

Theodor W. Adorno: el grito de una cultura violentada

Oliver Kozlarek

Facultad de Filosofía "Samuel Ramos Magaña", Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

*En la marca que la violencia ha dejado en ellos
se enciende incesantemente la violencia.*
(Horkheimer/Adorno 1997: 227)

Si bien parece ser cierto que la violencia constituye el orden social (Girard, 1983) también lo es que se trata de un recurso que debe ser bien dosificado, ya que el exceso de violencia pone en entredicho las bases de la legitimidad social y política. Pero el exceso de violencia hace algo más: produce daños difíciles de reparar en el tejido de la cultura. En este sentido es posible que la violencia no solamente ponga a prueba nuestra condición humana, sino también nuestras facultades para construir teorías de la violencia.

En lo que sigue quisiera acercarme al tema de la violencia a través de un diálogo con la obra de Theodor W. Adorno. Adorno no desarrolló una teoría de la violencia, pero podemos observar cómo la violencia, que define gran parte de la experiencia histórica y biográfica de Adorno, proyecta su sombra cada vez más oscura sobre su obra. Es sobre todo el aumento rápido del antisemitismo y el desenlace de este proceso en el Holocausto los que forman el pensamiento de Adorno desde los años 1930 hasta su muerte en 1969. A pesar de su exilio y de la distancia geográfica con los acontecimientos en Europa, Adorno participa en ellos en y a través de su obra.

El argumento que en este trabajo quiero desdoblar es que la obra de Adorno se puede comprender como una crítica cultural en un sentido doble: por una parte, se trata de una crítica *de* una cultura que se vuelve cómplice de una sociedad cada vez más violenta. Por la otra, sin embargo, se trata también de una *crítica cultural*, esto es: de una suerte de autocrítica de la misma cultura, de una cultura con la que Adorno se identificaba de manera muy íntima, pero que es, ella misma, víctima de una violencia cada vez más sistémica. Podría decirse, entonces, que desde esta segunda acepción de crítica cultural, la obra de Adorno hace sonar el llanto de una cultura violentada.

En un primer momento me permito recordar algunos datos biográficos e históricos que nos ayuden a entender por qué la violencia juega un papel cada vez más importante en la percepción de Adorno. Posteriormente, me refiero a su libro *Filosofía de la nueva música*, tratando de leer esta obra también como consecuencia de estas experiencias. Luego trato de demostrar que la *Dialéctica de la Ilustración*, libro que Adorno redactó a principios de los años 1940 en coautoría con Max Horkheimer, continúa el tipo de una crítica cultural con la que Adorno ya había experimentado en su libro sobre la nueva música. Al final me permito algunas reflexiones en torno al tipo de crítica cultural que la obra de Adorno nos ha dejado.

1. Algunos momentos biográficos

Adorno nació en 1903 en la ciudad alemana Frankfurt del Meno en el seno de una familia bien acomodada de origen judío. Tenía tan sólo 11 años cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, sus biógrafos parecen estar de acuerdo en que los primeros años de su vida reflejaban una vida familiar envidiable no solamente de mucha seguridad, sino también con espacios para desarrollar sus talentos que en el caso de Adorno se expresaron sobre todo en lo musical. En pocas palabras: la vida del joven Adorno se asemejaba en muchos sentidos al ideal de una vida familiar burguesa. Stefan Müller-Doohm, quien en 2003 publicó una de las biografías más completas de Adorno, cita una frase de Max Horkheimer para describir esta situación:

El desarrollo de la felicidad del otro se convierte en esta unidad [familiar] en algo deseado. De esta manera se produce un contraste entre ella y la realidad hostil; y de esta manera la familia no conduce a la autoridad burguesa, sino a una idea de una condición humana mejor (Horkheimer GS 3, 404; *cfr. en* Müller-Doohm 2003: 44).

Estas experiencias tempranas son muy importantes para el resto de la vida de Adorno. Stefan Müller-Doohm recuerda que una de las motivaciones de Adorno para regresar a Alemania después del exilio radica en ellas. Él cita al propio Adorno, quien a la pregunta de por qué había regresado respondió: “Simplemente quise regresar al lugar donde vivía mi niñez, impulsado, al final, por el sentimiento de que aquello que uno realiza en la vida no es algo muy diferente que el intento de alcanzar la niñez a través de las mutaciones” (*Idem*).

Pero Adorno es también un niño de una realidad histórica ambivalente que oscila entre los extremos. Por una parte, se debe mencionar la “gran guerra” de 1914 a 1918, así como la formación y la imposición del fascismo, por la otra, un ambiente de mucha apertura política y cultural durante la época de la República de Weimar. Esta ambivalencia provocada por extremos inconciliables permitía vivir una vida con mucha autonomía a pesar de que el ambiente empezó a inclinarse cada vez más hacia el lado reaccionario.

Todo cambió de manera radical y definitiva con la toma de poder de los nazis. Posiblemente por la relativa autonomía experimentada durante la República de Weimar, Adorno pensaba, al igual que muchos otros, que la radicalización y los discursos que la justificaron y entre los cuales el antisemitismo jugaba un papel prominente no iban a perdurar mucho tiempo. Él confiaba en que estos discursos así como las acciones de violencia por parte de la “gentuza marrón” (*cfr. Ibid.* 268) iban a tener más bien un efecto negativo incluso entre los seguidores. De tal manera, Adorno pensaba todavía en 1933 que el “terror” no lograría prevalecer.¹

En esta evaluación de la situación política por parte de Adorno se expresa obviamente un grado significativo de “ingenuidad” (*Weltfremdheit*) (véase: 282). El propio Adorno reconoce esto en reflexiones posteriores. Así por ejemplo en *Minima Moralia*

“[...] en mi loco espanto a menudo me parecía como si el Estado total se hubiese inventado expresamente contra mí, para hacerme después aquello de lo que mi niñez, en su prehistoria, estaba temporalmente eximido” (Adorno 2004: 200).

Adorno se refiere en esta cita de manera retrospectiva a la amenaza de la violencia que él sentía cuando iba a la escuela. Pero esta reevaluación de sus años de

¹ Cabe mencionar que Max Horkheimer, el director del Instituto de Investigaciones Sociales (*I/S*) entendía la situación mejor y preparaba con los demás miembros del instituto –al que Adorno en estos momentos todavía no pertenecía– el exilio.

mocedad ya es típica de su pensamiento de madurez en el cual –y esta es mi tesis– todo empieza a pintarse del color de las diferentes experiencias directas o indirectas con la violencia.

Adorno reconoció eventualmente que debe abandonar Alemania. Ya en abril de 1934 llegó a Inglaterra con la expectativa de encontrar una posición académica en aquel país que, sin embargo, se frustró. Cuatro años después Adorno se unió a Max Horkheimer y su equipo en Nueva York.

Es desde este momento que el tema de la violencia se empieza a hacer cada vez más presente también en los trabajos de Adorno. ¿Cuáles fueron las razones históricas que impulsaron a Adorno a encarrilar su proyecto teórico cada vez más hacia este tema?

2. Del antisemitismo al Holocausto

Podemos decir que el antisemitismo no jugaba un papel importante en el pensamiento de Adorno hasta finales de la década de 1930 (véase Judaken 2012). Esto se explica en parte por el hecho de que los judíos en Alemania habían logrado hasta principios del siglo XX un grado de integración relativamente alto. Culturalmente esta situación se arraigaba en la “háskala” (השכלה), esto es: en la “emancipación” o “Ilustración” judía que coincidía con la Ilustración (*Aufklärung*) de finales del siglo XX. Con el término de “Ilustración Judía” los historiadores se refieren a un proceso en el que se les permitía a los judíos disfrutar de los mismos derechos que los demás ciudadanos. De acuerdo con Gertrud Koch y Hauke Brunkhorst (1990) se puede decir que sobre todo entre los integrantes de lo que posteriormente se conoció bajo el nombre de la “Escuela de Frankfurt” esto provocó un compromiso muy fuerte con la Ilustración (*Aufklärung*) y los valores que ésta representaba.

Sin embargo, como ya hemos dicho, la situación empezó a cambiar rápidamente después de la toma de poder de los nazis en 1933. La “represión antijudía” (Müller-Doohm 2003) culminaba hacia finales de la década. Los actos de violencia en contra de ciudadanos judíos aumentaron y desembocaron en la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938 en la así llamada “noche de los cristales rotos” (*Kristallnacht*), un pogromo orquestado por el régimen nazi en el que no solamente se destruyeron propiedades de judíos, así como sinagogas en toda Alemania, sino en el que también unas cien personas aproximadamente fueron asesinadas. A partir de este momento el antisemitismo se convirtió de manera “oficial” en un asalto prolongado y sistemático en contra de la población judía, primero de Alemania y posteriormente

de todos los demás países que se encontraban bajo la influencia de la Alemania nazi. En los años 1941 y 1942 aumentaron significativamente las deportaciones de la población judía a los campos de concentración y en la conferencia de Wannsee de enero de 1942, los nazis decidieron el asesinato masivo y sistemático de todos los judíos.

Adorno, al igual que los demás integrantes del *Institut für Sozialforschung* que ahora operaba en y desde la ciudad de Nueva York, estaba bien informado sobre el agravamiento de la situación de los judíos en Europa. Había buenas posibilidades de informarse, por ejemplo a través del *Contemporary Jewish Record*, una publicación del *Jewish Committee* (Wiggershaus 1997: 347). Incluso los periódicos reportaron sobre los acontecimientos. Así, por ejemplo, en el *New York Times* se podía leer sobre las deportaciones de los judíos a los campos de concentración. El 28 de octubre de 1941 escribió el *New York Times*: “Complete elimination of Jews from European life now appears to be fixed German policy” (La eliminación completa de los judíos de la vida europea parece ser ahora una política alemana fija) (cfr. en: *Idem*).

Pero la información sobre una violencia cada vez más exacerbada en contra de la población judía no solamente venía de fuentes externas. Cabe mencionar que los propios padres de Adorno que en 1938 todavía vivían en Alemania, fueron víctimas de los pogromos. También el amigo íntimo de los Adorno, Walter Benjamin, había sido internado por tres meses en un campo de detención en Nevers. En 1940, en un intento de huir de los nazis que parecía fracasar, decidió quitarse la vida (Müller-Doohm 2003: 398).

En una carta dirigida a Max Horkheimer, Adorno escribió ya en agosto de 1940: “A menudo se me hace que lo que nosotros veíamos bajo el aspecto del proletariado se trasladó ahora en una concentración terrible a los judíos” (cfr. en: Müller-Doohm 2003: 400). El 2 de octubre de 1941 escribe también a Horkheimer con referencia a un proyecto de libro que posteriormente se convertiría en la *Dialéctica de la Ilustración* lo siguiente: “¿Qué tal si cristalizáramos nuestro libro alrededor del antisemitismo? Esto también significaría la concretización y la limitación que estábamos buscando” (cfr. *Ibid.* 346). En Adorno tomaba forma cada vez más la idea que “[...] el antisemitismo es hoy día realmente el foco de la injusticia” (*Ibid.*).

No sorprende, entonces, que el tema del antisemitismo encontrara expresiones cada vez más sistemáticas. En un primer momento Max Horkheimer parece haber roto el hielo al publicar en 1939 un artículo sobre el tema en *Studies in Philosophy*

and Social Science, la revista del *Institut für Sozialforschung* que desde el traslado a EE.UU. llevó un título en inglés. El artículo, sin embargo, había sido publicado en alemán bajo el título “Die Juden und Europa” (Los judíos y Europa) (Horkheimer 1980 [1939]: 117-137).

El artículo contiene la famosa frase: “Quien no quiere hablar del capitalismo, debería guardar silencio también sobre el fascismo” (*Ibid.* 115). Sin embargo, esta frase no expresaba tanto la pretensión de reivindicar una teoría marxista como la de explicar un desarrollo que incluso desde la teoría de Marx era inesperado, a saber: el antisemitismo radical y violento que ocurría en Alemania. En este sentido, esta primera frase debe leerse paralelamente con esta otra: “Quien quiere explicar al antisemitismo debe referirse al nacionalsocialismo” (*Ibid.*). Aquí “fascismo”, “capitalismo” y “antisemitismo” forman una unidad conceptual, pero no lo hacen en el sentido de una unidad analítica en la que los tres elementos ya estarían contenidos de manera sincrónica, se trata más bien de tres formas de un devenir histórico complejo y contingente del que sólo se puede decir con seguridad que se conduce indeteniblemente hacia el precipicio.

Una característica dramática de este proceso histórico radica en su alta capacidad de engaño. Mientras la fase liberal del capitalismo fomentaba la creencia en la posibilidad de un desenlace humano del proceso civilizatorio, el fascismo representa la culminación de la fase postliberal y muestra el rostro verdadero del capitalismo, acabando no solamente con la *idea* de la libertad de las prácticas económicas y del mercado, sino también con las posibilidades prácticas de una vida económica autónoma.

El fascismo regresa de manera decidida a una lógica de dominación que se anunciaba ya en momentos anteriores de la modernidad –y, según Horkheimer, filosóficamente de manera más clara en las ideas de Maquiavelo– y de acuerdo con la cual se debe restablecer la autoridad impecable del Estado. Este proyecto no puede tolerar siquiera la *idea* de la libertad *económica* porque esta idea estaría contradiciendo el poder total del Estado. Pero es justamente la destrucción de esta parte del imaginario del capitalismo liberal la que explica también el aumento del antisemitismo. Cabe recordar que los judíos eran para muchos el símbolo de la autonomía de la actividad económica. Las campañas violentas en contra de los judíos no solamente expresan, entonces, la voluntad inquebrantable del Estado totalitario, sino también sirven a un objetivo “simbólico”: subrayan la ruptura clara y radical con el liberalismo.

La crueldad en contra de los judíos cumple todavía una función diferente: es una demostración contundente de la nueva condición postliberal en la que se eliminan hasta los últimos restos de la esperanza de una sociedad verdaderamente humana que el liberalismo cultivaba. Escribe Horkheimer:

A través del aumento de la crueldad hasta lo absurdo se tranquiliza el horror en contra de ella. [...] En la reproducción de la inhumanidad se confirma que la vieja humanidad y la religión, así como toda la ideología liberal ya no tienen ningún valor. La totalidad debe abolir incluso la mala conciencia. La compasión es realmente el último pecado (Horkheimer 1980 [1939]: 134).

Estas ideas de Horkheimer se complementan en un trabajo de 1942 con el título "Autoritärer Staat" (Estado autoritario). Es en este trabajo en el que el distanciamiento de Marx se expresa de manera aún más clara: la idea de Marx de que la sociedad tuviera la capacidad de emanciparse a sí misma es en la época postliberal completamente ilusoria. Ya que la razón se entregó sin reservas al servicio de la dominación que se concentra ahora en manos del Estado omnipotente, no puede esperarse una voluntad y subjetividad revolucionaria que se inspiren en las fuerzas productivas (véase Müller-Doohm 2003: 407).

Queda claro, entonces, que en estos años Horkheimer veía el problema del antisemitismo sobre todo como resultado del fin de la fase liberal del capitalismo y como consecuencia de la concentración del poder en el Estado totalitario. Y también queda claro que el interés en el tema que Adorno desarrollaba hacia finales de los años 1930 se nutre en parte de Horkheimer (véase Breuer 1993). Sin embargo, creo que las ideas de Adorno y de Horkheimer también se distinguen en grados importantes. De acuerdo con Stefan Breuer puede decirse que el pensamiento de Horkheimer realmente representa una ruptura importante hacia finales de los años 1930. Mientras hasta este entonces Horkheimer se orientaba normativamente en el idealismo, después de esta ruptura y ante los acontecimientos históricos a los que aquí he aludido, se expresa en su obra una crítica cada vez más decidida de la "racionalidad burguesa" (Breuer 1993: 276). Dicho de otra manera: en el pensamiento de Horkheimer se empieza a marcar un conflicto en el que el propio Horkheimer comenzó a darse cuenta de que los fundamentos de la filosofía idealista sobre la cual su comprensión incluso de la "teoría crítica" descansaba eran cada vez menos sostenibles (*Idem*).

En contraste, la teoría crítica de Adorno se distingue mucho más por una suerte de continuidad, ya que en ella la sospecha en contra de lo que a Horkheimer le era

todavía importante se expresaba desde hace mucho antes. Así lo refiere Stefan Breuer:

Ha sido solamente al inicio de los 1940 que Horkheimer logra transitar hacia una crítica del idealismo que Adorno ya había formulado en sus trabajos tempranos. [...] La crítica de la racionalidad burguesa representa una ruptura en la evolución del pensamiento de Horkheimer, mientras para Adorno significaba solamente una extensión de una posición ya establecida (*Idem*).

De acuerdo con Breuer, la base del pensamiento de Adorno realmente se arraiga en sus primeros trabajos filosóficos, pero se refleja claramente en sus críticas de “works of art, or phenomena of culture industry” (obras de arte y fenómenos de la industria cultural) (*Ibid.* 277).

Creo que esta “tesis de continuidad” que presenta Breuer es interesante también en nuestro contexto. En el caso de Adorno se puede observar realmente cómo sus diversos intereses en las artes y la estética –especialmente en la música, pero también en la cultura en términos generales–, se empiezan a juntar no solamente con su crítica del antisemitismo sino también con su crítica de la violencia, la cual se proyecta cada vez más claramente como una crítica de la civilización occidental, así como desde una patogénesis de la cultura. En lo que resta de este trabajo me quiero limitar a presentar algunas estaciones importantes que marcan la trayectoria de este desdoblamiento de ideas en la obra de Adorno. Estas ideas encuentran su centro de gravedad principalmente en una obra: *Dialéctica de la Ilustración*. Empezaré, sin embargo, con algunos comentarios breves sobre la *Filosofía de la nueva música* que puede ser considerada como un trabajo preparatorio para el de la *Dialéctica de la Ilustración*.

3. La filosofía de la música moderna y de la dominación de la naturaleza

El libro *La filosofía de la música moderna* juega un papel importante en la construcción de la crítica de la violencia de Adorno. Se trata de un texto que Adorno escribió todavía en Nueva York antes de trasladarse a California donde Horkheimer ya se había instalado y donde los dos iban a retomar el trabajo en un libro común que posteriormente se conocerá con el título *Dialéctica de la Ilustración*. En el prólogo de la *Filosofía de la nueva música*, que tenía que esperar su publicación hasta 1948, Adorno explica que él deseaba que el texto fuera entendido como un “excurso de la *Dialéctica de la Ilustración*” (Adorno 1993a: 11).

El libro se ha convertido posiblemente en una de las obras más controvertidas de Adorno. Los dos capítulos centrales contienen discusiones muy diferenciadas en torno a las obras musicales y sobre todo sobre la forma de componer de Arnold Schönberg, por una parte, e Igor Strawinsky, por la otra. Incluso el propio Schönberg reaccionaba de manera irritada a este libro y esto no solamente por lo que Adorno había escrito sobre él, sino también por lo que leía sobre Strawinsky. Pero, en realidad, el libro no se debe comprender como un estudio comparativo de musicología. Lo que Adorno pretende, más bien, es en y a través del medio de la teoría de la música exponer algunos rasgos que marcan la civilización occidental y, más concretamente, su relación con la naturaleza. Puede ser que esta relación entre crítica de música y crítica de la civilización no le quedaba clara a Schönberg. Pero hay que insistir en que para Adorno también la música representa una manera de relación entre el ser humano y la naturaleza, ya que, en última instancia, música siempre es una manera de manipular el “material natural” que es el tono. Es sobre todo la sensibilidad filosófica de Adorno la que no le permite olvidar esta situación. En uno de los apuntes de Adorno para otro libro sobre filosofía de la música, obra que sin embargo quedó inconclusa, él explica: “La dificultad de cualquier análisis de música radica en esto: mientras más disolvemos y cuando recurrimos a las unidades más pequeñas, más nos acercamos al simple tono; y toda la música consiste de tonos” (Adorno 1993b: 22). La pregunta que a Adorno le interesaba era, entonces, ¿cómo trataban diferentes compositores estas unidades materiales y naturales mínimas que son los tonos?

Los diferentes estilos de componer música que Adorno encuentra de manera paradigmática en Schönberg, por una parte, y Strawinsky, por la otra, los relaciona con dos maneras de entregarse o resistirse a los imperativos de la civilización moderna capitalista. Adorno, quien en los años 1920 estudió composición con Alban Berg en Viena, siempre se inclinaba a favor de la música atonal. No obstante, en el libro al que aquí me refiero logra explicar que esta decisión responde a algo más que a criterios meramente estéticos: en la música de Schönberg encuentra Adorno, por una parte, “un sistema de la dominación de la naturaleza” que habilita al mismo tiempo la experiencia de la autonomía subjetiva” (Adorno 1993a: 65), pero, por la otra, las composiciones de Schönberg se resisten también a la “subordinación de la naturaleza debajo de los fines de los seres humanos” y promueven la “emancipación del ser humano de la presión natural ejercida sobre la música” (*Ibid.* 66). Esta alusión a la emancipación la encuentra Adorno sobre todo en la obra tardía de Schönberg. En ella se expresa –como en otras expresiones del arte moderno también– la renuncia a la obra, a la posibilidad de la racionalidad sistémica, a la

dominación y al control absoluto. Adorno concluye: “Las únicas obras que todavía son válidas son aquellas que ya no son obras” (*Ibid.* 37).

Cuando Horkheimer conoce este trabajo no esconde su entusiasmo. En una carta a Adorno le hace saber que “[s]i hoy en día existen documentos literarios en los que se inspira la esperanza, entonces, su obra figura entre ellos [...]” (*cfr.* Müller-Doohm 2003: 419). Y Adorno reconoce que para integrar sus ideas expresadas en su libro sobre la música nueva haría falta “hablar finalmente de la sociedad misma [...]” (*Ibid.*). En la siguiente frase le escribe a Horkheimer como si quisiera convencerlo nuevamente de que ya está listo para un libro que no se limite a temas del arte: “Mientras escribía el trabajo sobre la música me parecía cada vez más como una despedida de la teoría del arte para algún tiempo” (*Ibid.* 420).

Pero debe preguntarse: ¿cómo exactamente se quiere involucrar Adorno en el proyecto común con Horkheimer? Obviamente el libro mismo da una respuesta a esta pregunta.

4. Dialéctica de la Ilustración

El libro que Adorno y Horkheimer escribieron juntos lo terminaron en una primera versión en 1944. Después se publicó en 1947 en la editorial *Querido Verlag* en Ámsterdam, que era una de las editoriales de exiliados alemanes más importantes en la que publicaron entre muchos otros también Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Arthur Schnitzler, Anna Seghers y Arnold Zweig. Sin embargo, el libro no se convirtió inmediatamente en un *bestseller*. Adorno y Horkheimer sabían que las posibilidades de alcanzar un público amplio eran más bien remotas, razón por la cual empezaron a comparar su obra con un “mensaje en la botella”. La situación cambió al terminar la Segunda Guerra Mundial y tras el regreso primero de Horkheimer y después de Adorno a Alemania.

En la Alemania de la postguerra existía un ambiente cultural, intelectual y académico muy empobrecido. Jürgen Habermas, quien estudió en estos años, recuerda: “Por lo general, entre 1949 y 1954 en las universidades alemanas solamente se podía estudiar con profesores que o eran ellos mismos nazis o eran adoptados. La universidad alemana era política y moralmente corrupta” (Habermas 2015: 1). El regreso de Adorno y Horkheimer significaba para muchos una alternativa importante.

Sobre todo, Adorno se convertiría en Alemania en un intelectual público. Cabe destacar sobre todo su influencia sobre el movimiento estudiantil pues, al igual que Habermas, sus protagonistas “querían, finalmente, hacer todo mejor” (*Ibid.*). Los trabajos de la “Escuela de Frankfurt” se convirtieron en textos que tenían cada vez más una función orientadora para esta nueva generación. Entre estos textos, la *Dialéctica de la Ilustración* adquiriría un estatus de culto y se reeditó 1969 con un nuevo prólogo.

El problema central que discute el libro es el de la dominación de la naturaleza en y a través de la civilización occidental. Claramente se trata de un tema marxista. Pero mientras desde la perspectiva del materialismo histórico clásico se pensaba que el aumento de las fuerzas productivas y de la consecuente dominación de la naturaleza conllevaría gradualmente a un aumento también en el grado de emancipación, Adorno y Horkheimer invirtieron esta argumentación. Según ellos el aumento de la dominación de la naturaleza conducía a la pérdida de la autonomía y a la violencia interhumana.

a) Dominación de la naturaleza y violencia humana

En un trabajo interesante el politólogo alemán Karsten Fischer afirma de manera categórica que de acuerdo con Adorno existe una relación directa entre la ambición de la dominación de la naturaleza, por una parte, y la violencia interhumana, por la otra. Fischer piensa que es justamente respecto a la decisión que Adorno tomó frente a esta problemática donde se reconoce de manera más clara su disidencia con el “marxismo occidental, el neomarxismo y el hegel marxismo” (Fischer 2005: 27). En contraste también con Horkheimer podemos decir que, desde el dictamen de Fischer:

[E]l *leitmotif* de Adorno no es la dialéctica de las relaciones de producción y de las fuerzas productivas, seleccionado como un tema central por Marx, sino la dialéctica entre la dominación de la naturaleza [...] y la barbarie en la vida social. En este sentido la obra de Adorno es la culminación de la evolución de una crítica de la cultura como teoría de la civilización que inició con Nietzsche, Freud y Max Weber (*Ibid.* 27-28).

Central es, entonces, para Adorno que la civilización occidental contenga un error “congénito” grave que provoca la violencia en sus formas más crueles, una y otra vez. Este error radica en la obsesión por la dominación de la naturaleza. El problema, como Adorno lo veía, es que la dominación de la naturaleza y la violencia en contra de ella, que se justifica en principio como necesaria para la preservación

de la sociedad, regresa a y se descarga en contra de la sociedad misma. Importante para la comprensión de esta problemática es la distinción conceptual entre “civilización” y “naturaleza” que define el imaginario occidental. Fischer explica:

Naturaleza debe contrastar de manera clara con civilización y es percibida como mala; ella debe ser exterminada para preservar a la civilización y de pronto, esta autopreservación fuera de control tiene sus recaídas dialécticas. [...] Estas recaídas son dialécticas porque de acuerdo con Adorno la dominación absoluta de la naturaleza provoca fenómenos socioculturales destructivos, ya que la dominación de los demás seres humanos y la dominación de la naturaleza están íntimamente relacionadas por la historia de una manera desastrosa (*Ibid.* 30).

Para establecer esta relación entre la dominación de la naturaleza y la violencia Adorno recurre evidentemente a Freud, pero lo trasciende al mismo tiempo. Mientras que para Freud la represión de la naturaleza tiene un efecto positivo sobre la sociedad y la cultura, de acuerdo con Adorno las consecuencias son más bien negativas (*Ibid.* 31). En realidad podemos decir también que desde la óptica de Adorno se invierte toda la evaluación freudiana. En palabras de Fischer:

[L]a expectativa optimista de Freud de que el objetivo de la civilización de la dominación de la naturaleza y de la defensa de la superioridad del ser humano sobre todas las demás especies provocaría efectos que promuevan la paz es invertido por Adorno a través de su crítica de la cultura como teoría de la civilización (*Ibid.* 33).

En lo que sigue quisiera demostrar que la teoría crítica de Adorno como crítica a la obsesión por la dominación de la naturaleza es realmente omnipresente en la *Dialéctica de la Ilustración* y que, por esta razón, el libro puede entenderse, antes que cualquier otra cosa, como una crítica de la violencia. Pero también trataré de demostrar que la crítica cultural de Adorno es mucho más compleja de lo que indica Fischer al reducirla a una “teoría de la civilización”.

b) El problema de la Ilustración: la historia como "contrasentido"

Antes de fijar el título de su libro, Adorno y Horkheimer ya sabían que querían escribir un libro sobre “lógica dialéctica”. En un pequeño texto de reflexión sobre esta obra monumental del siglo XX, Bolívar Echeverría nos recuerda que la crítica de la Ilustración solamente puede ser dialéctica ya que la idea de la historia que promueve el libro se contrasta de manera radical con la idea de la historia que pudiéramos llamar “ilustrada”. Escribe Echeverría: “La convicción de que la historia

'significa' o está dotada de un sentido progresista –convicción ilustrada que seculariza la creencia en el sentido salvífico de la Creación divina– se desvanece indeteniblemente: no es un sentido lo que parece tener la historia, sino, a lo mucho, un 'contrasentido'" (Echeverría 2013). La pregunta por contestar es: ¿por qué? La famosa frase de la *Dialéctica de la Ilustración* –que también Echeverría cita en este contexto– es la siguiente: "¿Por qué la humanidad, en lugar de entrar en una condición verdaderamente humana, se hunde en un nuevo tipo de barbarie?" (Horkheimer/Adorno 1997: 16).

En esta frase ya se expresa el resultado inesperado del proceso histórico que se orienta en la Ilustración: este proceso conduce a un "nuevo tipo de barbarie". Desde la definición clásica "barbarie" remite a la falta o incluso ausencia de civilización y cultura. Pero el uso que encontramos en la *Dialéctica de la Ilustración* difiere de esta comprensión: aquí barbarie es la *consecuencia* del proceso de la civilización occidental. La civilización occidental cuyo signo más importante es la Ilustración desemboca, entonces, en aquello que trataba de superar. "Barbarie" es también una metáfora que designa relaciones humanas que se caracterizan por un grado máximo de violencia tal como Adorno y Horkheimer la observaron en su tiempo.

Sin embargo, la *Dialéctica de la Ilustración* no es solamente un informe sobre la autodestrucción de la Ilustración, sino también un intento de su rescate. La frase "Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena" (*Ibid.* 53) expresa con toda claridad que Adorno y Horkheimer deben haber estado convencidos de que el rescate de la Ilustración es solamente posible haciéndose valer de su facultad principal, a saber: la crítica. De lo que se trata es, entonces, "ilustrar a la Ilustración". Pero, ¿cómo se puede entender esto?

Podemos decir –parafraseando a Hans Blumenberg– que el trabajo de la crítica consiste en un trabajo permanente sobre el mito. Recordando esta función de la Ilustración el diagnóstico de Adorno y Horkheimer sorprende, ya que según ellos la Ilustración no logra liberarse del mito, sino que lo reafirma. Mientras se pensaba que la Ilustración era más bien el fin del mito y de los miedos y angustias ancestrales que se arraigan en él, Adorno y Horkheimer reconocen que la Ilustración más bien radicaliza estas angustias al racionalizarlas. El mundo moderno se convierte en la ilusión de la posibilidad del control absoluto en el cual los miedos y las angustias desaparecerán. Pero, en realidad, la ambición de construir este mundo totalmente racionalizado no supera el miedo, más bien lo convierte en su principio más importante, lo cultiva. "La Ilustración es el temor mítico hecho radical" (*Ibid.* 70).

El problema es que esta situación ya no es visible. La civilización moderna afincada en su confianza en la ciencia reproduce una y otra vez la ilusión de su éxito que hace cada vez más difícil reconocer el error. La “industria cultural”, esto es: la maquinaria productora de cultura y conciencia, opera de manera cada vez más eficiente a favor del sistema y de la ilusión. “Ilustrar a la ilustración” requiere, entonces, de un esfuerzo muy importante para romper el cascarón de estas nuevas ilusiones y mitos que produce la industria cultural.

El argumento en contra de la civilización occidental, sin embargo, no se nutre, en última instancia, de la perpetuación del mito ni tampoco de la continuación del miedo y de la angustia, sino de la obsesión por la dominación de la naturaleza, así como la violencia interhumana que resulta de ella. Es más, la violencia cada vez más desmesurada es ya parte de la “cultura” moderna. La comunicación de violencia permanente cumple una función simbólica muy importante: expone la voluntad inquebrantable de aniquilar todo en cuanto diferente (véase: *Ibid.* 13): “[Ilustración] elimina lo inconmensurable. No sólo quedan disueltas las cualidades en el pensamiento, sino que los hombres son obligados a la conformidad” (*Ibid.* 67). Solamente así el “sistema” se hace “absolutamente inmanente”.

Los siguientes dos “excursos” de la *Dialéctica de la Ilustración* tematizan dos ejemplos de cómo la dominación de la naturaleza se traduce en violencia. En el primer excursus Adorno y Horkheimer regresan a la *Odisea* de Homero. Esta decisión en el contexto de una crítica de la Ilustración puede parecer extraña. Sin embargo, para una crítica de la cultura occidental que parte de la presuposición de que ya el mito contiene elementos ilustrados el regreso a los textos pre-filosóficos del pensamiento griego quizá tenga sentido, ya que la *Odisea* formaba parte del canon cultural moderno.

El episodio que le interesa a Adorno es el paso de Ulises por el canto seductor de las sirenas. La reacción de Ulises es conocida: para resistir a la seducción se hace valer de la “astucia de la razón” y ordena a sus marineros atarlo en el mástil del barco. Para Adorno esta escena describe alegóricamente la dialéctica realidad de la subjetividad moderna: mientras más perfecto sea el control de la naturaleza (en este caso interna), el autocontrol humano, más se aleja la realidad del ideal del sujeto autónomo.

“El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su autoconciencia, es virtualmente siempre la destrucción del sí mismo a cuyo servicio se realiza, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra

cosa que lo viviente sólo en función del cual se determina el trabajo de la autoconservación, en realidad, justamente aquello que debe ser conservado” (*Ibid.* 107).

El segundo excursus está dedicado a una discusión a propósito de la novela *Juliette o las prosperidades del vicio* del Marqués de Sade. Lo que Adorno y Horkheimer observan en este texto es la descripción de otra consecuencia moderna, a saber: la de un “sujeto burgués liberado de la tutela” (*Ibid.* 134). Sobre todo en las actividades eróticas se manifiestan las consecuencias de esta situación, como bien las describió De Sade en su época: la racionalización y objetivación completa de las personas. Pero el tema filosófico que este capítulo plantea va más allá del erotismo, preguntando por la posibilidad de una filosofía moral. Con referencia sobre todo a Nietzsche, el dictamen de Adorno y Horkheimer conecta una vez más con el tema de violencia física incluso en su última consecuencia: la filosofía ilustrada se destaca por “la imposibilidad de ofrecer desde la razón un argumento de principio contra del asesinato” (*Ibid.* 163).

El primer capítulo así como los dos “excursos” que hemos revisado revelan, a pesar de todas las diferencias, que en ellos se articulan una preocupación profunda por la violencia cada vez más exacerbada así como las razones culturales de esta situación. Se ha dicho muchas veces que *Dialéctica de la Ilustración* representa una suerte de filosofía de la historia que se orienta en un proceso histórico que no es visto como progreso, sino como un proceso en el que Ilustración deviene cada vez más en lo que iba a superar, a saber: la barbarie. De esta manera, el libro es visto como una especie de historia negativa de la Ilustración (véase: Allen 2014).

Sin embargo, la propuesta de Bolívar Echeverría de leer el texto más bien como señalamiento de un “contrasentido” de la historia no sugiere solamente una inversión en la dirección de la historia, sino somete la filosofía de la historia a un examen más riguroso. Más que filosofía de la historia, lo que orienta a la *Dialéctica de la Ilustración* en un sentido metodológico es una profunda *crítica cultural*. Ella no describe un proceso histórico –ni positivo ni negativo– sino despliega una argumentación compleja pero no menos contundente desde las entrañas de la cultura occidental moderna a través de la cual se resaltan no solamente los engaños y los mitos modernos, sino también los desenlaces cada vez más violentos de la civilización.

Pero esta preocupación está relacionada de manera íntima con la preocupación por la cultura misma. Ella no conduce simplemente al rechazo de la cultura criticada,

sino expresa también, si no en primer lugar, un compromiso con ella. Es por esta razón que me gustaría llamar a la crítica cultural de Adorno una “crítica cultural comprometida con la cultura”. En la última sección de este trabajo quisiera explicar lo que esto puede significar.

5. Crítica cultural comprometida con la cultura

En lo que sigue argumentaré, entonces, que la crítica de la civilización occidental radica en la manera en la que ésta justifica y provoca violencia. Sin embargo, esta crítica no la articula Adorno de ninguna posición externa. Se trata –en el mejor sentido de esta palabra– de una crítica que solamente pudiera llamarse “crítica inmanente”. Así que cuando Adorno escribe en *Minima Moralia*: “El credo intransigente es lo contrario del estado salvaje, del espíritu del neófito o del de las ‘áreas no capitalistas’. Presupone experiencia, memoria histórica, nervosidad del pensamiento y sobre todo una sustancial dosis de tedio” (Adorno 2004: 57), en realidad se expresa a favor de esta crítica inmanente. “Experiencia, memoria histórica, nervosidad del pensamiento y sobre todo una sustancial dosis de tedio” solamente tienen aquellos que, como él, conocen de manera muy íntima la cultura que critican. En este sentido la crítica de la civilización occidental de Adorno es una suerte de crítica cultural. Pero como tal se distingue claramente de la crítica cultural reaccionaria que en Alemania se expresaba en tonos muy agudos y que encontraba, de acuerdo con Adorno, en Oswald Spengler una voz importante (Adorno 1997).

Puede decirse que al igual que Adorno no estaba dispuesto a renunciar a la Ilustración a pesar de toda la crítica a ella que su obra contiene, no estaba dispuesto a renunciar a la cultura que él criticaba. Al contrario: su crítica de la cultura es una crítica comprometida con esta cultura que se ve motivada por un sentido de responsabilidad, pero también de un profundo amor que provocan una actitud de cuidado.

Pero, ¿qué es lo que Adorno entiende por cultura? Me refiero aquí sobre todo a un texto que se basa en una conferencia de 1958 en la que Adorno define este concepto de manera inusualmente didáctica. El texto lleva como título “Kultur und Culture” (*Kultur y culture*) (Adorno 2003/04) y pretende comparar la cultura alemana (*Kultur*) con la cultura que Adorno encontró durante sus años de exilio en EE.UU. (*culture*). Adorno inicia su reflexión con una definición conceptual muy significativa para el contexto de nuestra argumentación: “Puede decirse en un sentido muy general que siempre cuando se habla de cultura se trata de un ámbito en el que se

lidia con el conflicto entre ser humano y naturaleza” (*Ibid.* 63). Parece como si Adorno estuviera regresando a propósito del concepto de la cultura al tema de la *Dialéctica de Ilustración*, especificando ahora que el conflicto del ser humano con la naturaleza encuentra su clave en la cultura. Nuevamente podemos decir que esta decisión representa un giro importante respecto sobre todo al materialismo histórico. Dicho de otra manera: cultura proporciona las respectivas modalidades en y a través de las cuales el ser humano se relaciona con la naturaleza y con otros seres humanos. En este sentido Adorno reconoce la existencia de básicamente dos posibilidades. La primera será aquella que procura la “superación de la naturaleza a través del ser humano tanto en el sentido de la dominación sobre el material natural que se nos opone como también sobre las fuerzas naturales en los seres humanos mismos, esto es: el control civilizatorio sobre la vida animal del ser humano” (*Idem*).

Pero hay también una posibilidad diferente que Adorno extrae también del concepto de la cultura:

A esto se opone un momento diferente en el concepto de la cultura. Cuidar/cultivar no significa simplemente lo mismo que dominar. Cuidar/cultivar a la naturaleza no significa suprimir y explotar a la naturaleza, sino esta comprensión de cuidar/cultivar también contiene un momento de preservar por el bien de lo preservado. Aquello que los seres humanos se apropian, lo que dominan, no se rompe radicalmente, no se elimina, sino también se conserva en su esencia (*Idem*).

La cultura con la que se identificaba Adorno era una cultura “espiritual”, “crítica” y “autónoma”. Pero justamente desde la sensibilidad de esta cultura le era posible a Adorno percibir con toda claridad la amenaza a la cual la cultura estaba expuesta y, no en última instancia, el grado de violencia que se descargaba en contra de la cultura misma. El famoso capítulo sobre la “industria cultural”, que se encuentra incluido en la *Dialéctica de la Ilustración*, es posiblemente el documento más expresivo de lo que le pasa a la cultura en tiempos de extrema violencia, bajo condiciones en las cuales ella misma se encuentra expuesta a la violencia extrema. Si bien el impacto de la violencia ya ha sido absorbido, el análisis de las formas culturales crudas y broncas mecánicamente –de hecho: industrialmente– producidas y reproducidas, llevan todavía las marcas de esta violencia. Así escribe Adorno, por ejemplo, con referencia al lenguaje: “No es posible ya percibir en las palabras la violencia que han sufrido” (Horkheimer/Adorno 1997: 211). Sin embargo,

es en y a través de este lenguaje de esta cultura violentada que se prepara la violencia una y otra vez.

La crítica de la cultura que encontramos en la obra de Adorno por lo menos a partir de la *Dialéctica de la Ilustración* no se reduce, entonces, solamente a una denuncia de la complicidad de la cultura con los intereses del "capital". Más bien se trata de una crítica que nace también, si no en primera instancia, de una preocupación profunda por la propia cultura.

Bibliografía

- Theodor W. Adorno (1993a), *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften, vol. 12*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1993b) *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (ed. Rolf Tiedemann), Nachgelassene Schriften, Ed. del Theodor W. Adorno Archiv. Abt. I, vol. 1., Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno (1997), "Spengler nach dem Untergang", en: Theodor W. Adorno (1997), *Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, vol. 10-1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 47-71.
- Theodor W. Adorno (2003/04), "Kultur und Culture", en: *Bahamas*, número 43, invierno 2003/2004, pp. 63-68.
- Theodor W. Adorno (2004), *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid: Akal.
- Amy Allen (2014), "Reason, power and history: Re-reading the Dialectic of Enlightenment", en: *Thesis Eleven*, vol. 120(1), pp. 10-25.
- Fernand Braudel (1993), *A History of Civilizations*, New York, et al.: Penguin Books.
- Stefan Breuer (1993), "The Long Friendship: On Theoretical Differences between Adorno and Horkheimer", en: Seyla Benhabib/Wolfgang Bonß/ John McCole (eds.) (1993), *On Horkheimer. New Perspectives*, Cambridge, Mass./London, England: The MIT Press, pp. 257-279.
- Hauke Brunkhorst/Gertrud Koch (1990), *Herbert Marcuse zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Bolívar Echeverría (2013), "Acepciones de la Ilustración", en: Bolívar Echeverría (2013), *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*, Bogotá: Ediciones desde abajo, pp. 281-291.

- Karsten Fischer (2005), "In the Beginning was the Murder: Distruction of Nature and Interhuman Violence in Adorno's Critique of Culture", en: *Journal for Cultural and Religious Theory*, número: 6.2, primavera, pp. 27-38.
- René Girard (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.
- Jürgen Habermas/Michael Foessel (2015), "Kritik und kommunikatives Handeln. Ein Gespräch mit Jürgen Habermas", en: *Eurozine*, <http://www.eurozine.com/articles/2015-09-23-habermas-de.html> (consultado 23 de noviembre 2015).
- Max Horkheimer (1980 [1939]), "Die Juden und Europa", en: *Zeitschrift für Sozialforschung/Studies in Philosophy and Social Science*, año 8 1939-1940, München: DTV, pp. 115-137.
- Max Horkheimer (1981 [1942]), "Autoritärer Staat", en: Max Horkheimer (1980), *Gesellschaft im Übergang. Aufsätze, Reden und Vorträge 1942-1970*, Frankfurt/M.: Fischer, pp. 15-35.
- Max Horkheimer/Theodor W. Adorno (1997), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- Jonathan Judaken (2012), "Blindness and insight: the conceptual Jew in Adorno and Arendt's post-Holocaust reflections on the antisemitic question", en: Samir Gandescha (2012) (Ed.), *Arendt and Adorno: Political and Philosophical Investigations*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Herbert Marcuse (2004), "Über den affirmativen Charakter der Kultur", en: Herbert Marcuse, *Schriften, vol. 3, Aufsätze aus der Zeitschrift Für Sozialforschung 1934-1941*, Lüneburg: Zu Klampen, pp. 186-226.
- Stefan Müller-Doohm (2003), *Adorno. Eine Biografie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rolf Wiggershaus (1997), *Die Frankfurter Schule: Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, München: DTV.



Fotografía de pexels.com