

Para finalizar, vale la pena llamar la atención alrededor de dos aspectos del libro de Jimenez. Por un lado, la acertada presencia de otros pensadores, como es el caso de Benjamin y Marcuse, que no sólo contribuyen a conformar un corpus del pensamiento de Adorno, sino también a plantear una idea general de lo que fue el proyecto de la Escuela de Francfort y las cercanías y distancias entre los distintos pensadores de la Escuela. Por otro lado, el estilo del libro. Jimenez construye un libro bastante esquemático dividido en pequeños capítulos que permiten una entrada bastante amable a los puntos centrales del pensamiento de Adorno. Sin embargo, como el mismo Jimenez implícitamente es consciente, Adorno construyó su obra principal la *Teoría estética* como una serie de fragmentos que responden a la dificultad de plantear la cuestión estética en la actualidad, por lo cual, de cierta manera, transcribir la vena de su obra en un texto esquemático, no sólo va contra su voluntad, sino también contra su propio pensamiento crítico.

Humberto Sánchez Rueda
Estudios Literarios
Universidad Nacional

Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981. 383 páginas.

El orden de las palabras que conforman el título de este libro no podría haber sido alterado sin traicionar su contenido. Susan Buck-Morss ha organizado su libro con el objetivo de indagar el origen del método que utilizó Adorno en sus escritos, presentándonos a Benjamin como una influencia directa de su pensamiento, influencia aun mayor que la que ejercería en Adorno la escuela de Frankfurt.

Buck-Morss comienza realizando un ensayo autobiográfico en el cual nos muestra los orígenes de Adorno, su familia, su vinculación directa con la música, los años de juventud, su formación en Kant, su relación con Horkheimer y con Benjamin. Luego de ese apartado Buck-Morss entra a explicarnos la recepción de Marx por parte de Adorno.

El primer capítulo está dedicado a analizar la idea de la historia en Adorno junto al valor doble de sus conceptos. Otro de los capítulos se concentra en mostrar la idea de objeto que tenía Adorno, lo que implica una introducción a su crítica de la metafísica. En cuanto al sujeto, la lógica de su desintegración se explica en el capítulo quinto mediante el desdoblamiento del concepto de experiencia en este autor. Luego Buck-

Morss se centra en la construcción de constelaciones y nos muestra cómo el método de Adorno sirve a los propósitos del derrumbamiento del idealismo. En el capítulo séptimo se analiza el estudio de Adorno sobre Kierkegaard. En el octavo capítulo se muestra cómo el arte fue un modelo para la filosofía de Adorno y de Benjamin. El libro culmina con un interesante análisis del debate entre Benjamin y Adorno, el cual tuvo lugar durante los años treinta y permite esclarecer elementos de la teoría y de las ideas de los dos pensadores.

Desde el primer capítulo Buck-Morss nos muestra cómo, ya desde niño, en su círculo familiar, Adorno se veía a sí mismo como músico y artista. También se hace notar la profunda relación con Benjamin, en cuyo pensamiento a Adorno se le había mostrado “lo que la filosofía debía ser si había de cumplir con lo que prometía y que jamás abarcó, desde que se deslizó dentro de ella la división kantiana entre lo que permanece dentro del campo de la experiencia y aquello que trasgrede los límites de la posibilidad de experiencia” (cit. en Buck-Morss 30).

El argumento de Buck-Morss durante todo el libro es que es en Benjamin donde hay que buscar gran parte de las ideas que Adorno desarrolló en su filosofía. En ese sentido la relación de Adorno con el instituto pierde fuerza con respecto a la tesis de Martin Jay. La misma Buck-Morss cita siempre a Jay entre comillas cuando habla de la Escuela de Frankfurt y, si bien retoma alguna de sus observaciones más generales, Buck-Morss parece regresar siempre a la idea de que la influencia de Horkheimer y el Instituto sobre el pensamiento de Adorno es menor que la que ejerciera Benjamin.

Buck-Morss fortalece los vínculos posibles entre los pensamientos de Benjamin y Adorno, mostrando las relaciones importantes que se presentaban en las actividades de los dos pensadores. Así, si la interpretación de Adorno como músico de las partituras no copiaba únicamente el original, de la misma manera Benjamin operó en sus traducciones de obras literarias. Esto ayudó a que los dos forjaran ideas similares en lo que concierne a la mimesis y a la obra de arte en la época de su reproducción técnica.

Además de Benjamin, cuyo estudio sobre el *Trauerspiel* es definitivo para entender los orígenes de la filosofía de Adorno, Buck-Morss nombra la influencia de Marx y de Freud en su pensamiento. Aunque la influencia del materialismo es fuerte en Adorno, incluso se lo trata de defender como un verdadero heredero del legado teórico de Marx, se tiene que decir que “a lo largo de toda su vida se diferenció fundamentalmente de Marx porque su filosofía jamás incluyó una teoría de la acción política” (70).

En el acercamiento de Adorno a Marx fue decisivo el libro de Lukács *Historia y conciencia de clase*, un texto con el que Adorno aprendió que el materialismo dialéctico de Lukács era un excelente medio cognitivo, aunque sin abrazar conceptos de éste como el de historia ni tampoco su idea de que el proletariado era el sujeto-objeto de la historia. Aceptar esto último habría implicado, por un lado, mantener el sistema ontológico hegeliano de la dialéctica de la historia, que era lo que Adorno no quería, y, por otro, que a través de la teoría, transformada en un instrumento para la revolución, se entrara a manipular la verdad según las necesidades estratégicas del partido.

Las distancias entre Adorno y Lukács se extenderían incluso hasta los predios del arte. El artista era concebido por Adorno como un trabajador –desde donde se acentuará el papel que juega el arte en su no intencionalidad– a diferencia de Lukács, quien creía que la misión de ese trabajador era la de ser un líder e instructor político. Asimismo, Adorno distanció su pensamiento de otro importante intelectual marxista, Brecht, quien desde una postura parecida a la de Lukács hablaba de refuncionalizar las técnicas estéticas modernas con la intención de usarlas como herramientas ideológicas para la liberación de los hombres.

Podemos decir que Adorno las admiraba estas técnicas estéticas modernas que Brecht “refuncionalizó” en su obra, pero esto se explica precisamente porque ellas rechazaban las técnicas del arte burgués, presentándose de una manera antiautoritaria y desafiando permanentemente los dogmas. Pero su liderazgo era más ejemplar que pedagógico.

Buck-Morss se detiene en las diferencias entre Adorno, Brecht y Benjamin, para intentar mostrar cómo son las relaciones entre praxis intelectual y praxis política. En el caso de Adorno, la relación

siguió siendo vaga y abstracta, sin explicación acerca del medio social que pudiera servir para conducir a esa mediación, [...]. Adorno aceptaba un análisis social marxista y utilizaba categorías marxistas al criticar los productos *geistige* [intelectuales] de la sociedad burguesa. Pero el conjunto de su esfuerzo teórico se dirigía a continuar interpretando al mundo, y la cuestión había sido transformarlo. (100-101)

La idea de historia. La lógica de la desintegración

Sería correcto decir que Adorno no *tenía* concepto alguno de la historia en el sentido de una definición ontológica positiva del significado filosófico de la historia. En cambio, historia y naturaleza en tanto opuestos dialécticos eran para Adorno conceptos

cognitivos, no demasiado diferentes de las “ideas regulativas” de Kant, que se aplicaban en sus escritos como herramientas críticas para la desmitificación de la realidad. Simultáneamente, cada una proporcionaba una crítica de la otra. (112)

Adorno estaba muy cercano en su idea de la historia a Horkheimer, es decir, en aquello de que había que “luchar con el espíritu de la época antes que unirse a él” (111). Consecuentemente, al igual que en el pensamiento de Benjamin, en Adorno se privilegia una visión de la historia enfocada más hacia atrás que hacia adelante. Todo esto se vio consolidado en el rechazo de la historia como progreso. Asimismo, Buck-Morss nos muestra que los conceptos de Adorno tienen un carácter doble, en donde se incluye desde luego el mismo concepto de historia. El polo positivo de la historia era definido por Adorno como 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 [...] un movimiento que no transcurre en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que ya está ahí, sino en el que emerge algo nuevo” (cit. en Buck-Morss 123). “El doble carácter del concepto de historia –continúa diciendo Buck-Morss–, su polo negativo, estaba determinado por el hecho de 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” (123).

Lo mismo sucede con el concepto de naturaleza. Buck-Morss lee en Adorno un polo positivo, caracterizado por los entes existentes, mortales, transitorios; y uno negativo, si se entiende que la naturaleza es aquello que no ha entrado en la historia, que está fuera del control humano. Para quien quiera adentrarse en la lectura de Adorno es de mucha ayuda entender el modo de su argumentación, al que Buck-Morss se refiere cuando escribe: “aceptada la premisa de una realidad contradictoria, esencialmente antagónica, está clara la razón que llevó a Adorno a entender que el conocimiento del presente requería la yuxtaposición de conceptos contradictorios cuya tensión mutuamente negadora no podía disolverse” (130).

Si Adorno aceptaba la realidad contradictoria era porque estaba consciente de lo que fue la pérdida del sentido de totalidad de su época (como síntoma de la decadencia burguesa); a partir de su propio método de argumentación mostraba las contradicciones categoriales al interior de corrientes filosóficas como las idealistas, a las que criticó constantemente. De estas contradicciones emergía una nueva lógica.

La lógica de la desintegración era la nueva filosofía en acción. Buck-Morss ve en la conferencia de Adorno "Die Aktualität der Philosophie" el origen de la dialéctica negativa, vislumbrada tanto en los primeros trabajos de Benjamin, principalmente en su libro sobre el *Trauerspiel*, como en los diálogos que ambos sostuvieron en 1929. En lo que a Benjamin respecta, él anunció las categorías del nuevo materialismo en sus escritos; Adorno, por su parte, las hizo efectivas cuando intentó extraerlas de las formas tardías del idealismo: este fue el programa que siguió en su crítica al existencialismo de Kierkegaard y a la fenomenológica de Husserl. En estos estudios ya se encuentra implícito el cuestionamiento a la filosofía de Heidegger.

Buck-Morss subraya que "al delinear los orígenes del método de Adorno, he tratado premeditadamente de evitar igualarlo con la 'teoría crítica', término que carece de precisión sustantiva. La teoría crítica nunca constituyó una filosofía articulada de manera completa, que los miembros del Instituto aplicaran de idéntico modo" (142).

A propósito de esto, por ejemplo, se explica que hay una diferencia importante entre Horkheimer y Adorno, pues aunque ambos creían que la filosofía burguesa estaba en decadencia, Horkheimer "parecía concluir que si la metafísica ya no era posible, el filósofo debería buscar auxilio en las ciencias sociales para hallar la verdad" (144).

Lo particular concreto. La verdad inintencional

Al igual que Benjamin, Adorno consideraba que la filosofía debía centrarse sobre lo particular y no sobre lo general. Aquí pensamos en el interés de Benjamin por la minucia, el detalle. Los objetos debían describirse tratándolos como objetos materiales, con vida y muerte propias, aceptando su carácter histórico. Por esta vía es por la que Adorno -haciendo uso de su razón histórica- desmonta el existencialismo en sus estudios sobre Kierkegaard y Husserl. "La falacia del existencialismo y de la fenomenología de Husserl -señala Buck-Morss- consistió en detenerse en el objeto dado inmediatamente y no ver más allá de esta apariencia fetichizada, cuya forma reificada había analizado Lukács como una 'segunda naturaleza'" (160).

El influjo del Benjamin del *Trauerspiel* fue definitivo para esta visión de Adorno. Al analizar los fenómenos como textos históricos y no como objetos naturales, Benjamin veía las obras a partir de extremos contradictorios. Pero el enfoque que en Benjamin tenía raíces místicas en Adorno sería puesto en el marco de la teoría marxista.

Al momento de ver el objeto, la dialéctica negativa se interesa tanto en su identidad como en su no identidad con el sujeto, siendo esa no identidad en donde se encontraba la verdad, según Adorno. También Benjamin en el *Trauerspiel* se había enfocado en lo inintencional, término que en Husserl era usado con el fin de “distinguir los objetos empíricos (el manzano realmente existente) de los objetos intencionales (el árbol tal como existe en el pensamiento del árbol)”. Los *intencionales* eran objetos cuya objetividad no residía en su existencia empírica, como las sirenas, por ejemplo. Así Husserl en su filosofía podía “evitar asentarse sobre el movedizo e incierto terreno de los seres empíricos –precisamente aquellos particulares transitorios que Adorno y Benjamin consideraban cruciales” (169).

El rechazo de la intencionalidad, que en Benjamin podía tener un origen místico, coincidía con el materialismo. Pero tal materialismo –según Buck-Morss– no debe entenderse en un sentido marxiano, sino en un sentido prekantiano. “Adorno insistía en que la filosofía reconociera como ‘materia’ no sólo a los objetos naturales sino a los fenómenos *geistige* también (incluida la noción de Husserl de ‘objetos del pensamiento’)” (170). Resulta relevante decir que como el “material” de las novelas, las ideas, los conceptos y las teorías envejecían, también en estos se podía buscar la verdad inintencional.

El individuo como sujeto de experiencia. Las constelaciones

Buck-Morss subraya que en Kant el papel del sujeto es creativo; los objetos, por su parte, serán moldeados según las formas y las categorías *a priori* de la sensibilidad y el entendimiento respectivamente, a través de los cuales se conforman los objetos de la experiencia. Buck-Morss explica que “Adorno, dando un giro a la revolución copernicana de Kant, sostenía que el objeto, y no el sujeto, era lo preeminente: era la previa estructura históricamente desarrollada de la sociedad la que hacía que las cosas fuesen como eran, incluyendo las reificadas categorías de la conciencia kantiana” (184)¹. Según Buck-Morss:

¹ Para explicar en qué consiste el giro copernicano de Kant, se debe comenzar por decir que en este autor todo objeto, para que pueda ser conocido, tiene que cumplir con las condiciones de posibilidad del conocimiento del hombre, las cuales son de naturaleza espaciotemporal. En vista de que nuestro conocimiento es un conocimiento de objetos, al hablar de las condiciones de posibilidad para todo el conocimiento (en Kant), se está haciendo referencia a la unión de lo universal: para todos los objetos que yo pueda ver, con lo necesario: tiene que ser así para que yo pueda verlos. En esta medida el giro copernicano de Kant habla del objeto como fenómeno, es decir, como objeto de conocimiento, en donde no es el

Adorno sostenía que el momento cognitivo autónomo y espontáneo residía en el rechazo a aceptar la resultante fetichización del pensamiento en la que el sujeto era desdoblado del objeto, el entendimiento de la materia. El sujeto debía salir de la caja de la subjetividad entregándose al objeto, *entrando en él* como había afirmado Benjamin en el *Trauerspiel*. Esta “inmersión en la interioridad” no conducía al redescubrimiento de sí mismo del sujeto, sino a un descubrimiento de la estructura social en una particular configuración. Allí donde Hegel, también argumentando en contra de Kant, consideraba que la estructura de la realidad era en última instancia idéntica a la subjetividad racional, Adorno consideraba al objeto como simplemente no racional, aunque era comprensible racionalmente. Pero sólo una lógica dialéctica podía captar las contradicciones internas de los fenómenos que reproducían en el microcosmos la dinámica del contradictorio todo social. (184)

Así se llega a acuñar el término “fantasía exacta”, un concepto dialéctico que reconocía la mediación mutua entre sujeto y objeto sin que ninguno de los dos tuviera ventaja. Con la “fantasía exacta” Adorno se aseguró de mantener siempre posiciones dialécticas, si bien tales posiciones encontraron su mejor expresión en la idea de las constelaciones. (Si el papel del sujeto es extraer conexiones entre los elementos fenoménicos, entonces él es similar al astrólogo que mira las constelaciones). Pero el método de las constelaciones fue el modo en que Benjamin expuso su pensamiento: allí los fenómenos aparecen entre las ideas sin negar lo contradictorio ni particular de cada una de éstas. Esto lo aprendió Adorno, cuyo objetivo no era desarrollar una síntesis teórica, sino descifrar una realidad contradictoria. Por eso se acude a pensamientos que aparentemente se consideraban contradictorios como el de Marx y Freud. Aun así cuando utiliza conceptos de ellos, tales conceptos no aparecen estáticos, sino que se modifican dialécticamente entre sí. Así Adorno intentaba que la estructura de sus ensayos fuera la antítesis de la estructura de la mercancía. Adorno construía sus constelaciones según principios de diferenciación, no-identidad y transformación activa.

En su estudio sobre Kierkegaard y en sus ensayos sobre el Jazz, Adorno emprende la tarea de liquidación del idealismo al desplegar sus constelaciones.

conocimiento el que se acomoda a los objetos, como creía Hume, sino que son los objetos los que se han acomodado de conformidad al conocimiento. Y por esto el giro copernicano de Kant es el que permite hablar del conocimiento *a priori*. (Nota del editor)

La influencia del Arte

El aspecto de la influencia del Arte sobre el pensamiento de Adorno es uno de los puntos fundamentales del ensayo de Buck-Morss. A lo largo de todo el libro la autora vuelve sobre el tema una y otra vez, comentando que Adorno se veía así mismo como un artista y que había construido su filosofía inspirado en la técnica musical de Arnold Schönberg.

Tal como Schönberg, Adorno desarrollaba el material hasta el punto de la inversión dialéctica. Mientras Schönberg llevaba a tales extremos la tonalidad que resultaba en atonalidad, que desmitificaba la música, demostrando que las “leyes” tonales no eran naturales ni eternas, Adorno procedía de manera similar con el idealismo.

El desarrollo de las ideas musicales en Schönberg, que Adorno describía como “un movimiento entre extremos” comparable a la “resolución de enigmas” o el “descifrar”, era estructuralmente análogo al desarrollo de las ideas filosóficas en Adorno. El prototípico ensayo de 1932, “Die Idee der Naturgeschichte” [...], desarrolla su análisis desde la paradójica constelación cuyos extremos eran “historia” y “naturaleza”. No forzaríamos demasiado la analogía si argumentáramos que la estructura de este ensayo guardaba una clara correspondencia con las reglas de la composición dodecatónica, por ej., 1] la *afirmación* de la hilera tonal: “toda historia es natural” (y por tanto transitoria); 2] *retrógrado*, o *reversión* de la hilera: “toda naturaleza es histórica” (y por tanto socialmente producida); 3] *inversión* de la hilera: “la historia real no es histórica” (sino pura reproducción de la segunda naturaleza); y 4] *inversión retrógrada*: “la segunda naturaleza es no natural” (porque reniega de la transitoriedad histórica de la naturaleza). (266)

Tanto para Benjamin como para Adorno, la experiencia estética fue fundamental al momento de la comprensión filosófica, siendo determinante el arte para reconstruir la visión dialéctica del objeto.

No obstante, “la técnica artística del surrealismo [era] lo que fascinaba a Benjamin. El arte surrealista retrataba los objetos cotidianos en su forma material existente (en este sentido literal, la fantasía surrealista era “exacta”) y sin embargo estos objetos eran al mismo tiempo *transformados* por el hecho mismo de su presentación como arte, donde aparecían en un *collage* de extremos remotos y antitéticos” (266). Este elemento de montaje del surrealismo sería utilizado por Benjamin en su filosofía, un método que para Adorno no era suficiente, pues la técnica del surre-

alismo, al desmontar los objetos, lo que hacía era convertirlos en fetiches, en mercancías. Para alejarse de estos problemas Adorno asumió la técnica de Schönberg, que fue la que le permitió a Adorno alejarse de los problemas que ofrecía el surrealismo como modelo en la filosofía benjaminiana. Procediendo de manera similar a Schönberg, Adorno llegaba a la inversión dialéctica, mientras que Benjamin con la técnica del surrealismo terminaría mostrando en su filosofía sólo el reflejo de las apariencias dadas. Un ejemplo perfecto son los reparos que Adorno le hace a Benjamin en la primera versión del ensayo sobre Baudelaire. En esta primera versión Benjamin había sufrido los problemas de usar el surrealismo como modelo técnico de su filosofía.

Para Buck-Morrs el ensayo de Benjamin sobre Baudelaire tenía varios problemas desde la óptica de Adorno: “en lugar de reconstruir la realidad social a través de un análisis dialéctico inmanente de las imágenes poéticas de Baudelaire, Benjamin yuxtapone imágenes del poeta con partículas de datos de la historia objetiva en un montaje visual, agregando un mínimo de comentario, como si fueran subtítulos de una película” (311). Este parece ser el punto de separación más importante entre Adorno y Benjamin para Buck-Morss, separación que se afirmaba cuando Adorno pedía a Benjamin ser más dialéctico.

El capítulo dedicado al debate entre Benjamin y Adorno es el más importante del libro. Está dividido en tres partes y realiza una exploración desde los ensayos de Benjamin hasta las ideas más importantes de Adorno, presentadas aquí siempre desde el punto de vista de la autora del libro. La conclusión es muy interesante. Por una parte, se considera la manera en que Adorno analiza el legado de Benjamin una vez muerto: Adorno muestra allí que la misma filosofía de Benjamin es un reflejo de la pérdida de la experiencia del sujeto en el mundo moderno; y, por otro, que el método adorniano germinó gracias al debate con Benjamin. Los trabajos de Adorno con el instituto (que heredó los problemas afrontados por la filosofía de Benjamin) y con Horkheimer ocupan la parte final del libro.

Al final del libro Buck-Morss, mostrándose adorniana con el mismo Adorno, se pregunta si acaso no son aplicables los problemas vistos en la música de Schönberg a la misma filosofía del pensador de Frankfurt. Esta es una buena pregunta que vale la pena hacerse cuando nos acercamos a los escritos de Adorno:

La revolución atonal de Schönberg había triunfado verdaderamente al liberar el material musical de las tiránicas leyes de la “segunda naturaleza” del sistema tonal burgués, pero en tanto

una revolución operada exclusivamente en el campo de la superestructura, su impulso liberador no podía mantenerse. La atonalidad conducía a la composición dodecatónica, cuyos principios se transformaban en un nuevo dogma musical. [...] Pero ¿era consciente Adorno de que la misma amenaza se cernía sobre la filosofía? (363)

Jaime Báez
Estudios Literarios
Universidad Nacional

Lunn, Eugène. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 360 páginas.

Como el título lo anuncia el libro se propone hacer un estudio histórico de cuatro de las grandes figuras del marxismo en el campo artístico e intelectual. Lunn explica cómo fueron las relaciones entre las ideas marxistas y el arte modernista de inicios del siglo XX, buscando establecer tales relaciones teniendo en cuenta los eventos históricos que propiciaron una cierta recepción de este tipo de arte en los cuatro teóricos. Haciendo un recorrido por la carrera intelectual de cada uno de estos autores, el libro explica y justifica las diferentes reacciones que tuvieron respecto al arte modernista en general. El libro está dividido en tres partes, cada una de ellas dividida en capítulos, además de una introducción y una conclusión.

En la introducción el autor justifica su intención al hacer el estudio sobre las relaciones entre el marxismo y el modernismo; además de presentar el libro como una investigación de las fuentes históricas y el entorno del encuentro político-estético en Alemania entre el marxismo y el modernismo. Cuatro son los propósitos principales aquí expuestos: primero, contribuir a un entendimiento más firme del papel central del modernismo estético en el renacimiento de una teoría dialéctica marxista occidental desde los años 20; segundo, explorar las variedades de la cultura europea de Vanguardia de 1880-1930 como un tema serio de interés para los historiadores e intelectuales del siglo XX; tercero, analizar cuatro confrontaciones específicas entre el marxismo y el modernismo, las cuales han servido para beneficiar a cada una de estas tradiciones; y cuarto, aportar nuevas ideas y perspectivas (sobre todo de naturaleza histórica) sobre la obra de Brecht, Lukács, Benjamin y Adorno y las relaciones entre estos autores (11).