

Paradójicamente, la reflexión sobre Adorno y Kafka en este último capítulo nos lleva, en las últimas frases del libro, a realizar un acercamiento al pensamiento de Benjamin, con el cual se termina el recorrido de Nicholzen por la obra de Adorno (225). Esta especie de coda, que no parece enteramente lógica, responde sin embargo, en sus características formales, a la postura adoptada por la autora para lograr un acercamiento al objeto de su discurso, que en el proceso del análisis deja de ser objeto y se vuelve sujeto. Ésta será precisamente la postura mimética que Nicholzen le atribuye a Adorno ante sus propios objetos de análisis. *Exact Imagination, Late Work* procede también de manera constelacional, yuxtaponiendo las ideas y los capítulos en un proceso asociativo bastante flexible. Y si el libro no tiene conclusiones, es sin duda porque tanto la autora como su público lector saben que nada está concluido, que este texto es mucho más un comienzo que un final: el paso siguiente para sus lectores –y la mayor calidad del libro de Nicholzen es que nos inspira el deseo de efectuar ese paso– es volver a la fuente, es decir a los escritos del mismo Adorno.

Patricia Simonson
Departamento de Literatura
Universidad Nacional

Gómez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998. 229 páginas.

Bajo la bandera de resignación y pesimismo cultural ha sido comprendido, no sólo el pensamiento de Theodor Adorno, sino el círculo de pensadores que fueron denominados con el título monolítico de “Escuela de Frankfurt”. Es justamente tal equívoca visión la que impulsa la tarea de Vicente Gómez en este libro: hacer justicia al pensamiento de Adorno, sin caer en el dogmatismo de las interpretaciones que limitan el curso de su filosofía en el marco del horror de su tiempo.

Sobre la base de este tipo de críticas se han erigido programas teóricos de diversos calibres, reclamando un cambio de paradigmas filosóficos en la formulación adorniana de la Teoría crítica. Entre los programas más sobresalientes, destaca Vicente Gómez el iniciado por Albrecht Wellmer, Axel Honneth y M. Theunissen a mediados de los años setenta, y el desarrollado por Jürgen Habermas en su obra *Teoría de la acción comunicativa* (1981).

Según Wellmer y Habermas, la obra que determina la necesidad de remodelar el pensamiento de Adorno es *Dialéctica de la Ilustración* (1944).

Escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer en el exilio americano, ha sido interpretada por sus críticos como una obra de “ruptura”, que marca la “irremediable autodisolución de su Teoría crítica y su inutilidad teórica”. Los argumentos de Wellmer y Habermas aparecen a los ojos de Vicente Gómez tan radicales como dogmáticos. Según ellos, la obra de Adorno, de un lado, incurre en una contradicción performativa, pues al homologar razón y dominación en su crítica radical de la modernidad, termina minando el propio terreno sobre el cual realiza la crítica de la razón instrumental; de otro, traslada las “competencias en materia de conocimiento de la filosofía a la estética” para escapar de la racionalidad instrumental, logrando únicamente caer en la vía de un “esteticismo filosófico”. Esta crítica se articula con la idea de que la categoría de *mimesis*, en *Teoría estética*, aparece extraterritorial a la misma razón, un mero concepto “complementario”, de tal forma que la teoría de Adorno se encuentra expuesta a practicar la huida hacia la irracionalidad.

Frente a las objeciones de Wellmer y Habermas principalmente, Vicente Gómez desarrolla una búsqueda que le permita una articulación crítica de las obras *Teoría estética* y *Dialéctica negativa* en el sentido de una “conmensurabilidad” de los discursos estético y epistemológico, entendiendo la función de “lo estético” no como *ampliación* o *sustitución* de la racionalidad en un sentido general, sino como *corrección* de la racionalidad subjetiva o instrumental. Para Vicente Gómez, “el modo específico como Adorno piensa tal corrección [de acuerdo a] su teorema de la *convergencia* entre arte y filosofía” es la “*racionalidad dialéctica*”. Sin embargo, Vicente Gómez no realiza sólo un estudio genético de la obra de Adorno, sino que produce un juego de tensiones –partiendo desde su obra *Dialéctica de la Ilustración*, que es el nudo de la crítica a su pensamiento–, para después remitirse a sus obras tempranas de estética y establecer, respecto a sus obras tardías, el modo específico de convergencia y corrección entre filosofía y estética.

Dialéctica de la Ilustración constituye para sus críticos, como ya lo habíamos mencionado, una obra que en la homologación de razón y dominación manifiesta una “lógica de la historia de talante pesimista”. Vicente Gómez reflexiona sobre cómo dicha crítica aparece vacía si la obra es identificada, más bien, como la continuación de un programa crítico que ya habría realizado en sus obras tempranas una “reorientación” de la filosofía de la historia en el sentido de una “crítica determinada de la sociedad”. De esta forma la crítica a la Ilustración no aparecería ya como una “filosofía catastrófica de la historia”, sino como “un escrutinio de los momentos teóricos abandonados en el camino de la conversión de la racionalidad en *ratio* instrumental”.

Según Vicente Gómez, ya en una de las conferencias del año 1932, intitulada “La idea de historia natural”, Adorno había rechazado –en su crítica del concepto de historicidad en Heidegger– la idea de una filosofía de la historia entendida en términos de una “ontología histórica”, para reemplazarla por la idea de una “Historia natural”. Dicha idea expresaba básicamente que en la historia aquello que es meramente *thesei*, producto de la actividad humana, es convertido en *physei*, en naturaleza. Aquello que implica una reorientación de la filosofía de la historia en los nuevos términos planteados es la idea de que “las cuestiones de la concepción histórica de la naturaleza no son posibles como cuestiones de estructuras generales, sino sólo como *interpretación* (Deutung) de la historia concreta” (30). En esta medida la filosofía de la historia deviene “interpretación” de la historia como naturaleza y, dialécticamente, de la naturaleza como histórica.

Adorno descubre con su teoría, en la obra *Dialéctica de la Ilustración*, que “lo nuevo, lo histórico, sigue estando ligado a lo-siempre-igual, a lo arcaico-mítico”. Sobre esta base, son dos los objetivos centrales de *Dialéctica de la Ilustración*: desmentir y realizar una crítica determinada, histórica, de la idea ilustrada de progreso, y “preparar un concepto positivo de Ilustración que disuelva su ligazón con la dominación ciega”.

Vicente Gómez realiza un seguimiento a través de los fragmentos del grueso teórico de esta obra de Adorno, señalando la forma en que la crítica de la razón Ilustrada, la idea de que la separación mítica de sujeto y objeto se extiende al ámbito de lo profano, es, a la vez, una búsqueda de los momentos que la razón ha dejado atrás en su proceso de conversión en razón instrumental. Estos momentos –aunque dispersos a lo largo de la obra– están enfocados a buscar un concepto de experiencia y de razón que se libre del mecanismo cosificador. Así se reconocen las categorías que han sido olvidadas en el ámbito de la razón instrumental: “mimesis”, “inconmensurabilidad”, “mana”, “concepto” frente a “fórmula” y una noción de experiencia libre de la dualidad “pensamiento” / “impulso”.

Aun cuando, como afirma Vicente Gómez, la obra de Adorno y Horkheimer no teoriza enfáticamente una noción de razón irreductible a razón instrumental, dicha tarea queda allí enunciada en cuanto se ofrecen “las condiciones de efectividad de la idea de una *racionalidad dialéctica*, en tanto que crítica determinada de la filosofía de la conciencia” (43). De hecho la idea con que finaliza la obra, la exigencia de “pensar el pensamiento”, permite entrever que es a la luz de una “crítica determinada de la concepción hegeliana de dialéctica, como cobra su determinación teórica más compleja lo que en *Dialéctica de la Ilustración*

no pasa de ser un programa" (43). Ahora bien, teniendo en cuenta que para Adorno "el programa de la Ilustración sólo es posible si la filosofía vira estéticamente", la tarea que Vicente Gómez realiza a continuación es reflexionar sobre la concepción y la función que ocupa el ámbito estético en la realización de un nuevo concepto de racionalidad en la obra de Adorno.

En el capítulo "*Kierkegaard* (1929). El «giro estético» de la filosofía", Vicente Gómez interpreta la temprana obra de Adorno sobre la estética de Kierkegaard como una crítica de la noción dialéctica que, en Hegel, se anula en el Espíritu como vehículo identitario de sujeto y objeto. Sin embargo, en el desarrollo de dicha crítica, Adorno no se limitará a concebir la estética de Kierkegaard como una mera "teoría del arte", sino como "posición del pensamiento ante la objetividad". Desde este momento podemos anunciar la idea de Vicente Gómez según la cual el giro estético de la filosofía ya es planteado por Adorno en sus obras tempranas como la posibilidad de corrección del pensamiento instrumental.

Kierkegaard proclama una estética material o de contenido -frente al "formalismo estético"- como superación de la identidad de sujeto y objeto en el sistema idealista de Hegel. Sin embargo, dicha superación sería tan sólo aparente. En realidad habría retrocedido a un estadio predialéctico de afirmación de la dualidad contenido y forma. Para Kierkegaard, la subjetividad se comporta selectivamente respecto a si un contenido es o no estético, privando así a los contenidos de sus propios derechos. Cualquier inclusión de la experiencia social en el estadio de lo estético se manifiesta ilícita. De manera que el único contenido estético posible es el de la inmediatez pura no reflexionada, el de una subjetividad autónoma que se toma a sí misma como objeto. De esta forma, la estética que se suponía superación del idealismo, según Adorno, termina por afirmarse en esta condición al ser el sujeto abstracto el que produce lo concreto: "lo estético, separado del contenido, pasa a ser algo «superfluo», un elemento decorativo (Schmuck) privado de fundamento objetivo, mera reduplicación de una subjetividad indiferente a «lo-otro-de-sí-misma»" (50).

Si para Kierkegaard los estadios de la existencia humana individual en el tiempo son los conceptos estético, ético y religioso, para Adorno resulta esencial una "inversión de la lógica de [estas] esferas", pues sólo en el ámbito estético se manifiesta una apertura de la conciencia a lo «lo-otro-de-sí», que es la condición de posibilidad de una verdadera experiencia, de una dialéctica efectiva entre sujeto y objeto.

“De «Paul Hindemith» (1922) a *Filosofía de la música moderna* (1941-1948). La commensurabilidad de los discursos estético y filosófico” es el tercer capítulo de esta obra de Vicente Gómez. Si en la obra sobre Kierkegaard Adorno perfila la posibilidad de corregir la idea de dialecticidad del pensamiento de Hegel en el ámbito estético, en “Paul Hindemith” Adorno expone una “dialéctica verdadera” entre sujeto y objeto en términos de *artisticidad*.

Adorno encuentra en Paul Hindemith el núcleo de la “artisticidad profunda”. Esta noción haría referencia al intento de devolver a la música la autonomía perdida durante la época del romanticismo musical, en tanto que éste tendía a reducir el momento objetivo de la música al mero reflejo del Yo, como sucedía en Brahms o Debussy. Vicente Gómez señala que Adorno reconoce en el escrito “El compositor dialéctico” (1932) – dedicado a Schönberg– que: “a la música que hoy pretenda legitimidad se le debe exigir lo que podríamos llamar un carácter de conocimiento (Erkenntnischarakter). En el ámbito de su propio material, esta música debe formular aquellos problemas que el material –que no es nunca un material natural, sino producido social e históricamente– le plantea” (63). Adorno encuentra “el potencial de artisticidad” precisamente en donde existe una comprensión de la determinación social e histórica de la música, así como del arte en general; ésta es, pues, la única forma en que la reflexión, producción o recepción artística pueden escapar de la irracionalidad y el dictamen de la *ratio* instrumental: reconociendo los derechos propios del objeto (mediado históricamente), y no reduciéndolo a la ordenanza violenta del sujeto. No han de concebirse, entonces, sujeto y objeto como dos “polos” enfrentados, “sino como momentos que se median entre sí, siendo histórico el modo de mediación” (66).

Adorno dice que este “*médium de artisticidad*”, en el que era posible una relación efectiva –dialéctica– del sujeto con el objeto, termina por convertirse en la producción y recepción de aquello que se ha denominado “música ligera” y “música seria”, en *dominio* sobre el objeto, en “subjetivismo extremo”.

Sin embargo, señala Vicente Gómez, Adorno no realiza una división de la producción musical según el criterio de si sucumbe o no a las exigencias del mercado, antes bien, su criterio es cognoscitivo: el arte “verdadero” es aquel que es capaz de realizar una correcta posición de la subjetividad ante la objetividad, aquel que persiste en su voluntad de conocimiento (67). Con este criterio conducirá Adorno sus críticas tanto a la “música ligera” como a la “música seria”.

En el caso de la “música ligera”, sus críticas tienen como objeto la renuncia, tanto del compositor como del receptor, a la realización de cualquier

tipo de comprensión racional del material musical. A propósito de esto Vicente Gómez se detiene en la reflexión realizada por Adorno en “El carácter fetichista de la música y la regresión de la audición”, texto en el que califica la posición del receptor frente a las composiciones musicales como “infantilismo”. Dicha actitud es caracterizada por el olvido y el recuerdo súbito de la música, “de una música que es ausencia de lenguaje, en tanto que carece de toda articulación en el tiempo y es exageradamente sensual” (70). La comprensión de la música se torna reconocimiento de lo ya conocido, de la música que accede al carácter de efectividad requerido por la industria cultural. Todo esfuerzo, concentración o trabajo sobre cualquier producción musical es rechazada, al tiempo que es afirmada la música fácilmente digerible, aquella que ha estandarizado la industria cultural con el criterio del éxito. Pero la música calificada como “seria” cae en este mismo margen de selección por los medios de comunicación de masas, con lo cual los compositores y las obras terminan por acceder al mismo espacio de la audición fetichista de los receptores.

De la misma forma que en la “música ligera”, en la “música seria” la composición se ve determinada por el relajamiento o la renuncia al cumplimiento de una posición diferenciada de sujeto y objeto (70-71). Este motivo desencadena las críticas de Adorno a la música de Schönberg y Stravinsky.

Si Adorno reconocía la música de Schönberg, en su periodo atonal, como una posibilidad de la relación efectiva entre sujeto y objeto, le critica el formalismo de su periodo dodecafónico, en el que cada sonido de sus composiciones termina por circunscribirse a una estructura formal determinada *a priori*. En el caso de Stravinsky, Adorno lo compara con la fenomenología de Husserl, en la medida en que ambos intentaron recobrar la “objetividad” perdida, tanto en el romanticismo musical como en la filosofía idealista; un intento que resultaría fallido, a juicio de Adorno, puesto que en la eliminación del Particular, del sujeto concreto, terminarían afirmando aún más el formalismo negado. A propósito de este tema Vicente Gómez desarrolla un análisis comparativo de las obras de Adorno *Filosofía de la música moderna y Metacrítica de la teoría del conocimiento*, en las que realiza la crítica a Stravinsky y Husserl respectivamente.

En los siguientes capítulos Vicente Gómez realiza un salto hasta las obras tardías de Adorno, específicamente *Teoría estética y Dialéctica negativa*, para analizar la idea de la convergencia entre arte y filosofía, sin caer en la criticada huida hacia la irracionalidad. Dicha convergencia será expuesta en términos de “mimesis”, pero entendida no como el simple

abandono irracional del sujeto a lo otro-de-sí, ni tampoco como la identificación del sujeto con el objeto, sino como “un modo de comportamiento *diferenciado* de la subjetividad ante su objeto”.

El análisis de *Teoría estética* parte del reconocimiento del carácter históricamente determinado de toda concepción del arte. En este caso la reflexión sobre el arte es concebida en términos de una “estética dialéctico-material”, una estética que no significa la mera imposición categórica del sujeto sobre el arte. Dicha idea corre paralela a una crítica de las ideas de “hedonismo estético” y “contemplación desinteresada”; también, a la posibilidad de fijar una definición de lo bello en tanto “manifestación sensible de la Idea”, según lo entendía Hegel, puesto que se reconoce que la misma categoría de lo bello es dinámica, variable de acuerdo con su contenido material. No habrá entonces forma de realizar una crítica apresurada del pensamiento estético de Adorno, si se recuerda, como lo hace Vicente Gómez, que es precisamente el reconocimiento de la mediación histórica de las obras de arte aquello que hizo urgente para Adorno el trabajo de la conciencia. El reconocimiento de lo otro, de “lo-no-idéntico”, no es la reacción del arte frente al pensamiento, la afirmación de la irracionalidad, sino el reconocimiento de lo que hay de comprensible en él por sí mismo, como entidad determinada, al igual que el sujeto, históricamente.

Después de analizar la crítica de Adorno a la dialéctica hegeliana, Vicente Gómez realiza un seguimiento a los diversos planos de exposición en la *Teoría estética*. Se reconoce una “reflexión primera” o reflexión inmanente que, aunque supera el mero análisis filológico de las obras, tiende siempre hacia la positividad del dato. No obstante, es importante entender dicho plano como “Ciencia del arte”, en tanto recupera la idea de que una obra no puede ser reducida a sus meras relaciones y determinaciones tangenciales, sino que se ocupa fundamentalmente de lo “material” en la obra de arte, “de su división en «materiales básicos y sus transformaciones»”.

Un segundo plano de la reflexión es entendido como “estética filosófica” o “estética dialéctico-material”, que no sólo reconoce lo inmanente a las obras de arte, sino que entiende la obra, a la vez, como hecho social. En este nivel ha de ser entendida la obra de arte como un “enigma”, “plexo de problemas” que debe ser descifrado a través de una reflexión sobre la mediación entre su proceder técnico inmanente y la sociedad. Sin embargo, al concebir la relación entre arte y sociedad como negativa, la estética de Adorno deja de ser simplemente una estética sociológica. El carácter crítico de la obra de arte radica, precisamente, en su oposición al principio social de funcionalidad: “la única funcionalidad del arte es su

no funcionalidad". Incluso la negatividad de la obra de arte se hace aún más radical al pensar que toda comunicación de un sentido o consuelo se vuelve vacua en una sociedad sin sentido. Esta es la razón por la cual, para Adorno, es más realista la obra de arte cuando acoge el absurdo como su forma efectiva que cuando pretende comunicar un sentido positivo, aun siendo consciente de la catástrofe social. Sobre esta idea recaería la crítica fundamental de huida hacia la irracionalidad de Adorno, puesto que en la resistencia de la obra de arte ante la sociedad, en su abstracción, termina convirtiéndose en apologista de la condición social existente. Sin embargo, como pertinentemente lo anuncia Vicente Gómez, hay que ver si la negatividad de la obra de arte es la idea sustancial y única en la reflexión sobre el arte en Adorno, sobre todo teniendo en cuenta que él mismo critica la abstracción romántica del arte por ideológica.

Frente a esta crítica, Vicente Gómez plantea una "reflexión tercera" como superación de una filosofía estética –estética dialéctico-material– en el plano epistemológico. Si el arte, en cuanto abstracción de la sociedad, no contribuye más que a afirmar el progreso de la *ratio* instrumental en la sociedad burguesa, habría que buscar entonces un "modo de comportamiento" específico, por medio del cual el arte pueda librarse de su connivencia con la situación existente. Este modo de comportamiento específico es la "mimesis", entendida no como mera reproducción de la realidad, sino como posición diferenciada ante el objeto. Para aclarar el sentido estricto de este concepto, Vicente Gómez entabla una comunicación entre *Teoría estética* y *Dialéctica negativa*.

Para Adorno el comportamiento mimético no debe ser entendido como una relación del sujeto con la inmediatez de la cosa, razón por la cual considera necesaria una reorientación del concepto. Para dicha tarea Adorno incorpora en su reflexión la categoría de "trabajo", la persecución de la necesidad de la lógica de la cosa misma, del material artístico. El modo de comportamiento específico, "mimesis", ha de ser entendido, entonces, como "trabajo sobre algo que ofrece resistencia". Con justicia reflexiona Vicente Gómez en torno a la idea según la cual, en la "mimesis", dicha síntesis ocurre concibiendo lo otro como determinado históricamente y no simplemente como verdad perenne, como sucedía en el gesto arcaico. Según Vicente Gómez, no debe ser concebido el viraje de la filosofía a la estética como un sinónimo del fracaso de la teoría de Adorno, ni mucho menos como una huida hacia la irracionalidad, puesto que es precisamente este giro el que hace necesaria la apertura y el trabajo de la conciencia sobre lo otro-de-sí, sobre aquello que había sido menospreciado y violentado por la razón instrumental. La segunda parte del libro se concentra en las críticas de los "actuales

círculos frankfurtianos” al pensamiento de Adorno, específicamente las emitidas por Albrecht Wellmer y Jürgen Habermas.

En el capítulo 1, intitulado “Albrecht Wellmer: los riesgos de una estética comunicativa”, Vicente Gómez parte de las críticas que Adorno realizó a esa escisión tan concurrida en la historia del pensamiento entre arte y conocimiento, como resultado de la polaridad entre signo e imagen. Dicha escisión, que colocaba al arte en una posición bastante precaria, sólo comenzaría a ser transgredida con la superación de Kant por Hegel, quien pensaba que el arte debía ser reconocido en su pretensión de conocimiento y verdad. Posteriormente, con Lukács y Brecht, herederos de la estética marxista, al arte se le adscribe la función de transformación de la realidad, de praxis política. Será Adorno, señala Vicente Gómez, quien dará un giro decisivo en la reflexión estética, por un lado, al concebir el arte como “lugarteniente” de la utopía y, por otro, al plantear la idea del “anti-arte”: un modo específico del arte que “afianzado en la prosecución de su legalidad inmanente revoca el principio de realidad y la máxima de comunicación, y se convierte en depositario de una contraimagen de la sociedad existente” (167). Esta idea de Adorno será el centro de las críticas de Wellmer. Según Vicente Gómez, para Wellmer el problema de Adorno radicó en haber concebido el arte de un modo mesiánico y utópico, luego de absolutizar el carácter ideológico de la cultura moderna, lo cual lo conduciría a plantear una salida irracional frente a la racionalidad instrumental. Sobre esta base Wellmer plantea una reorientación de la idea del arte en términos “funcionales”, de una “pragmática del lenguaje” (169). Esta idea se sustenta en el supuesto “potencial comunicativo” del arte en la modernidad, un “potencial de apertura de relaciones comunicativas y de autoentendimiento de los receptores del arte en dirección hacia momentos ajenos a todo sentido habitual, convertidos en tabú, segregados y dispares de su propia experiencia” (173).

Los problemas de este tipo de ideas, como bien lo apunta Vicente Gómez, no se harían esperar, pues el mismo Wellmer retrocede a un estadio pre-dialéctico en el que arte y verdad quedan escindidos. Si la concepción sobre lo que es o no arte, así como su función en la sociedad, se restringe a la recepción del sujeto, el arte en consecuencia queda relegado, en su contingencia, a una mera función de “iluminación” de la razón. A propósito de lo anterior se pregunta Vicente Gómez si, precisamente, al otorgar un simple valor heurístico a la “iluminación” que trae al mundo el arte, no se relega éste a las fuerzas de lo irracional. Al reducir el contenido de verdad de las obras de arte a la virtual efectividad de su recepción, Wellmer cae dentro de las críticas que Adorno realizara a ese tipo de esteticismos psicologistas que, al resolver el po-

tencial del arte del lado del receptor, no pueden más que caer en el mismo comportamiento de la industria cultural: “la eficacia calculada”. A juicio de Vicente Gómez este tipo de críticas son el resultado de un profundo desconocimiento de la idea de artisticidad en las obras tempranas de Adorno, con el que ya habría superado el mencionado “potencial de comunicación” de las obras de arte. De hecho, sólo desde un tipo de “potencial de artisticidad” –como el planteado por Adorno– se les puede adscribir a las obras de arte un potencial crítico de cara a la sociedad existente. Según lo menciona Vicente Gómez, Wellmer olvidó que la misma comunicación en este tipo de sociedad cae en el juego del lenguaje cosificado.

El capítulo 2 de la segunda parte del libro se intitula “«Mundo administrado» o «Colonización del mundo de la vida». La depotenciación de la Teoría Crítica de la sociedad en Jürgen Habermas”. En esta sección Vicente Gómez hace un seguimiento crítico de la elaboración de la categoría “mundo de la vida”, planteada por Habermas en su obra *Teoría de la acción comunicativa*, como un foco conceptual desde el cual se podría realizar una reflexión crítica sobre la “paradoja de la cosificación”. A juicio de Habermas, la cosificación aparecería como resultado de la “invasión externa de la acción sistémica sobre el «mundo de la vida», regido en condiciones no patológicas por la «acción comunicativa»”. Sobre la base de esta distinción y su interrelación, según Vicente Gómez, Habermas “pretende restituir a la realidad de las sociedades modernas la efectividad de potenciales de emancipación histórico-empíricamente objetivos” (182). Frente a esta idea, Vicente Gómez analiza la solución que Adorno ofrece a dicha paradoja en el texto “Individuo y organización”, observando la manera como, ya en este texto, Adorno critica la solución ofrecida por Habermas en términos de “neutralización conciliadora”. La oposición planteada entre “acción sistémica” y “mundo de la vida” no *resuelve* el problema de la cosificación, sino que lo disuelve en el “por una parte” –de los rasgos negativos de las sociedades modernas– y “por otra” –de los positivos–, en vez de pensar en la necesaria “dilucidación de la imbricación (*Verschlingung*) de ambos momentos, o la mediación dialéctica de ambos extremos” (188). Sólo si se piensa la *mediación* efectiva entre “sistema” y “mundo de la vida” en términos de una *totalidad social* dialéctica, es posible acceder a una interpretación determinada y crítica de la “paradoja de la cosificación”.

El final del libro lo dedica Vicente Gómez a realizar una exploración crítica, paso a paso, del último fragmento de los *Minima moralia*. Según Vicente Gómez, las últimas líneas de esta obra hay que pensarlas no como una definición de la filosofía de Adorno, sino, más bien, como el establecimiento de su tarea y su función; no como el abandono de la

filosofía y su autodisolución, sino como el afianzamiento y la conciencia crítica de su propia problemática. Bajo esta concepción, Vicente Gómez declara que la interpretación de Wellmer al pasaje de *Minima moralia* desconoce la articulación de las categorías que aparecen en el fragmento con la determinación particular que han adquirido a lo largo de la obra de Adorno.

El libro de Vicente Gómez es lo suficientemente crítico y justo con el pensamiento de Adorno, sobre todo si se tiene en cuenta que las ya conocidas críticas a su pensamiento desconocen, o al menos silencian, el hecho de que su escritura no es simplemente el medio de transmisión de una teoría de la sociedad, sino la praxis misma de su pensamiento. El recorrido de Vicente Gómez a través de las obras más reconocidas de Adorno pone de manifiesto que sólo si se reconoce la interrelación dialéctica de las categorías en su extensa producción intelectual, es posible acceder, sin violencia, a la complejidad de su pensamiento.

Manuel Alejandro Ladino R.
Estudios Literarios
Universidad Nacional

Müller-Doohm, Stefan. *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003. 811 páginas.

Al comienzo de su biografía sobre Theodor W. Adorno, Stephan Müller-Doohm sostiene que la siguiente cita tomada de *Minima moralia*, del mismo Adorno, le sirvió de guía a lo largo de su trabajo: “La persona particular en su dimensión biográfica es todavía una categoría social. Se determina solamente dentro de la conexión de la propia vida con la de otros, dentro de un contexto que constituye su carácter social; sólo en él tiene sentido su vida bajo condiciones sociales dadas”.

Esta cita devela una de las características fundamentales del libro de Müller-Doohm: la preocupación por situar, en términos sociales, la figura de Adorno. El autor se esmera por trazar un panorama claro del contexto social en el que creció y se educó Adorno; describe el carácter burgués de la universidad de Frankfurt en donde éste hizo sus estudios universitarios y a la que se unió como docente al comienzo de su carrera; hace un recuento del clima intelectual de Viena por los años en los que Adorno estudió composición con Alban Berg, publicó sus primeros artículos de crítica musical y estrenó sus primeras piezas; narra la fundación y el funcionamiento del Instituto de Investigación Social en Frankfurt, las circunstancias de la emigración del Instituto hacia los