**Titulo:** Influencias intelectuales de juventud en Theodor W. Adorno

**Autor:** Santiago D. Farias

**Correo electrónico:** sdanfarias@gmail.com

**Formación de grado en curso:** Licenciatura en ciencias sociales con orientación en investigación.

**Tipo de beca:** Beca tipo A de formación en docencia e investigación.

**Director de la beca:** Guido P. Galafassi

**Denominación del proyecto en el que se inscribe la beca:** Conflictos sociales, procesos de acumulación y hegemonía. Argentina 1960-2015. **Director:** Guido P. Galafassi.

**Denominación del agrupamiento:** Centro de investigaciones sobre economía y sociedad en la Argentina contemporánea (IESAC). **Director:** Javier Balsa.

**Resumen**

Presento un avance de la indagación que realizo sobre las influencias intelectuales de Theodor W. Adorno, la cual forma parte de una investigación sobre las continuidades y rupturas que *Dialéctica de la Ilustración* presentó con respecto al trabajo anterior de sus autores. A partir de una lectura de *Origen de la dialéctica negativa* de Susan Buck-Morss y *La Escuela de Fráncfort* de Rolf Wiggershaus, me centro en las influencias intelectuales de juventud de Adorno, haciendo especial énfasis en su recepción de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács.

**Introducción**

Como beneficiario de una beca tipo A de formación en docencia e investigación había propuesto como objetivo general en el plan de trabajo analizar las formas en las que se había interpretado el cambio de planteo entre el proyecto original de la Teoría Crítica tal como era formulado por Max Horkheimer en 1937 y la *Dialéctica de la Ilustración* de 1944. Había tomado como premisa la existencia de un cambio de rumbo en los lineamientos generales del proyecto frankfurtiano a partir de los años ´40, basándome en buena medida en la obra de Martin Jay (1989). En efecto, según éste autor

[d]esilusionada con la Unión Soviética, sin confiar ni siquiera marginalmente en las clases obreras de Occidente, asombrada del poder integrador de la cultura de masas, la Escuela de Francfort recorrió el último tramo de su larga marcha para alejarse del marxismo ortodoxo.

La expresión más clara de este cambio fue la sustitución del Institut del conflicto de clases, esa piedra fundacional de cualquier teoría verdaderamente marxista, por un nuevo motor en la historia. El foco se centraba ahora sobre el conflicto más amplio entre el hombre y la naturaleza tanto exterior como interior, un conflicto cuyos orígenes se remontaban hasta antes del capitalismo y cuya continuidad, en verdad intensificación, parecía probable después del fin del capitalismo (p.413).

Me había propuesto asimismo como objetivo específico estudiar cuestiones relativas a influencia intelectuales en Horkheimer y Adorno que pudieran dar cuenta de aquél desplazamiento. Pensaba básicamente en lo que la crítica de la razón contenida en *Dialéctica de la Ilustración* debe a la obra de Friedrich Nietzsche, tal como lo ha señalado Jürgen Habermas (2010).

Sin embargo, en el transcurso de la indagación pude revisar la obra de Susan Buck-Morss (2011) –*Origen de la dialéctica negativa*− en donde la autora argumenta sobre la continuidad y coherencia de la obra adorniana de madurez con respecto a sus ideas y metodología filosófica de juventud, deudora en buena medida de Walter Benjamin. Para Buck-Morss (2011), *Dialéctica de la Ilustración* no representa ninguna ruptura con respecto a la filosofía de Adorno ya que considera a aquella como una “puesta en obra concreta de la idea de “historia natural” (pp.147-148), idea delineada en una conferencia que Adorno diera en 1932[[1]](#footnote-1). Allí se proponía la utilización de los conceptos de “naturaleza” e “historia” como opuestos dialécticos mutuamente correctivos, “como herramientas críticas para la desmitificación de la realidad” (Buck-Morss, 2011, p.132). Esto significaba que cuando un fenómeno sociohistórico se presentaba como “natural” (o como “segunda naturaleza” según la terminología de Georg Lukács), se debía recurrir al concepto de historia para dar cuenta de aquella condición de estar social e históricamente determinado. Pero por el contrario, cuando se tomaba a la historia como primer principio ontológico y se llevase por este medio a afirmar la razón en la historia −y finalmente, la historia como progreso− era el concepto de naturaleza transitoria el que venía a dar cuenta del carácter efímero del sustento material del ser humano y de toda su actividad, el cual puede quedar violentado por la marcha del progreso racional. Esta concepción implicaba un uso multidimensional de los conceptos, es decir, que cada uno de los polos del par antitético “naturaleza-historia” poseía dos niveles de significado: uno positivo, dinámico y otro negativo, estático. El sentido positivo del concepto de naturaleza “refería al ser concreto, individual, existente, que era mortal y transitorio” (Buck-Morss, 2011, p.139), mientras que el sentido negativo refería “al mundo aún no incorporado a la historia, aún no penetrado por la razón, y por lo tanto fuera del control humano. En este sentido, la naturaleza era “lo mítico…aquello que siempre está allí…como la fatal construcción del ser pre-dado” (Buck-Morss, 2011, p.139).

Por su parte, el sentido positivo del concepto de historia refería a la praxis social dialéctica: “ese modo de comportamiento humano, ese comportamiento social transmitido que se caracteriza sobre todo porque en él aparece lo cualitativamente nuevo” (Adorno citado en Buck-Morss, 2011, p.140). Sin embargo, su sentido negativo aparecía en tanto se observaba que “la historia real de la praxis humana real *no era histórica* en tanto reproducía estáticamente las condiciones y relaciones de clase antes que establecer un orden cualitativamente nuevo” (Buck-Morss, 2011, p.140).

A partir de aquí es que Buck-Morss (2011) puede argumentar que *Dialéctica de la Ilustración* es una aplicación de aquella idea mediante la que se busca desmitologizar al concepto de historia como progreso:

En el libro [*Dialéctica de la Ilustración*], los momentos de la historia dinámica y del mito estático se yuxtaponen para otorgarle significado crítico al presente: la razón es criticada en tanto “mito”, mientras que el progreso técnico es visto como el retorno de lo siempre idéntico (*Immergleiche*) por la violencia que le infligió a la “primera naturaleza” material; se expone la historia más reciente (cultura de masas y antisemitismo) como barbarie arcaica, y lo arcaico, el poema épico de la *Odisea*, se lee como expresión de lo más moderno: Odiseo, el “prototipo del individuo burgués”. Se observa un uso constante de conceptos antitéticos (magia-ciencia, iluminismo-mito, moralidad-barbarie, progresión-regresión) que convergen en constelaciones desmitificadoras tanto de los conceptos como de las realidades que estos intentaban definir (p.148).

Tomar en cuenta estas cuestiones y la posibilidad de que *Dialéctica de la Ilustración* no signifique una ruptura o desplazamiento con respecto a la metodología filosófica de Adorno me llevó a indagar en las influencias intelectuales del autor de *Dialéctica negativa*, y en particular a revisar la importancia que tuvieron en él Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Georg Lukács. Lo que sigue es un avance de dicha indagación siguiendo principalmente los trabajos de Rolf Wiggershaus (2011) y Buck-Morss (2011).

**Sobre las influencias intelectuales de juventud en Adorno**

Dentro de las influencias intelectuales de juventud de Adorno aparece como primera en su biografía la figura de Siegfried Kracauer quien se encargó de su formación teórica en calidad de amigo y mentor. Con él estudió durante varios años de manera poco convencional la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant (Wiggershaus, 2011). Resulta llamativo que Adorno, bajo la dirección de Kracauer, no entendió aquella obra simplemente como una teoría del conocimiento, sino más bien como “una especie de escritura cifrada, a partir de la cual se podía leer el estado histórico del espíritu” (Wiggershaus, 2011, p.89). Como afirma Wiggershaus (2011), gracias a Kracauer, Adorno “se familiarizó con las más importantes nociones de la filosofía de la historia y del diagnóstico de su época” (p.90). Éste diagnóstico lo compartía Kracauer con Georg Simmel, Max Weber, Max Scheler y Georg Lukács: “desencantamiento del mundo y de las relaciones entre los seres humanos; incapacidad de las ciencias para mostrar una salida de la crisis” (p.91). Wiggershaus (2011) cita algunos pasajes notables del primer libro de Kracauer –*La sociología como ciencia, una investigación crítico-epistemológica* (1922) – en donde aquel diagnóstico de época aparece claramente perfilado:

Cuando se pierde el sentido (en el Occidente desde que se apagó el catolicismo), cuando la fe determinadamente formada se va percibiendo más y más como un dogma opresivo, como una molesta atadura de la razón, se desintegra el cosmos, que debía su cohesión al sentido; el mundo se parte en las multiplicidades de lo que existe y en el sujeto que se enfrenta a estas multiplicidades. Este sujeto, que antes estaba incluido en la danza de las figuras que pueblan al mundo, se separa ahora, solitario, del caos, como el único portador del espíritu, y ante su mirada se abren los inconmensurables reinos de la realidad. Catapultado hacia la fría infinitud del espacio vacío y del tiempo vacío, se encuentra en vista de una materia que se ha despojado de toda significación, a la cual él tiene que procesar y dar forma de acuerdo con las ideas que le han quedado implícitas a él, al sujeto, y que ha podido salvar a partir de la época del sentido (p.91).

La cuestión de la pérdida de sentido –y el consiguiente anhelo de sentido− fue algo que apareció como tópico en el desempeño de Adorno como crítico musical. En sus artículos sobre crítica o estética musical (publicó unos cien entre 1921 y 1932) Adorno les exigía a las obras de arte el deber de ofrecer formas dotadas de alma. En tanto que la realidad no ofrecía refugio alguno al alma, este espacio quedaba reservado al campo del arte. La música de Arnold Schönberg era para Adorno la prueba de que éstas formas eran realizables (Wiggershaus, 2011). La música de alguien perteneciente a la escuela de Schönberg, como Alban Berg, significaba para Adorno “anhelo dotado de forma, significaba una música del anhelo por el sentido esfumado, el anhelo por escapar de un mundo nefasto y al mismo tiempo desconsiderado” (Wiggershaus, 2011, p.96).

En un trabajo realizado por Adorno en 1927 –*El concepto de lo inconsciente en la doctrina trascendental del alma*− con el cual pretendió obtener su *Habilitationsschrift* (habilitación docente)*[[2]](#footnote-2)*, Wiggershaus (2011) afirma que éste poseía un “sorprendente vuelco marxista” (p.108), mediante el cual “se declaraba partidario, sin nombrarla específicamente, de la doctrina marxista de que la conciencia estaba determinada por el ser social” (p.109). En este trabajo buscaba atacar las tendencias irracionalistas en la filosofía, el arte y la cultura popular por aquel momento en boga en Frankfurt. El estudio tenía como propósito “determinar hasta qué punto una teoría filosófica del inconsciente (que estaba ausente en la teoría original de Kant) podía establecerse a partir de la versión de [Hans] Cornelius[[3]](#footnote-3) del kantismo” (Buck-Morss, 2011, p.49).

Allí Adorno echaba mano de las teorías de Sigmund Freud y de Karl Marx. Con respecto al primero, al demostrar que los requisitos de una teoría del inconsciente compatible con el kantismo de Cornelius se cumplían en la teoría psicoanalítica de Freud (Buck-Morss, 2011). Al mismo tiempo, en las conclusiones del estudio, “articuló por primera vez una crítica de la ideología que resultaba clara e inequívocamente marxista” (Buck-Morss, 2011, p.50). Adorno argumentaba que las teorías irracionalistas del inconsciente no estaban aisladas, sino que, conectadas con la situación histórica en que tenían origen, cumplían una función ideológica, es decir, funcionaban “como mistificaciones de la realidad que respaldaban el *statu quo* burgués” (Buck-Morss, 2011, p.51).

Buck-Morss (2011) considera que la orientación marxista en las conclusiones de la *Habilitationsschrift* de Adorno se debiera en parte a la influencia de Max Horkheimer, quien por ese entonces era profesor de filosofía social en la Universidad de Frankfurt y cuyo papel en el *Institut für Sozialforschung* se había vuelto más importante durante la década del ´20. Buck-Morss (2011) observa al respecto que

[e]l tipo de marxismo que aparecía en el estudio sobre Kant y Freud de Adorno era similar al de los primeros tiempos del Instituto en dos sentidos: su relativamente ortodoxa, casi “vulgar” aproximación a la ideología, en el sentido de que los fenómenos superestructurales eran interpretados como reflejo directo de los intereses económicos, y su marcada independencia de la línea oficial del Partido Comunista (p.52).

Según Buck-Morss (2011), el mayor acercamiento de Adorno al marxismo a partir de 1927 estuvo en buena medida determinado por el círculo de intelectuales de los que se rodeó en Berlín durante esa época. Aquel incluía a Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Moholy-Nagy, Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Kurt Weill y Lotte Lenya. Para todos ellos, Berlín era “un taller experimental para una nueva estética comprometida políticamente con los objetivos de la revolución marxista” (Buck-Morss, 2011, p.54), aunque en oposición a la línea del Partido Comunista en lo que respectaba a considerar al arte como un epifenómeno de la base económica, y al arte de vanguardia en particular como una manifestación de la decadencia burguesa (Buck-Morss, 2011). Todos ellos también se sentían profundamente atraídos por el marxismo hegelianizado de Karl Korsch y Georg Lukács (en particular por su *Historia y conciencia de clase* de 1923) en tanto la importancia que éstos le adjudicaban al papel de la conciencia en la dialéctica del cambio social (Buck-Morss, 2011).

En este contexto, Adorno se vio interesado por utilizar el marxismo como método para el análisis estético[[4]](#footnote-4); aquí la influencia de Walter Benjamin resultó decisiva (Buck-Morss, 2011) y “cobró para él una importancia quizá todavía mayor que Kracauer” (Wiggershaus, 2011, p.109). El *Libro de los pasajes* de Benjamin se convirtió en el punto de contacto de las reuniones que mantuvieron en Frankfurt y Köningstein, y Adorno

se familiarizó pronto con los nuevos motivos y categorías que se habían agregado al repertorio de Benjamin, como: peluche, interior, moda, publicidad, prostitución, coleccionista, paseante, jugador, aburrimiento, fantasmagoría. Las conversaciones le mostraron qué novedosas perspectivas de trabajo abría el peculiar planteamiento de Benjamin de una filosofía del arte y la historia que se enfocara en lo materialista en todo el ámbito de la cotidianidad de una sociedad, y que profundizara en la interpretación a detalle (Wiggershaus, 2011, p.119).

Durante la década del ´20, Benjamin “había avanzado simultáneamente en dos direcciones paradójicas. Una, hacia su objetivo original de desarrollar una teoría cognitiva sobre bases kantianas, que pudiera dar cuenta tanto de la experiencia filosófica como de la experiencia místico-religiosa. La otra era hacia el marxismo” (Buck-Morss, 2011, p.55). El primero de estos intereses quedó plasmado en el capítulo introductorio de su *Origen del drama barroco alemán*, en donde diseñaba una teoría cognitiva de base kantiana influenciada por la cábala hebrea[[5]](#footnote-5) (Buck-Morss, 2011). Pero el problema que restaba era el mismo al que se había enfrentado Adorno en su *Habilitationsschrift*, esto es, la dificultad de reconciliar el compromiso marxista con la filosofía kantiana (Buck-Morss, 2011). Tal reconciliación la llevaría Benjamin a cabo en su *Libro de los pasajes*, cuyos extractos leyó a Adorno en 1929 en Königstein, y en donde ponía en práctica una versión materialista del método filosófico del *Origen del drama barroco alemán* (Buck-Morss, 2011). Aquellas charlas en Königstein (de las cuales también participó Horkheimer) en donde Benjamin exponía la nueva versión materialista de su método filosófico dieron lugar a lo que Buck-Morss (2011) denomina “programa de Königstein” (p.57), cuyas premisas y lineamientos causaron gran impresión a Adorno al punto de basar en él todos sus esfuerzos teóricos posteriores.

En 1931 Adorno dio su conferencia inaugural –*Actualidad de la filosofía*− al entrar a formar parte finalmente de la Facultad de Filosofía de Frankfurt[[6]](#footnote-6). La conferencia esbozaba el programa para una filosofía “dialéctica” y “materialista”, basada en el programa de Königstein y revestida del lenguaje benjaminiano pero que “no era materialismo dialéctico en ningún sentido ortodoxo. Y aunque era tributario de Marx, e incluso podía llegar a denominarse “marxista”, no era marxismo” (Buck-Morss, 2011, p.83). La autora sostiene que Adorno durante toda su vida se diferenció de Marx porque jamás incluyó una teoría de la acción política. Y “[a]unque continuó insistiendo en la necesidad del cambio social revolucionario, esta afirmación siguió siendo abstracta en tanto la teoría de Adorno no incluía concepto alguno de un sujeto revolucionario colectivo que pudiera llevar a cabo tal cambio” (Buck-Morss, 2011, p.83).

En este punto, Buck-Morss (2011) se opone a Martin Jay (1989) en lo que respecta al abandono de la creencia en la capacidad revolucionaria del proletariado por parte de los miembros del *Institut* a partir de la subida de Hitler al poder, ya que “es imposible documentar una desilusión progresiva semejante en el caso de Adorno” (p.84). Y esto es así no porque Adorno no haya creído nunca en el poder revolucionario del proletariado, sino porque

se negaba a incorporar a esta clase dentro de la fundamentación de su teoría, a permitir que la validez de la teoría fuese de algún modo dependiente de la existencia de un sujeto revolucionario colectivo o de la posibilidad de su aplicación directa a la praxis política (Buck-Morss, 2011, p.84).

Esta negativa a aceptar la acción política del proletariado como criterio de verdad de la teoría estaba íntimamente relacionada a la particular recepción de *Historia y conciencia de clase* de Lukács por parte de Adorno. La lectura adorniana de Lukács quedó fuertemente marcada por dos cuestiones: primero, la interpretación sumamente crítica de su mentor Kracauer de *Historia y conciencia de clase*; y segundo, el encuentro que tuvo Adorno con el filósofo húngaro en 1925 y durante el cual éste ni siquiera intentó defender las ideas que habían quedado plasmadas en sus principales obras (Wiggershaus, 2011). Sin embargo, “Adorno llegó a conocer a través de Lukács un pensamiento histórico-filosófico que lo inspiraría a fines de los años veinte en sus ideas sobre la filosofía de la música y del progreso musical” (Wiggershaus, 2011, p.107)[[7]](#footnote-7).

Como señala Buck-Morss (2011), la interpretación que Lukács había hecho del marxismo tenía dos componentes. El primero de ellos constituía un nivel negativo y consistía en una *Ideologiekritik*, es decir, “un método para analizar críticamente la relación dialéctica entre conciencia burguesa y condiciones sociales materiales” (p.85). El segundo nivel era positivo, y en éste se pasaba de la crítica de la conciencia burguesa a la afirmación de la conciencia revolucionaria proletaria (Buck-Morss, 2011).

El lazo mediatizador [entre ambos niveles] era un concepto de la totalidad histórica que, a través de una interpretación materialista de la teoría de la alienación de Hegel, revelaba al proletariado como sujeto-objeto de la historia y de allí como la única clase *capaz* de conciencia “verdadera” (Buck-Morss, 2011, p.85).

Adorno jamás dio el paso que había llevado a Lukács desde un método cognitivo a un programa de acción política, quedando su método limitado al nivel negativo de la *Ideologiekritik* (Buck-Morss, 2011). No obstante –al menos durante los años ´30− Adorno aceptó como correcto el principio fundamental con el que operaba la *Ideologiekritik* de Lukács, esto es, su afirmación según la cual “la estructura de la mercancía (…) permeaba todos los aspectos de la sociedad burguesa, incluyendo los propios esquemas del pensamiento burgués” (Buck-Morss, 2011, p.86). En la mercancía se encontraba, según la conocida sentencia lukacsiana, “el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las correspondientes formas de subjetividad que se dan en la sociedad burguesa” (Lukács, 2013, p.187).

El concepto de *reificación* o *cosificación* proporcionaba a Lukács la clave para su crítica de la ideología burguesa. En el capítulo *La cosificación y la conciencia del proletariado* –contenido en *Historia y conciencia de clase*− aquél argumentaba que del mismo modo que las mercancías asumían una forma reificada en el contexto de la producción, otro tanto sucedía con respecto al dominio de los “objetos” en la tradición de la filosofía idealista. Tanto en el dominio de la producción económica como en el de la teoría burguesa, las apariencias reificadas conducían a oscurecer o borrar el proceso sociohistórico a partir del cual habían tenido origen (Buck-Morss, 2011):

La significación del análisis de Lukács consistía en que, en lugar de ver en la teoría un mero epifenómeno, un delgado velo sobre los desnudos intereses de clase, sostenía o intentaba demostrar que, incluso los mejores pensadores burgueses, en sus intentos intelectuales más honestos, no eran capaces de resolver las contradicciones de sus teorías, porque estas se basaban en una realidad que era en sí misma contradictoria. Toda vez que estos pensadores aceptaban la realidad social dada como *la realidad*, se enfrentaban con una barrera de irracionalidad que no podía ser superada (…), porque dicha barrera no podía eliminarse de la teoría sin ser eliminada de la sociedad. A la inversa, si los teóricos pudiesen ver a través de las apariencias reificadas, reconocerían que las antinomias de la filosofía se debían no a las inadecuaciones de la razón sino a las de la realidad, donde la razón trataba de encontrarse a sí misma. Y esto, afirmaba Lukács, “*significaría considerar los fenómenos sociales ya no desde el punto de vista de la burguesía*”, es decir, desde el de la clase revolucionaria, el proletariado (Buck-Morss, 2011, p.87).

Adorno estaba de acuerdo con Lukács en lo que respecta a su procedimiento analítico, su método al nivel de la crítica de la ideología burguesa y su identificación de la estructura de la mercancía como estructura de la totalidad social. Pero no podía compartir con él que el criterio de verdad del análisis fuese una clase social. Adorno estaba convencido de la verdad del análisis lukacsiano “independientemente de si reflejaba o no “el punto de vista del proletariado” (…) [C]reía posible, por lo tanto, aceptar el materialismo dialéctico de Lukács como método cognitivo, sin abrazar su teoría ontológica del proletariado como sujeto-objeto de la historia” (Buck-Morss, 2011, p.89).

Adorno tenía razones para rechazar la conciencia revolucionaria del proletariado como criterio de verdad de la teoría. Una de las razones era de carácter teórico mientras que la otra era más bien empírica. En primer lugar, “el concepto de Lukács de proletariado como sujeto-objeto de la historia resultaba ser una construcción altamente problemática” (Buck-Morss, 2011, p.90). El propio Lukács (2013), en el prólogo a la reedición de 1969 de *Historia y conciencia de clase*, criticó duramente su tesis anterior tachándola de ser una “pluscuamhegelianización de Hegel” (p.61). En segundo lugar, estaba el problema de que “los obreros reales, empíricamente existentes no veían el mundo “desde el punto de vista del proletariado” (Buck-Morss, 2011, p.90). Para resolver esta circunstancia, Lukács había introducido los conceptos de conciencia “empírica” –es decir, la conciencia real del proletariado− y conciencia “imputada”, esto es, “aquello que el proletariado *pensaría* si tuviese nítida conciencia de su posición objetiva” (Buck-Morss, 2011, p.90). El “puente” entre ambos era el partido revolucionario, la vanguardia de la clase obrera, la “corporeización de la “voluntad colectiva” del proletariado” (Buck-Morss, 2011, p.90).

Para 1930, esta concepción de un partido de vanguardia como líder de la clase revolucionaria era bastante poco atractiva para Adorno –y no sólo para él− ante la consolidación del poder de Stalin por un lado y el avance del nazismo por otro. “Además, y probablemente este fuera el factor decisivo para Adorno, la teoría, transformada en un instrumento para la revolución, manipulaba la verdad según las necesidades estratégicas del partido” (Buck-Morss, 2011, p.92), reduciendo así el criterio de verdad a un mero pragmatismo.

Adorno no estaba dispuesto a sacrificar su independencia intelectual[[8]](#footnote-8) en favor del Partido Comunista, pero tampoco a apelar a la conciencia empírica del proletariado. De modo que

adoptó una tercera posición, que más tarde llamó “no-participación” (*nichtmitmachen*). Insistía en la libertad del intelectual respecto al control del partido, en realidad respecto de cualquier responsabilidad directa del efecto de su trabajo sobre el público, pero sostenía al mismo tiempo que la actividad intelectual válida era por sí misma revolucionaria. Adorno argumentaba que teoría y praxis política no eran idénticas y que su relación estaba complejamente mediatizada (Buck-Morss, 2011, pp.93-94).

Según la autora, esta última separación entre teoría y praxis política, hacía que el “marxismo” de Adorno se configurara como una desviación radical tanto del marxismo-leninismo como del neohegelianismo lukacsiano. Buck-Morss (2011) señala que una posible razón de esto se encontraría en que a principios de la década del ´30, el marco de referencia filosófico de Adorno era más kantiano que hegeliano, de manera que mientras “Lukács conceptualizaba la relación dialéctica entre sujeto y objeto como relación entre conciencia (de clase proletaria) y *totalidad* sociohistórica, para Adorno el sujeto era la conciencia individual y el objeto hacía referencia a los fenómenos particulares de la experiencia” (pp.94-95). Para la autora, la particular recepción del filósofo húngaro por parte de Adorno dio como resultado una suerte de “re-kantianización” de Lukács. Esto es así por el hecho de haber tomado Adorno una crítica marxista –aunque neohegeliana− de la ideología dando por supuesta la estructura de la experiencia del modelo kantiano.

Existía otro punto en el que Adorno se distanciaba de Lukács y que tenía que ver con la diferente concepción del papel de los intelectuales. Mientras que para Lukács eran la *vanguardia* de la Revolución, para Adorno eran la *avant-garde* revolucionaria (Buck-Morss, 2011). La *vanguardia* de Lukács poseía un rol pedagógico de instrucción política, en tanto que la *avant-garde* de Adorno –y de los demás miembros del círculo de Berlín[[9]](#footnote-9)− tenía una función más bien ejemplar, de permanente desafío al dogma y de corte antiautoritario (Buck-Morss, 2011). Brecht consideraba que el papel revolucionario del artista consistía en transformar los avances técnicos del ámbito estético, “refuncionalizarlos” de manera que pasaran de herramientas ideológicas a herramientas para la liberación (Buck-Morss, 2011). Así, “[l]o que contaba no era el origen burgués de las técnicas, sino la *actitud crítica* que el intelectual les aportaba. Esto era lo que Adorno tenía en mente cuando denominaba práctica dialéctica al trabajo del artista o del teórico” (Buck-Morss, 2011, p.97). De aquí que cuando Adorno hablaba de “fuerzas productivas” en sus artículos sobre música de los años 30 no se refería a la industria musical, “sino a las técnicas de composición y al material musical tal como se desarrollaba históricamente” (Buck-Morss, 2011, p.97). De manera similar, “relaciones de producción” no era para él la relación entre capitalista y obrero, sino la relación entre el compositor y la música (Buck-Morss, 2011). También para Horkheimer y el *Institut* “era central la creencia de que los métodos teóricos burgueses, “como un instrumento material de la producción”, podían refuncionalizarse en herramientas liberadoras” (Buck-Morss, 2011, p.97).

El problema aparecía a la hora de definir los criterios de aquella refuncionalización. Para Brecht, la conciencia a liberar era la del proletariado, y optó por apelar a su conciencia empírica con miras a la educación política (Buck-Morss, 2011). En cambio, Adorno “insistía en que el criterio para el arte no podía ser su efecto político sobre la audiencia” (Buck-Morss, 2011, p.98), de manera similar a como creía que el criterio de verdad de la teoría no podía ser una clase social. Para él, por ejemplo, la música revolucionaria por excelencia era la de Arnold Schönberg[[10]](#footnote-10), la cual “[n]o tenía intención política consciente, y absolutamente ningún atractivo para un auditorio proletario" (Buck-Morss, 2011, p.99). Es decir, el arte de vanguardia servía para liberar la conciencia de otros intelectuales (el auditorio de las obras de vanguardia) independientemente de si en la obra se apelara o no a la revolución proletaria. Y del mismo modo que Lukács había justificado la necesidad de una élite de partido, Adorno justificaba una élite intelectual, ya que no podía culparse al artista experimental de que la comprensión de su obra estuviera limitada a un auditorio exclusivo (Buck-Morss, 2011). El argumento del que se valía Adorno para realizar tal justificación era ampliamente deudor de la tesis de la cosificación de Lukács: si la estructura de la mercancía estaba contenida en el “material” (estético, teórico) con el que trabajaba el intelectual, entonces el trabajador intelectual o el artista ya estaba tratando −independientemente de su intención política− con las contradicciones y problemas de la totalidad social. Escribía Adorno en su artículo de 1932, *Sobre la situación social de la música*:

[la música] cumple más adecuadamente su función social cuando, en su propio material y de acuerdo con sus propias reglas de forma, logra articular en las más íntimas células de su técnica los problemas sociales que trae consigo. En este sentido la tarea de la música en tanto arte es específicamente análoga a la de la teoría social (Adorno citado en Buck-Morss, 2011, p.100).

Según esta concepción, lo mejor que podía hacer un intelectual por el proletariado era precisamente seguir siendo un intelectual y afrontar los antagonismos de la estructura social tal como aparecían reflejados en el “material” estético o teórico del cual se tratase (Buck-Morss, 2011). Por otra parte, quien de manera deliberada manipulase el material para dar un efecto político –como podría haber dicho Adorno de Brecht− “era en realidad un idealista psicológico, que ignoraba las demandas objetivas del históricamente desarrollado y socialmente mediado material de su oficio” (Buck-Morss, 2011, p.101).

Sin embargo, Buck-Morss (2011) deja en claro que Adorno nunca identificó la praxis teórica con la praxis política. Adorno era muy consciente de que una revolución en el campo teórico o estético no conduciría a una revolución social. La teoría y el arte podían a lo sumo intentar romper con la justificación ideológica del *statu quo* burgués: “El objetivo de Adorno era la “explosión de la reificación”. Su ataque crítico apuntaba al desgarramiento del velo ideológico de la reificación que ocultaba el conocimiento verdadero de la realidad social” (Buck-Morss, 2011, p.102).

Pero la relación entre crítica teórica y transformación social nunca fue explicada por Adorno, y si quedaba claro que la conciencia a transformar era la de los intelectuales que formaban la *avant garde* no era igualmente clara la cuestión acerca de quiénes debían ser guiados por aquella (Buck-Morss, 2011).

**Consideraciones finales**

Si se toman en cuenta en su conjunto las influencias tratadas podría hacerse la siguiente relación: mientras que por un lado Adorno compartió el diagnóstico de época que Kracauer le transmitiera –y que éste compartía a su vez con Weber, Simmel, Scheler y Lukács−, diagnóstico que implicaba reconocer un proceso de desencantamiento del mundo y de pérdida del sentido o, en otros términos, el reconocimiento de un mundo escindido, por otro lado no podía aceptar la solución o intento de reconciliación y reestablecimiento de la totalidad perdida que Lukács proponía en su *Historia y conciencia de clase* a partir de la idea del proletariado como sujeto-objeto de la historia, un sujeto que se hacía consciente, en su marcha progresiva, de la totalidad sociohistórica. Como ya fue visto, existían razones teóricas y empíricas para este rechazo.

Sin embargo, Adorno sí aceptó la clave materialista que Lukács proponía bajo el concepto de reificación. Aquí, aquél carácter escindido del mundo moderno se daba a partir de la extensión de las formas reificadas de la conciencia a la totalidad de las esferas de la vida social en el marco del modo de producción capitalista. Tanto el mundo de los objetos pensados por la filosofía idealista como el mundo de las mercancías intercambiadas en el ámbito de la economía se presentaban como mundos alienados, ajenos e independientes de la actividad humana. Pero para Adorno, “cerrar el círculo”, reestablecer la totalidad perdida, identificar conciencia y fuerzas objetivas, razón y realidad a través de la idea de un proletariado que devenía consciente de su situación objetiva a la manera lukacsiana parecía inadmisible.

En *Dialéctica de la Ilustración*, la idea de un mundo escindido parece haber tomado cuerpo en la antítesis entre el ser humano y la naturaleza. En esa relación el ser humano reifica al mundo natural −al tiempo que se aliena de él− en un intento por dominarlo y asegurar la autoconservación. Resulta notable, aunque no sorprendente, que aquí tampoco aparezca (al menos no en forma desarrollada) la formulación de una síntesis superadora capaz de ir más allá de aquella escisión primordial. Por otra parte, se sigue sosteniendo la importancia de la actividad teórica, ya que el pensamiento crítico se muestra como el único capaz de denunciar a la Ilustración misma y desmitificar la idea del progreso racional.

**Bibliografía**

Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna cadencia. Buenos Aires.

Habermas, Jürgen (2010). Horkheimer y Adorno: el enmarañamiento de mito e ilustración. En *El discurso filosófico de la modernidad* (pp.123-148). Katz Editores. Buenos Aires.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (2005) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta. Madrid.

Jay, Martin (1989). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Taurus. Madrid.

Lukács, Georg (2013). *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. RyR. Buenos Aires.

Wiggershaus, Rolf (2011). *La Escuela de Fráncfort*. FDE. México, D.F.

1. Titulada *La idea de historia natural*. [↑](#footnote-ref-1)
2. El estudio fue finalmente rechazado ya que una justificación neokantiana, idealista, de Freud no resultaba compatible con la crítica marxista, materialista, de la ideología (Buck-Morss, 2011). [↑](#footnote-ref-2)
3. (1863-1947) Profesor de filosofía en la Universidad de Frankfurt, tutor de Adorno y en cuyos seminarios conoció a Max Horkheimer. [↑](#footnote-ref-3)
4. Contrariamente a Horkheimer, quien también formaba parte de las reuniones del círculo de Berlín y estaba igualmente influido por *Historia y conciencia de clase*, pero que se volcó a los problemas de la teoría social (Buck-Morss, 2011). [↑](#footnote-ref-4)
5. Esta influencia teológica provenía de su amigo Gershom Scholem (1827-1982). [↑](#footnote-ref-5)
6. Con una segunda *Habilitationsschrift* sobre la filosofía de Sören Kierkegaard, en la cual intentaba “liquidar” el idealismo mediante la crítica inmanente. [↑](#footnote-ref-6)
7. Siguiendo de cerca la teoría de la conciencia de clase de Lukács, Adorno afirmaba, por ejemplo, que “en Schönberg cobraba la “dialéctica del artista y el material […] su autoconciencia hegeliana” (Wiggershaus, 2011, p.120). [↑](#footnote-ref-7)
8. Como sí terminó haciendo Lukács. [↑](#footnote-ref-8)
9. Dentro de éste, era compartida en general la idea de que los teóricos y los artistas eran trabajadores productivos, más cercanos al proletariado que a la burguesía (Buck-Morss, 2011). [↑](#footnote-ref-9)
10. Adorno creía que el criterio para hacer música progresista en la era burguesa estaba en cumplir con una función dialéctica cognitiva. En *Sobre la situación social de la música* escribía: “La música que pretenda justificar su derecho a existir hoy debe poseer, en cierto sentido, el *carácter de conocimiento*. Dentro de su material, ella debe articular los problemas que el material –nunca puramente natural en sí, sino producido sociohistóricamente− le presenta; las soluciones que allí encuentra la música son como las de la teoría: ellas contienen postulados sociales cuya relación con la praxis puede en efecto ser altamente mediatizada y difícil, y que de ningún modo puede ser fácilmente descubierta…” (Buck-Morss, 2011, p.104). Schönberg podía componer música progresista en tanto cumplía con este criterio particular. Escribía Adorno en el mismo artículo: “él [Schönberg] encuentra bajo la forma de problemas en el material, problemas que él extrae y desarrolla, los problemas de la sociedad que ha producido ese material y que presenta en él, como problemas técnicos, sus contradicciones sociales” (Buck-Morss, 2011, p.107). Por lo demás, la relación entre música y fuerzas sociales progresistas no era evidente para Adorno en sí misma, “sino que debía ser interpretada en cada caso, y esta era la función de la crítica” (Buck-Morss, 2011, p.105). [↑](#footnote-ref-10)