. Adorno considera que está en lo correcto. Está de acuerdo con Benjamin en que Kafka se esfuerza por alcanzar la alegoría en vez de un significado simbólico y que sus historias pueden ser comparadas de manera fructífera con parábolas. Éstas son historias sucintas diseñadas para ilustrar alguna verdad, ética o religiosa, usualmente con miras a la instrucción ética o religiosa. Pero, como Adorno señala, la prosa de Kafka constituye “un sistema parabólico, cuya clave de acceso ha sido robada” (NK: 246). El siguiente fragmento tomado de “Sobre las parábolas” de Kafka puede usarse para ilustrar el punto de Adorno:³

Muchos se quejan de que las palabras de los sabios siempre han sido y serán no más que parábolas, pero no sirven de nada en la vida diaria, y la vida misma es todo lo que tenemos. Cuando el sabio dice “vaya hacia allá” [*gehe hinüber*], él no quiere decir que uno ha de ir hacia el otro lado, lo cual podríamos hacer de todos modos si el viaje valiera la pena; él se refiere a un cierto tipo de *allá* fabuloso [*irgendein sagenhaftes Drüben*], algo desconocido para nosotros, que no puede ser definido con mayor precisión, ni siquiera por el sabio mismo, y por tanto no nos puede ayudar aquí en lo más mínimo. En realidad, lo que todas estas parábolas quieren decir es precisamente que lo incomprendible, incomprendible es, y eso ya lo sabemos. Pero las preocupaciones que sufrimos cada día: eso es una cuestión diferente. (Kafka, 2012: 86)

Aunque el pasaje citado se refiere a las parábolas en general, podría ser leído como un comentario de Kafka acerca del tipo distinto de parábola que él ofrece a sus lectores: al ser *parábolas*, éstas ofrecen instrucción ética, pero el *mensaje* ético que

2 “Notes on Kafka” (Adorno, 1982); de aquí en adelante será abreviado “NK”.

3 “On Parables” (Kafka, 2012). Al escribir este artículo encontré la conferencia de Judith Butler (2011) acerca de las parábolas y paradojas de Kafka, la cual me pareció particularmente provocadora.

proporcionan se encuentra escrito en un código indescifrable, haciéndolas inservibles en la vida cotidiana: “no nos puede[n] ayudar aquí en lo más mínimo”. Parafraseando a Adorno podríamos decir que la clave del significado ético está ausente. Puesto que la vida diaria es “todo lo que tenemos”, ¿cómo debemos entender el impacto ético de las parábolas? A continuación sigo algunos pasos para responder tal cuestión.

Para Adorno, buscar el significado ético en las historias de Kafka resulta plantear la pregunta de manera incorrecta. En su opinión, muchos comentaristas de Kafka cometen el mismo error. “De lo que se ha escrito [sobre Kafka]”, remarca, “poco cuenta; la mayor parte es existencialismo” (NK: 245). Desde su punto de vista, Kafka ha sido transformado en un “buró de información de la condición humana” (NK: 245) y se ha puesto escasa atención en aquellos aspectos de su trabajo que se resisten a dicha asimilación. Mientras que la crítica explícita de Adorno aquí se dirige en contra de las lecturas existencialistas —de quienes ven los escritos de Kafka como una fuente de información acerca de lo que significa ser humano—, en ellas se encuentra implícita una objeción a las lecturas en las cuales dichos textos son vistos como un medio de instrucción ética. Por lo tanto, lo más probable es que Adorno pensaría que mi preocupación por la significación ética está profundamente mal orientada. En contraste con las lecturas que buscan el significado existencialista o ético en las historias de Kafka, su enfoque se centra en cómo dichas historias resisten la asimilación hacia cualquier sistema ontológico o ético. Adorno dirige la atención a una manera en la cual él piensa que tal resistencia tendría éxito: esto es mediante la *invitación* o *prevención* simultánea de interpretaciones del “mensaje” en ellas. En un comentario particularmente conciso y expresivo, observa que en Kafka cada enunciado “dice ‘interpretame’, y ninguno lo permitirá” (NK: 246). En otras palabras, las historias de Kafka desmoronan la distancia estética —nos arrastran a mundos imaginarios—, mientras que al mismo tiempo frustran nuestros esfuerzos para darle sentido a lo que encontramos ahí. Pienso que en efecto esto es correcto. Sin embargo, Adorno usa su perspicaz análisis de la técnica estética de Kafka para su propio beneficio. Lo toma como evidencia para formular una tesis general, desarrollada de manera convincente en *Dialéctica de la Ilustración* (Horkheimer y Adorno, 1982), la cual es de gran importancia en su teoría en general. Ésta es la tesis de que, a partir de las condiciones del capitalismo del siglo XX, el lenguaje cotidiano (el cual tiene tendencias represivas inherentes) ha degenerado en un sistema cerrado de racionalidad instrumental; como resultado, *cualquier* intento de interpretación del significado reprime la experiencia genuina —puesto que al final la interpretación es lingüística—. Esta opinión acerca del lenguaje proporciona la base para su crítica del arte representacional como

ideológico y, de manera más general, para su estética negativa. Al rechazar este tipo de arte, Adorno insiste en la necesidad de obras de arte que persigan una estrategia de negatividad intransigente. Con este fin en mente aboga por métodos modernistas de construcción estética, los cuales emplean técnicas de fragmentación, así como de disociación, cuya forma y contenido son implacablemente antirrepresentacionales.⁴ En el caso de la ficción, dichas técnicas sirven para inhibir el intento del lector de darle sentido al contenido de la historia en cuestión y evitar que se desarrolle una interpretación satisfactoria.

La opinión de Adorno no es consistente en cuanto a que la penetración de la racionalidad instrumental bajo las condiciones del capitalismo del siglo xx impide la reflexión racional acerca de los efectos negativos de este sistema económico y social. No sólo hace una excepción en el caso de los filósofos críticos sociales como él mismo y Horkheimer, en ocasiones también exige el desarrollo de capacidades para la reflexión crítica en *cada* sujeto humano, al parecer, con la confianza de que tales capacidades pueden ser desarrolladas incluso en el contexto del capitalismo del siglo xx. Por ejemplo, en su charla en la radio en 1966 “La educación después de Auschwitz” (*Education after Auschwitz*), que más tarde publicó como un ensayo, plantea que el único poder genuino válido en contra del principio de Auschwitz es la autonomía en el sentido kantiano: el poder de la autodeterminación guiada por la reflexión; además de que la única educación que tiene sentido en sí es la educación dirigida a la autorreflexión (Adorno, 1999a y 1975). No obstante, a pesar de éstas y otras indicaciones de que aun en el contexto capitalista actual los efectos reificantes de la racionalidad instrumental no son totales, los textos de Adorno acerca del arte están en deuda con un modo de ver el lenguaje como un sistema de racionalidad instrumental; en particular, sus polémicos ataques al arte representacional cobran sentido sólo si se le atribuye esta visión a Adorno (Cooke, 2013a).

Su punto de vista acerca del lenguaje como un sistema de racionalidad instrumental también explica su objeción hacia cualquier intento de extraer significación, ya sea existencialista o ética, de las historias de Kafka. En su opinión, los intentos de extraer significado subjetivamente importante sólo sirven para reproducir y perpetuar un sistema lingüístico represivo. Con el fin de resistir eficazmente la fuerza represiva de la racionalidad instrumental hace un llamado a los modos de actividad estética que

⁴ Véase, por ejemplo, Adorno (1991 y 1977); el segundo, “Commitment”, con un epílogo de Frederic Jameson, de aquí en adelante será abreviado como “Ct”.

pasan por encima de la reflexión racional, dando lugar a las *experiencias corporales* de destrucción de experiencia cualitativa en un mundo dominado por la racionalidad instrumental.⁵ Estas experiencias de negatividad tienen un elemento positivo, pues ofrecen una “mínima promesa de felicidad” (Ct: 191). Sin embargo, este elemento positivo está mediado de forma afectiva más que racional: tales experiencias nos hacen sentir que las cosas deben y pueden ser diferentes. Para Adorno, esta promesa de felicidad es la promesa de un estado de reconciliación, en el cual los humanos en su única particularidad se reconciliarían unos con otros, con su naturaleza interna, y con la naturaleza externa (Adorno, 1999b).

En resumen, el contenido de verdad que Adorno encuentra en los textos de Kafka se ubica de manera subjetiva en un nivel meramente afectivo. De acuerdo con su lectura, el poder ético de sus historias es somático, como señala: “*A quien le han pasado por encima las ruedas de Kafka* se le ha acabado la paz con el mundo, así como cualquier oportunidad de consolarse a sí mismo emitiendo el juicio de que el mundo va mal” (Ct: 191. Énfasis mío). Aquí, Adorno dirige la atención hacia los modos en que los textos de Kafka le hablan a nuestros cuerpos, hacia la manera en la que evocan un *sentido* del horror, haciéndonos *sentir* la condición de desolación de la raza humana bajo las condiciones sociales contemporáneas. Su punto no es simplemente que las historias de Kafka tienen un poder somático; además, asegura que este poder es *socavado* por cualquier intento de interpretación de significado. En consecuencia, la “promesa de felicidad”, la cual constituye la verdad del arte para Adorno, es algo que no puede ser comprendido en el lenguaje conceptual, sino que sólo puede ser experimentado en forma afectiva —puede ser sentido simplemente, pero no entendido de modo racional.

Adorno encuentra sustento para su estética negativa, basada en lo afectivo, del uso del *gesto* en Kafka. Está de acuerdo con Benjamin en que es característico en las historias kafkianas que algo sea gesticulado cuando no es significable. Considera los gestos en Kafka como “señales de experiencias cubiertas por la significación” (NK: 249). Para ilustrar esto podemos usar un comentario de Adorno acerca de *El castillo* bajo un contexto diferente⁶ (cito a Adorno, quien a su vez cita partes de *El castillo*):

5 Véase O'Connor (2013: cap. 6). El autor enfatiza con toda razón la centralidad del concepto de mimesis en la teoría estética de Adorno.

6 El ejemplo es usado por Adorno para ilustrar la manera en la que las historias de Kafka revelan el carácter opresivo y reificante de nuestra sociedad patriarcal. El pasaje en cuestión se puede encontrar en una nueva traducción al inglés en Kafka (2009b: 40).

En la penumbra, Kafka busca a tientas una imagen de la felicidad. Surge de la incredulidad herméticamente aislada del sujeto hacia la paradoja de que puede ser amada al mismo tiempo [...] Cuando la pobre Frieda se llama a sí misma la amada de Klamm, el aura del mundo es más brillante que en el más sublime momento en Balzac o Baudelaire; cuando [...] “ella pone su pequeño pie sobre su pecho”, y se inclina y “lo besa fugazmente”, ella encuentra el gesto por el que uno puede esperar toda una vida en vano; y las horas que ellos pasan en la cama “sobre pequeños charcos de cerveza y rodeados de otra basura que cubría el piso”, son aquellas de realización en un mundo tan extraño que “incluso el aire no tenía ni una partícula del aire que hay en casa”. (NK: 263-264)

De nuevo, esto me parece profundamente ilustrativo.⁷ Pero aquí también Adorno utiliza una aproximación válida a la manera en que las historias de Kafka están construidas con el objetivo de argumentar un supuesto propio un tanto más cuestionable acerca de la tendencia represiva de la significación en general. Adorno ve los gestos no sólo como prelingüísticos sino como *no lingüísticos*, así como que *eluden toda intención*. En otras palabras, afirma que el lenguaje se ha degenerado hasta el punto en que ya no sirve como medio para la verdad. Por consiguiente, el gesto se apodera de la función de decir la verdad en la comunicación lingüística: dentro de un mundo dominado por la racionalidad instrumental, es el gesto más que la premisa el que dice “así es como son las cosas” (NK: 248). Esto, a su vez, significa que el lenguaje del develamiento, como lo introduce al inicio, no tiene cabida en la explicación de Adorno de la verdad en la ficción narrativa (o, de hecho, en su explicación de la verdad del arte de manera más general). Recordemos que uso el término “develamiento” para expresar un *cambio en la percepción* éticamente significativo: una experiencia por medio de la cual nuestros *ojos se abran* a algo que no hemos visto con antelación: a un nuevo aspecto de lo que es llevar una vida buena o, en términos más generales, para florecer como seres humanos. Mi opinión es que en y a través de la lectura de la ficción narrativa, es posible ganar una perspectiva nueva

⁷ Para asegurarse de que es ilustrativo debido a un reconocimiento implícito de que los lectores no responden al pasaje de Kafka en cuestión de una manera meramente corporal, al referirse a una *imagen* de felicidad, Adorno supone que el lector también responde de modo intelectual, pues la imaginación siempre es en parte una actividad intelectual que implica las capacidades racionales del sujeto así como sus afectos.

éticamente significativa acerca de las cosas. Una nueva perspectiva es un modo nuevo de percibir. La percepción, a su vez, es parte de un proceso de cognición mediada lingüísticamente: involucra organizar, identificar e interpretar material sensorial de modo que contribuya a una forma de conocimiento que pueda articularse lingüísticamente. Mientras que el conocimiento corporal no es lingüístico en primera instancia (a pesar de lo que dice Adorno, yo diría que es prelingüístico), el conocimiento que resulta de los cambios en la percepción está siempre mediado lingüísticamente. Por tanto, al hablar de develamiento le atribuyo un componente cognitivo, *con una base lingüística*, a las experiencias significativas desde un punto de vista ético que podamos tener al leer ficción y a través de ésta. En contraste, para Adorno tales experiencias parecen ser meramente afectivas.⁸ Por consiguiente, en su explicación de la verdad en la ficción la *mimesis* —imitación corporal— toma el lugar del develamiento. El gesto no *devela* la verdad, en el sentido de abrirnos los ojos a algo; en su lugar *imita* la verdad. Esto es evidente en su discusión del gesto en Kafka cuando escribe: “las experiencias sedimentadas en los gestos eventualmente tendrán que ser seguidas por la interpretación [se refiere a la interpretación crítica del filósofo], una que reconozca en su *mimesis* una *generalidad* que ha sido reprimida por el sentido común” (NK: 249. Énfasis mío). Cabe destacar que el filósofo crítico es, de alguna manera, capaz de evitar sucumbir ante el sistema reificante dentro del cual el lenguaje se ha degenerado bajo condiciones de capitalismo avanzado. También es importante notar que en el análisis sobre Kafka de Adorno, el gesto no es solamente *un* modo de transmitir la verdad en la ficción narrativa; es la *única* manera. Sin embargo, una cosa es dirigir la atención minuciosamente a la importancia del gesto en los textos de Kafka; otra, hacer que los gestos carguen todo el peso del contenido de verdad de sus historias. Para llevar a cabo el segundo paso tendríamos que aceptar, de acuerdo con Adorno, que el lenguaje es un sistema cerrado de racionalidad instrumental. La pregunta sería si debemos hacer tal cosa o no.

El pasaje citado de “Sobre las parábolas” de Kafka en apariencia apoya el punto de vista de Adorno acerca de la naturaleza represiva del lenguaje cotidiano bajo condiciones del capitalismo del siglo XX, pues el mismo Kafka parece decir que las parábolas ofrecen un mensaje indescifrable. De hecho, podríamos ir más allá: aparentemente el pasaje citado apoya la visión de Adorno en cuanto a que la experiencia del poder

8 La referencia que hace de una “imagen de felicidad” presenta cierta inconsistencia en este punto. Véase nota al pie 7.

en las historias de Kafka —su promesa de la felicidad o de la verdad— requiere que rompamos completamente con el orden actual de la significación —el mundo del sentido común— y que nos movamos a un mundo radicalmente diferente. Citaré una vez más estas líneas relevantes del pasaje de Kafka:

Cuando el sabio dice “vaya hacia allá” [*gehe hinüber*], él no quiere decir que uno ha de ir hacia el otro lado, lo cual podríamos hacer de todos modos si el viaje valiera la pena; él se refiere a un cierto tipo de *allá* fabuloso [*irgendein sagenhaftes Driüben*], algo desconocido para nosotros, que no puede ser definido con mayor precisión, ni siquiera por el sabio mismo.

Incluso podríamos ir más lejos: el pasaje citado también parece secundar la crítica que Adorno hace acerca del lenguaje del sentido común como un sistema represivo de la racionalidad instrumental, puesto que el conocimiento que ganamos al movernos a este mundo alternativo, al “allá fabuloso”, se considera inútil —como algo que “no nos puede ayudar aquí en lo más mínimo”, donde “aquí” significa “en la vida diaria”. Este otro mundo, en los términos de Adorno, puede ser descrito como un mundo gobernado por una racionalidad *radicalmente diferente*, una en la cual la utilidad no es el criterio dominante, un mundo donde la cuestión de si el viaje “vale la pena” no tenga lugar. En otras palabras, el “allá fabuloso” de Kafka puede ser descrito como un mundo en el cual la racionalidad no es instrumental.

El castillo también podría ser leído de esta manera. Recordemos el pasaje que cité del ensayo de Adorno en el cual muestra el modo en que Kafka hace gestos hacia la felicidad, cómo *El castillo* nos presenta un “momento de iluminación en medio de la penumbra”: las horas que Frieda y Klamm pasan en la cama “sobre pequeños charcos de cerveza y rodeados de otra basura que cubría el piso”, son horas de “realización en un mundo tan extraño que incluso el aire no tenía ni una partícula del aire que hay en casa” (énfasis mío).

Sin embargo, no todas las historias de Kafka encajan tan bien. Los mundos extraños presentados por Kafka no son siempre “allás fabulosos” en un sentido inequívocamente positivo o negativo. No siempre evocan ya sea un estado de reconciliación entre sujetos, entre sujeto y naturaleza interna, y entre sujeto y naturaleza externa —donde la fuerza represiva de la razón instrumental ya no existe— o, como alternativa, un sentido de horror y de desolación de la raza humana en condiciones del capitalismo contemporáneo. Tomemos, por ejemplo, el *mundo extraño* presentado en la historia

“En la colonia penitenciaria” de Kafka (2009a).⁹ Allí se presenta un mundo ficticio que no sólo es extraño para la mayoría de nosotros, quizá también es profundamente perturbador. La colonia penal es el mundo del oficial y del viejo comandante (ahora muerto), con su imponente y horripilante aparato. El aparato, una máquina de escribir tecnológicamente impresionante, inscribe en los cuerpos de los condenados el precepto moral en contra del cual han infringido la ley y la razón por la cual no han sido sentenciados a muerte. No se les ha *dicho* a los condenados cuál es su veredicto y así no tienen ninguna oportunidad de defenderse; esto no importa, porque, como dice el oficial: “La culpa siempre está más allá de toda duda” (IPC: 80). Sin embargo, durante la sexta hora del proceso de ejecución que dura doce horas, los condenados pueden leer, con sus cuerpos en las heridas provocadas por el aparato, los preceptos morales que son causa de sus sentencias: para el condenado en el caso presente, el precepto es “Honrarás a tus superiores”; en el caso del oficial que al final se sentencia *a sí mismo* a muerte, es “Sé justo”. La inscripción en los cuerpos parece ser la *precondición* para la lectura y, por consiguiente, para el entendimiento, las sentencias. No sólo los condenados son capaces de entender sus transgresiones morales únicamente cuando son inscritas en sus cuerpos, también los espectadores de la ceremonia de ejecución pueden leer las sentencias solamente durante la inscripción de éstas en la carne de los condenados. Esto sugiere que antes de que la justicia pueda ser entendida, debe ser ejecutada de manera corporal. Es apropiado, entonces, que en la traducción al inglés la ceremonia sea descrita como un “*performance*” (en alemán es “*das Spiel*”)¹⁰ (IPC: 81). El aspecto corporal, performativo de esta idea de la justicia explicaría por qué el viajero, que representa la perspectiva “europea” del mundo ilustrado, es incapaz de descifrar los diagramas sobre los cuales la colección de sentencias ha sido consignada por el viejo comandante, pues el viajero acaba de llegar a la colonia penitenciaria y no ha participado en ninguna ceremonia de ejecución. Cuando el oficial lo invita a leer los diagramas, diciendo que son perfectamente claros, lo único que el viajero puede ver es “algo como un laberinto de líneas entrecruzadas que cubren el papel, y están tan juntas que con dificultad uno puede distinguir los espacios en blanco entre ellas” (IPC: 82).

9 “In the Penal Colony”, de aquí en adelante “IPC”.

10 *Performance* puede ser traducido al español como ‘actuación, ejecución, representación (en sentido teatral)’ (N. del T.).

A primera vista esta historia, de igual modo, parece confirmar la lectura que hace Adorno de Kafka: en apariencia respalda su idea de que como el lenguaje se ha vuelto un sistema cerrado de racionalidad instrumental, la verdad ética resiste todo intento de descifrarla lingüísticamente y puede ser conocida sólo por medio del cuerpo. Pero tal lectura es demasiado restrictiva: falla en hacer justicia a la *ambigüedad del lenguaje* en los escritos de Kafka. En ocasiones, por lo menos, Adorno reconoce esta ambigüedad. En algún punto de los “Apuntes sobre Kafka” se refiere a la “ambigüedad, la cual, como una enfermedad, corroe toda significación en Kafka” (NK: 248). Tomo esto para representar que en la obra de Kafka, el lenguaje falla *abiertamente* en significar. Lo que se dice o escribe puede siempre significar algo más que su sentido literal; además, puede tener múltiples acepciones. El punto crucial —que Adorno, no obstante, falla en aclarar— es que la ambigüedad del lenguaje exige la *interpretación* por parte del lector. Esto tiene implicaciones para un análisis filosófico o literario de los textos kafkianos. Por una parte, debilita la idea de que el lenguaje es un sistema cerrado de racionalidad instrumental que reifica todo y desafía un análisis que ubica el contenido de verdad de estas historias en un mero nivel afectivo. Mientras que ciertamente no niega la dimensión afectiva en la escritura de Kafka, la cual, como hemos visto, es crucial para entender su técnica estética, tampoco afirma la dimensión afectiva *a expensas de* una racional con base lingüística. Tomar en serio la ambigüedad del lenguaje nos permite explicar el contenido de verdad de la ficción narrativa en cuanto a que contribuye no sólo al conocimiento *corporal*, sino también al razonamiento mediado lingüísticamente, y de ese modo al conocimiento y aprendizaje éticos. Asimismo, sugiere que el lenguaje del develamiento, más que la mimesis, caracteriza el modo en el que la verdad ética es presentada a los lectores por medio de estrategias textuales particulares. Otra implicación importante es que coloca al lector —el sujeto receptor— dentro de la escena de nuevo como el intérprete de las historias de Kafka.¹¹ En el análisis de Adorno, como hemos visto, se invita de inmediato a los lectores de las historias de Kafka a interpretar sus “mensajes” y a la vez se les impide que lo hagan. Como ya se mencionó, considero que esto es una caracterización ilustrativa de la técnica de Kafka. El siguiente paso en el análisis de Adorno es lo que encuentro desconcertante, puesto que, de aquí se mueve hacia la afirmación problemática de

11 Mi análisis le otorga a los lectores una participación activa que les es negada en la teoría de Adorno.

En este aspecto, se encuentra en línea con las teorías de la respuesta del lector tales como la de la recepción estética de Wolfgang Iser (1977).

que cualquier intento de interpretar el “mensaje” de las historias kafkianas socava su contenido de verdad, el cual no puede ser articulado lingüísticamente por los sujetos interesados, sino sólo experimentado de manera afectiva. El mismo problema fue evidente en el análisis del uso del gesto en Kafka, donde su detallada discusión de la importancia del cuerpo como un sitio de conocimiento ético es exagerada hasta el punto de afirmar que las historias kafkianas expresan la verdad ética en términos meramente afectivos. En ambos casos, el resultado es un análisis filosófico de las obras de Kafka que relega a los lectores de sus historias como receptores pasivos, sujetos por el texto a una experiencia corporal y éticamente cargada que no puede ser articulada de forma lingüística en un vocabulario ético. Esto se debe a que el lenguaje de la ética es parte del sistema predominante e incluyente del “sentido común” instrumentalmente racional. De hecho, debido a que cualquier intento de los lectores por hacer inteligibles las experiencias que tienen en y a través de la lectura de las historias kafkianas sirve para reproducir este sistema represivo de racionalidad instrumental, el esfuerzo interpretativo de dichos lectores es descartado de antemano por ser ideológico. De esta forma, en efecto, el análisis de Adorno niega a los lectores de Kafka cualquier participación ética activa. Además, restringe seriamente la significación de dichos textos para los debates éticos (y políticos) en el mundo real: si el análisis de Adorno es correcto, el impacto ético que estas historias tienen sobre lectores en particular nunca podría alimentar las discusiones de éstos con otros acerca de la vida buena para los seres humanos, o del tipo de condiciones sociales que facilitarían en gran medida tal vida, pues su impacto no puede ser interpretado de una manera no ideológica. Por último, el análisis de Adorno, de ser correcto, también bloquea la posibilidad para la teorización de la crítica social acerca de la renovación de su vocabulario ético a través de la apropiación crítica de conocimientos éticos producidos por experiencias estéticas de develamiento del mundo.¹² Pero ¿el análisis de Adorno es siempre correcto?

El marco conceptual del análisis de Adorno niega la posibilidad de saber si es correcto o no. Estamos obligados simplemente a aceptar la verdad de éste, pues no está abierto a la impugnación racional. Esto lo hace vulnerable para acusarlo de autoritarismo epistemológico, el cual es la pretensión de tener acceso privilegiado,

12 Una tesis subyacente a la presente discusión es que las rupturas y develamientos que ocurren durante la lectura de la ficción narrativa pueden contribuir productivamente con la teorización crítica acerca de la sociedad.

en principio, al conocimiento de la verdad por parte de ciertas personas o grupos de personas (Cooke, 2005). Las personas en cuestión (por ejemplo, filósofos y críticos sociales tales como Adorno) se establecen a ellos mismos como altas autoridades del conocimiento relacionado con la verdad y usan esa autoridad para invalidar las pretensiones de verdad de otras personas. Claramente, se le concede un estatus privilegiado en el sentido epistemológico a la premisa sobre la cual se basa la desestimación de Adorno de los textos existenciales y éticos de Kafka —la premisa de que el lenguaje se ha vuelto un sistema cerrado de racionalidad instrumental— debido a que es inmune al desafío racional de cualquiera. Es por eso que la posición de Adorno queda abierta a la objeción de que es epistemológicamente autoritaria.

El análisis que hace de Kafka no sólo es desconcertante por ésta y otras razones relacionadas. También es un análisis *textual* deficiente, pues reprime su propio discernimiento de la ambigüedad del lenguaje en los textos kafkianos. Ignora la manera en la que estas historias *invitan y permiten* la interpretación, aunque ésta nunca sea estable. Falla en ver que dichos textos desafían nuestras percepciones existentes del mundo, al mismo tiempo que ofrecen modos alternativos de ver las cosas que pueden ser articuladas lingüísticamente y evaluadas de manera racional.

Regresemos a la historia “En la colonia penitenciaria”. Mencioné el aparato imponente y horripilante el cual, en un procedimiento que dura doce horas, inscribe la culpa de los prisioneros condenados sobre sus cuerpos, permitiéndoles leer sus condenas con sus heridas. También dije que el proceso de la inscripción corporal hace que las sentencias de los hombres condenados las puedan leer aquellos que participan en la ceremonia de ejecución. Vale la pena detenerse en este punto por un momento. En el caso de los condenados, el oficial usa la palabra “descifrar” [*entziffern*] para describir la forma en la que ellos se enteran de sus sentencias (IPC: 84). Sin embargo, el término “descifrar” es usado de manera *metafórica*, para significar un tipo de lectura especial: con el fin de expresar un proceso *meramente corporal* de aprehender el conocimiento. En el caso de los hombres condenados, descifrar o leer no puede ser entendido literalmente, porque las sentencias (“Honra a tus superiores”, “Sé justo”) son inscritas por el aparato en sus *espaldas*. Como resultado, son incapaces de leer sus propias sentencias con los ojos; pueden leerlas sólo de manera no visual, pero sí corporal, y, por tanto, metafórica, *con las heridas infligidas sobre sus cuerpos* (IPC: 84). En el caso de los espectadores, en contraste, el proceso de desciframiento o lectura es literal. Para los que presencian la ceremonia, el proceso de inscripción corporal de las sentencias hace que la culpa se pueda leer en un sentido visual, literal: los espectadores son capaces de leer la culpa de aquellos hombres como un *mensaje* que puede ser

articulado lingüísticamente (como el mensaje “Honra a tus superiores” o “Sé justo”). No obstante, igual que los condenados, ellos también experimentan el proceso de ejecución de manera no visual, corporal. Al decirle al viajero acerca de las ceremonias de ejecución en los días del viejo comandante, cuando el valle entero se desbordaba de gente que venía a verlas, el oficial cuenta que en cuanto el aparato comenzaba su trabajo de ejecución mucha gente “dejaba de ver por completo, tirándose en la arena con los ojos cerrados” (IPC: 87). El texto sugiere claramente que lo hacían *no* para evitarse la angustia de ver la ejecución sino para intensificar el placer sensual derivado de ella. El oficial cuenta que conforme avanzaba la ceremonia, él y los espectadores “bañaban [sus] mejillas en la reflexión de que la justicia había sido alcanzada” (IPC: 87), evocando una imagen del momento en el que uno pone su cara al sol para sentir su calidez y resplandor. A pesar de lo que afirma Adorno, por lo tanto, podemos decir que para (algunos) espectadores, el impacto de la ceremonia de ejecución es a la vez racional y afectivo: (a menos de que desistan de ver el espectáculo completo) tanto ganan un entendimiento de las sentencias dadas a los prisioneros —cuyo acto de justicia pueden evaluar racionalmente—, así como experimentan la justicia de estas condenas con su cuerpo, en este caso en forma de sentimientos de placer sensual. De manera similar, para nosotros los lectores de las historias de Kafka, su impacto es en un nivel tanto afectivo como racional. La historia trabaja sobre nuestros sentidos y sobre nuestros poderes de razonamiento. Nos presenta una imagen de la justicia que, para muchos de nosotros, al mismo tiempo evoca sentimientos de asco, horror o angustia y reclama un compromiso racional con sus pretensiones de validez ética.

Estos sentimientos se intensifican gracias a varias estrategias textuales, sobre todo aquellas que inhiben cualquier intento de lidiar con ellos por medio de interpretarlos como reacción justificada a la ceremonia de ejecución tal como la describe el oficial. Como lectores se nos impide formar cualquier simple interpretación de la historia que nos permitiría ya sea aceptar la ceremonia como un acto de justicia o rechazarla como una injusticia. Esto significa que el texto de Kafka evita de manera activa que sus lectores formen cualquier interpretación estable de la ceremonia que la hiciera afectivamente segura.

Fuera del mundo imaginario de esta historia, en un mundo gobernado por normas de racionalidad “europea”, donde los seres humanos tienen ciertos derechos inviolables, y, como resultado, la justicia requiere un debido proceso, en el que los veredictos son supuestamente impugnables y la pena de muerte (por no hablar de la tortura) por lo general es vista como moralmente inaceptable, es fácil rechazar por completo la opinión del oficial acerca de lo que constituye la justicia. El viajero es un

hombre “europeo”, ilustrado, y ésta es su reacción. Él no duda que el procedimiento sea inhumano y sólo se preocupa por cómo expresar su juicio acerca de ello al nuevo comandante, una tarea que presiente no será difícil puesto que el nuevo comandante aparentemente ya comparte su opinión. Pero cuando entramos al mundo de la historia de Kafka no es tan fácil. En este mundo, como he dicho, la inteligibilidad de lo que el oficial piensa acerca de la justicia requiere la participación en un espectáculo (*performance*) en el cual las heridas mortales infligidas sobre el cuerpo del condenado son parte de un proceso de entendimiento. El oficial considera la ceremonia de ejecución “de lo más humana, de lo más humanitaria” y espera que el viajero —a quien se refiere como un hombre de una “profunda visión”— la vea en los mismos términos (IPC: 89). La opinión del oficial acerca de la justicia se debilita para los lectores “europeos” por lo que vemos con respecto a su indiferencia hacia los derechos humanos básicos y debido a nuestra percepción de la manera en la cual dicha justicia es administrada como tortura.¹³ El hecho de que el viajero no tenga ninguna duda en relación con la injusticia del procedimiento entero sirve como base de nuestro punto de vista “ilustrado”. Pero dicha perspectiva pierde fuerza a causa de una variedad de estrategias textuales. Una de ellas es lo poco atractivo que es el “ilustrado” viajero comparado con el “salvaje” oficial. El viajero, quien es por supuesto “nosotros”, los lectores “ilustrados” de las historias kafkianas, es presentado como un hombre frío, hastiado y desinteresado, cuyas preocupaciones principales son estratégicas (nótese que así es como Adorno caracteriza la personalidad reificada, encarnación de la racionalidad instrumental, en su ensayo “Educación después de Auschwitz”¹⁴). Esto contrasta sobremanera con la calidez, compromiso, pasión, energía y juventud del oficial, quien al describir la máquina y la ceremonia de ejecución se emociona y pone la cabeza en el hombro del viajero y constantemente trata de agarrar su mano.

Mi primer punto aquí es que al inhibir nuestros intentos por entender la ceremonia de ejecución, *ya sea* como justicia o injusticia, la historia de Kafka intensifica nuestra reacción afectiva ante ella: nos niega la comodidad de un marco intelectual estable dentro del cual nuestros sentimientos de horror, angustia, etcétera, podrían ser interpretados y sujetos a un control racional; no obstante, y en segundo lugar, no nos impide comprometernos de forma racional con la cuestión de que sea justo/

13 De hecho, el oficial mismo es bastante claro en cuanto a que en el mundo ilustrado “europeo”, la gente usará la palabra *tortura* para describir el trabajo del aparato (IPC: 89).

14 Véase Adorno (1999a).

injusto. Si dicha historia tiene éxito en comprometer a sus lectores, éstos son convocados a cuestionar su entendimiento “ilustrado” de la justicia y a explorar las limitaciones de dicho entendimiento a través de la referencia a la justicia alternativa del oficial. Para estos lectores, la significación ética de la narración no es algo que se encuentre disponible prontamente, sino algo que tienen que elaborar por sí mismos bajo procesos de razonamiento que involucren a otros (tengo algo más que decir acerca de esta indeterminación epistémica y lo haré más adelante). El punto crucial, por el momento, es que los lectores respondan al relato en un nivel tanto racional como afectivo, ponderando la significación ética de la historia y de igual manera su poder ético.

Una cosa es decir que la ficción narrativa busque atrapar al lector racional y afectivamente; otra, decir que contribuye al conocimiento ético en un sentido relacionado con la verdad. Mi discusión hasta este momento no ha tocado el punto de la “verdad del arte”: no ha dicho nada acerca de por qué debemos atribuirle una dimensión de verdad a la actividad de leer ficción narrativa; ni ha dicho nada acerca de cómo debemos entender tal dimensión, asumiendo que existe.

¿Por qué debemos hablar de la verdad al analizar el impacto de la ficción narrativa en el lector? No tengo una respuesta satisfactoria y simplemente puedo indicar lo que me motiva a aseverar la importancia del concepto de la verdad. Mi intuición es que comprobaremos nuestra incapacidad de explicar de forma adecuada el impacto de la ficción narrativa en el lector a menos que asumamos que su experiencia del poder de la ficción narrativa contribuye potencialmente al aprendizaje ético en un sentido fuerte. En otras palabras, para dar una explicación adecuada del efecto disruptivo o develador de una historia sobre el lector, debemos asumir que su experiencia de lectura tiene una significación epistémica cargada éticamente. Como mencioné al comienzo, uso la terminología de la verdad parcialmente con el fin de dirigir la atención hacia el aspecto universal de esta significación: su trascendencia en el sujeto, en el sentido de significación potencial no sólo para un sujeto humano en particular, sino para todos. Al mismo tiempo, si la verdad está involucrada al leer la ficción narrativa, no puede tratarse de verdad sólo en un sentido proposicional. Sugiero que pensemos en ella como “verdad como develamiento”. La ficción narrativa tiene el poder de abrir espacios —mundos imaginarios— en los cuales la verdad aparece ante ciertos lectores. Aquí quiero destacar la especificidad del sujeto y del contexto de la aparición de la verdad ética en la ficción. Los develamientos que ocurren en y durante la lectura de ficción están supeditados a un lector *en específico*, aquel que se compromete con un texto *específico*. Así, puede que dos personas lean la misma

historia de Kafka —quizás incluso la lean al mismo tiempo y en el mismo lugar—, pero en un caso, la lectura probablemente no produzca una experiencia éticamente significativa, mientras que en el otro es posible que sí.

Otro punto importante es que las experiencias de lectura varían respecto al grado de precisión epistémica. En muchos casos, desde el punto de vista subjetivo de un lector en particular, la significación ética de la historia no es fácil de obtener; extraerla requiere un proceso de reflexión más o menos complejo. “En la colonia penitenciaria” ilustra esto muy bien. Como vimos, esta historia hace uso de varias estrategias textuales para invitar inmediatamente a los lectores a que interpreten su mensaje ético y evitar que formen cualquier interpretación estable de éste. Como consecuencia, se deja a los lectores que elaboren por sí mismos, mediante un diálogo con otros, la significación ética de su experiencia de lectura. En otras palabras, incluso asumiendo que la historia los impacta de manera afectiva y desafía la perspectiva de la justicia que ya tienen, las conclusiones éticas que se pueden obtener del texto son bastante inciertas. Hay que admitir que “En la colonia penitenciaria” es un caso extremo, pues debilita *activamente* los intentos de los lectores de extraer un mensaje ético estable de la historia. Los textos literarios varían de forma considerable en este sentido. En algunos casos, de hecho, los lectores no sólo están seguros subjetivamente del mensaje ético de la historia, sino que tienen suficiente evidencia textual a su disposición como para convencer a otros de que su lectura es la correcta.

Un tercer punto importante es que esa atracción hacia el texto nunca es suficiente por sí misma a efectos de asegurar la *verdad* del mensaje ético de la historia. Con el fin de establecer su significación ética en un sentido relacionado con la verdad, con la trascendencia en el sujeto, el lector tendrá que moverse más allá del texto y vincularse con otros en un proceso de razonamiento basado en muchos tipos de argumentos lógicos, teóricos diferentes y también aquellos relacionados con la experiencia. En otras palabras, las experiencias de lectura subjetivas resultan insuficientes para establecer la verdad, sin importar su impacto subjetivo ni el grado de su determinación epistemológica. Esto es porque las experiencias de lectura son inherentemente poco fidedignas en un sentido epistemológico. Incluso la experiencia de develamiento más inmediata al parecer está mediada por la subjetividad de la persona en cuestión. Esta subjetividad está a su vez influenciada por el contexto histórico y sociocultural en el cual se encuentra la persona, así como por las prácticas lingüísticas de dicho contexto. La verdad siempre es verdad mediada, aun cuando su modo de operar sea el develamiento: incluso la verdad develada es verdad *articulada*. Así, una experiencia subjetiva por sí sola no equivale al *conocimiento* de la validez de aquello que es

develado. Los sujetos humanos que, desde sus propios puntos de vista subjetivos, experimentan un cambio éticamente significativo en su percepción después de leer una obra de ficción narrativa en particular, quizás afirmen la significación universal de su experiencia —como resultado de la verdad (en un sentido ético) de su nueva forma de ver las cosas—, pero tales afirmaciones de validez ética tienen que estar abiertas al escrutinio crítico en procesos públicos de evaluación argumentativa.¹⁵

Para concluir, regresemos a Adorno. Mi principal objetivo fue argumentar en favor de la significación epistémica del acto de leer ficción narrativa en un sentido ético. Dada mi concepción del conocimiento ético como un proceso de aprendizaje que involucra la acción racional, tuve que mostrar que dichas experiencias de lectura impactan la racionalidad del lector así como sus afectos. Es por ello que desafíé el análisis hecho por Adorno de la prosa de Kafka, el cual, aunque es profundamente perspicaz en ciertos aspectos, interpreta el poder de estos textos en términos de mimesis en vez de develamiento, como una respuesta meramente afectiva que sortea los poderes de razonamiento. Así, aunque Adorno, de igual manera, ve tales experiencias relacionadas con la verdad, de hecho, conceptualiza la verdad como un tipo de aparición,¹⁶ la verdad para él no es *develación*, pues no es una aparición ante la cual el lector puede responder de una manera racionalmente reflexiva. En mi discusión dirigí la atención hacia algunas consecuencias poco gratas de esta posición, tales como su negación a que el lector tenga algún tipo de agencia ética activa. No obstante, la conceptualización de Adorno de la verdad del arte presenta una gran ventaja *vis-a-vis* las concepciones sucesoras en la tradición: mantiene de forma sistemática su carácter de trascender el lenguaje. Para los sucesores de Adorno, en especial Jürgen Habermas, la verdad

15 El razonamiento acerca de la evaluación pública en la argumentación de postulaciones de validez ética no es necesariamente el resultado de la falta de fiabilidad epistémica de la experiencia ética, sino que requiere de una justificación por separado. Sin embargo, sostengo que existen buenas razones para considerar dicha evaluación pública como indispensable. Véase Cooke, 2006: especialmente 130-133.

16 La verdad para Adorno es una aparición; siempre está “envuelta en la oscuridad”. Véase Wellmer, 1991: 177.

(no empírica) pierde esta trascendencia del lenguaje.¹⁷ Mientras que en mi opinión tenemos mucho que aprender de la teoría intersubjetiva de la verdad de Habermas, en última instancia la encuentro insatisfactoria. El problema central, a mi parecer, es la defensa de Habermas de un enfoque posmetafísico que interpreta la validez completamente en términos inmanentes al lenguaje, al menos cuando se trata de validez moral y de validez legal/política: Habermas *reduce* la verdad al producto de un procedimiento comunicativo (idealizado). Sin duda, el enfoque posmetafísico de Habermas “se aleja” tímidamente de cuestiones éticas —cuestiones relacionadas con la vida buena o el florecimiento humano—, pero esto crea más problemas de los que resuelve, pues al final, nos deja con sólo dos opciones: *ya sea* no decir nada en absoluto acerca de la validez ética o inferir la validez ética completamente en términos inmanentes al lenguaje. La primera opción —abstenerse del concepto de validez ética— haría que el enfoque de Habermas fuera inútil para nuestros propósitos, puesto que nuestra preocupación es aclarar el sentido en el cual la ficción narrativa es develadora éticamente hablando. También es poco atractivo desde el punto de vista de la teoría crítica social, ya que significaría que la cuestión misma de la verdad ética del arte no tuviera lugar en este tipo de teorización. La segunda opción, conceptualizar la verdad en términos inmanentes al lenguaje en su totalidad, tampoco es atractiva, pues, como he tratado de mostrar, es arrogante y finalista y, además, falla en capturar el hecho de que las *experiencias* de develamiento tienen la cualidad de trascender el lenguaje (Cooke, 2014).¹⁸ Por estas razones, me parece más afable la concepción de la verdad de Adorno que *trasciende* al lenguaje. Pero Adorno niega la conexión entre la verdad (ética) y el conocimiento ético basado en la razón, así como la importancia de la agencia humana en la obtención de tal conocimiento. Entonces, es necesario ir más allá de Habermas y Adorno, sin perder de vista la intuición de Adorno de que la verdad nunca puede ser reducida a un acuerdo alcanzado entre sujetos humanos durante prácticas de uso del lenguaje, incluso idealizadas.

17 En su brillante ensayo acerca del concepto de la verdad estética de Adorno, Albrecht Wellmer (1991) argumenta que con el fin de encontrar un camino para salir de las dificultades conceptuales de la teoría de Adorno, tenemos que reemplazar su modelo de sujeto-objeto de cognición de la verdad por el intersubjetivo de Habermas. La verdad sería entendida entonces como la interacción de tres “momentos de verdad” entendidos procedimentalmente: el empírico, el moral-práctico y el expresivo-estético. Éste es el único punto significativo con el cual Wellmer y yo discordamos. Véase Wellmer (1991).

18 Véase también Cooke (2013b).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1999a), "Education after Auschwitz", en Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 191-204.
- Adorno, Theodor W. (1999b), "Progress", en Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 148-151.
- Adorno, Theodor W. (1991), "The position of the narrator in the contemporary novel", en Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Nueva York, Columbia University Press, vol. 1, pp. 30-36.
- Adorno, Theodor W. (1982), "Notes on Kafka", en Theodor W. Adorno, *Prisms*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 243-272.
- Adorno, Theodor W. (1977), "Commitment", en *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, pp. 177-195.
- Adorno, Theodor W. (1975), "The culture industry revisited", *New German Critique*, núm. 6, otoño, pp. 12-19.
- Benjamin, Walter (1999), "Franz Kafka", en Walter Benjamin, *Illuminations*, Londres, Pimlico, pp. 108-135.
- Butler, Judith (2011), "Kafka's parables and paradoxes", conferencia abierta al público para estudiantes y académicos de la European Graduate School, Saas-Fee, Suiza.
- Cooke, Maeve (2014), "The limits of learning: Habermas' social theory and religion", *European Journal of Philosophy* [doi:10.1111/ejop.12099], pp. 1-18.
- Cooke, Maeve (2013a), "Re-presenting the good German: Philosophical reflections", en Pól Ó Dochartaigh y Christiane Schönfeld (eds.), *Representing the 'Good German' in Literature and Culture after 1945: Altruism and Moral Ambiguity*, Londres, Camden House, pp. 16-28.
- Cooke, Maeve (2013b), "Violating neutrality? Religious validity claims and democratic legitimacy", en Craig Calhoun, Eduardo Mendieta y Jonathan Van Antwerpen (eds.), *Habermas and Religion*, Cambridge, Inglaterra, Polity Press, pp. 249-274.
- Cooke, Maeve (2006), *Re-Presenting the Good Society*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Cooke, Maeve (2005), "Avoiding authoritarianism: On the problem of justification in contemporary critical social theory", *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 13, núm. 3, pp. 379-404.

MAEVE COOKE

- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1982), *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Iser, Wolfgang (1977), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press.
- Kafka, Franz (2012), "On parables", en Franz Kafka, *A Hunger Artist and Other Stories*, Nueva York, Oxford University Press, p. 86.
- Kafka, Franz (2009a), "In the penal colony", en Franz Kafka, *Metamorphosis and Other Stories*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 191-230.
- Kafka, Franz (2009b), *The Castle*, Nueva York, Oxford University Press.
- O'Connor, Brian (2013), *Adorno*, Londres, Routledge.
- Wellmer, Albrecht (1991), "Truth, semblance, reconciliation: Adorno's aesthetic redemption of modernity", en Albrecht Wellmer, *The Persistence of Modernity: Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 1-35.

D. R. © Maeve Cooke, México, D. F., julio-diciembre, 2015.

D. R. © Traducción de Rocío Hernández López, México, D. F., julio-diciembre, 2015.