

Detlev Claussen



Theodor W.

Adorno

PUV



THEODOR W. ADORNO
Uno de los últimos genios

THEODOR W. ADORNO
Uno de los últimos genios

Detlev Claussen

Traducción de
Vicent Gómez Ibáñez

Universitat de València
2006

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

Título original: *Theodor W. Adorno – ein letztes Genie*

© S. Fischer Verlag, 2003

© Detlev Claussen, 2003

© De la fotografía de la sobrecubierta: Stefan Moses

© De la presente edición: Publicacions de la Universitat de València, 2006

© De la traducción: Vicente Gómez Ibáñez

Publicacions de la Universitat de València

<http://puv.uv.es>

publicacions@uv.es

Editorial Universidad de Granada

<http://www.editorialugr.com>

edito4@ucartuja.es

Fotocomposición y maquetación: Artes Gráficas Soler, S. L.

Diseño de la colección: Enric Solbes

Diseño de la sobrecubierta: Celso Hernández de la Figuera

Impresión: Artes Gráficas Soler, S. L.

ISBN: 84-370-6172-5 (Universitat de València)

ISBN: 84-338-3772-9 (Universidad de Granada)

Depósito legal: V. 1.350-2006

*A mi suegra Erna Leszczyńska
y a mi madre Carla Claussen,
que con su experiencia me han ayudado a comprender el siglo XX*

Como la mayoría de los llamados niños prodigio, yo soy un hombre que ha madurado muy tarde, y aún hoy tengo el sentimiento de que aquello para lo que realmente estoy aquí todavía está por hacer.

Carta a Ernst Bloch, 26 de julio de 1962

... el trabajo es para mí una forma de embriaguez que me ayuda a superar una melancolía y una soledad difícilmente soportables de otro modo. Me temo que éste es el secreto de mi productividad.

31 de marzo de 1960, Cuaderno F,
pág. 82 y sigs.

... pero concibiendo la mejor situación como aquella en la que se pueda ser diferente sin temor.

Minima Moralia: Mélange, 1945

Índice

| | |
|---|-----|
| <i>Cómo habría de leerse</i> | 13 |
| EN LUGAR DE UNA OBERTURA: <i>SIN DESCENDENCIA</i> | 15 |
| SHÖNE AUSSICHT. INFANCIA EN FRANCFORT HACIA 1910..... | 29 |
| DE TEDDIE WIESENGRUND AL DOCTOR WIESENGRUND-ADORNO .. | 83 |
| EL NO IDÉNTICO | 135 |
| TRANSICIONES..... | 165 |
| Bertolt Brecht: «A los que nazcan después»..... | 165 |
| Theodor W. Adorno: «Lejos del fuego» | 168 |
| Hanns Eisler, el hermano no idéntico..... | 171 |
| Fritz Lang, el amigo de América..... | 184 |
| RETORNO A FRANCFORT | 199 |
| EL IDÉNTICO..... | 245 |
| PALIMPSESTO DE LA VIDA..... | 287 |

APÉNDICE

Cartas

| | |
|---|-----|
| 1) Theodor W. Adorno a Ernst Bloch, carta del 26 de julio de 1962 | 369 |
| 2) Max Horkheimer a Theodor W. Adorno, carta del 27 de septiembre de 1958 | 370 |
| 3) Theodor W. Adorno: Carta abierta a Max Horkheimer con ocasión de su setenta cumpleaños, el 14 de febrero de 1965 | 381 |
| 4) Theodor W. Adorno a Claus Behncke, carta del 21 de febrero de 1964 | 387 |
| 5) Max Horkheimer a Otto O. Herz, carta del 1 de septiembre de 1969 | 388 |

| | |
|---|-----|
| <i>Sobre las fuentes</i> | 391 |
| <i>Documentación: textos y fotografías</i> | 433 |
| <i>Son muchos a los que he de dar las gracias</i> | 435 |
| <i>Índice onomástico</i> | 443 |

Cómo habría de leerse

El objetivo de este libro es dar la palabra a los textos de Adorno y volver a mostrar el original, oculto tras el inmenso caudal de literatura secundaria que su obra ha provocado. Cada uno de sus capítulos también ha de poder leerse por separado. El libro interpreta la obra de Adorno como un palimpsesto, como una obra llena de intersecciones. En el texto, todas las citas literales de Adorno aparecen en cursiva. El lector que quiera examinarlas críticamente o que desee seguir leyendo, encontrará las referencias de todas las fuentes citadas al final del libro, en el apartado titulado «Sobre las fuentes».

En lugar de una obertura: *Sin descendencia*

La noticia de su muerte llegó repentinamente y de forma totalmente inesperada. Justamente cuando en Francfort se empezaba a recobrar el aliento tras un semestre de verano lleno de sobresaltos. A mediados de julio de 1969, Adorno y su esposa Gretel habían huido del sofocante verano de Francfort para refugiarse, como venían haciendo los últimos veinte años, en los Alpes suizos, *siguiendo la costumbre de las viejas vacas suizas, que cambian de pasto*. Desde allí también se podía despachar la correspondencia y los quehaceres necesarios. El miércoles, día 6 de agosto, en la secretaría del Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung) aún había que ultimar una carta dirigida a Herbert Marcuse. Se esperaba la llegada de las oportunas correcciones y del visto bueno desde Zermatt.* Cuando Hertha Georg, la secretaria de Adorno en Francfort, llamó por teléfono al Hotel Bristol, se le comunicó con acento suizo que el «señor profesor» había ido «al hospital». A ella, esto no pudo menos de sonarle como si Adorno se hubiese ido de excursión a la montaña mágica. Pero hacia el mediodía, Gretel Adorno avisó a Francfort. El sábado siguiente aparecía ya en la *Frankfurter Rundschau* una esquela firmada únicamente por ella, en la que se decía lacónicamente: «Theodor W. Adorno, nacido el 11 de septiembre de 1903, ha fallecido el 6 de agosto de 1969.»

La muerte de Adorno en Suiza cogió desprevenida a la opinión pública alemana. Las necrológicas prefabricadas yacían en los cajones de las redacciones de los periódicos a la espera de ser actualizadas. La mayoría de quienes habrían podido preparar una nota necrológica estaban de vacaciones. A diferencia de lo que es habitual, en esta ocasión nadie se apresuró a diri-

* Estación balnearia situada en el cantón suizo de Valais. (*N. del T.*)

girse a la opinión pública. El duro conflicto político entre Adorno y sus estudiantes del año 1969 no parecía estar zanjado. Una opinión pública no demasiado bien informada contaba con que en el entierro se producirían disturbios. En medio de las vacaciones de verano, casi dos mil personas se concentraron en el cementerio principal de Francfort. Entre ellas había rostros conocidos: Max Horkheimer, quien dio nombre a la Teoría crítica que Adorno hizo famosa en todo el mundo, no era el único que acompañaba a su viuda detrás del féretro. El entierro volvió a reunir a viejos conocidos, como el anciano, pero todavía lúcido Ernst Bloch y Alfred Sohn-Rethel, cuya amistad con Adorno se remontaba en ambos casos a la década de 1920. También los estudiantes radicales, a los que algunas voces quisieron responsabilizar de la temprana muerte de Adorno, lloraban la pérdida del maestro. Herbert Marcuse fue el primero que, desde el extranjero, supo encontrar las palabras adecuadas para despedir al amigo, diciendo «que no hay nadie que pueda representar o sustituir a Adorno».

Al marcharse, Adorno dejó un vacío. Algo había terminado para siempre. Pero faltaban las palabras capaces de expresar este sentimiento. ¿Fue la cercanía a este genio muerto la responsable del prolongado mutismo? El propio Adorno había arremetido en sus escritos contra los tópicos de la biografía convencional. Había identificado de forma tan clara a los sepultureros profesionales de la cultura por él criticada, que apenas existía un espacio en el que fuese posible expresarse espontáneamente. En el momento de la pérdida, su viejo amigo Horkheimer, que le sobrevivió, no dudó en aplicar a Adorno «el concepto de genio». Si se tiene en cuenta cuán unidos estuvieron durante el exilio americano, periodo en el que pensaron y escribieron juntos, parece totalmente imposible que Horkheimer pudiese desconocer las reservas de Adorno contra el concepto tradicional de genio: *Para poder conservar algo del concepto de genio, primero habría que despojarlo de su burda identificación con el sujeto creador, cuya fatua exaltación hechiza y rebaja al mismo tiempo la obra de arte, pues la convierte en simple reflejo de su autor*. Es imposible escribir sin mala conciencia una historia de la vida y de la obra de Adorno haciendo caso omiso de su penetrante crítica de las biografías de genios. Sólo después de su muerte se hizo popular una forma verdaderamente eficaz de rebajar su obra, a saber, venerarlo como artista para al mismo tiempo negarlo como científico. En vida de Adorno, en cambio, sus enemigos procedieron la mayor parte de las veces a la inversa: Adorno fue presentado a menudo como un artista fracasado que sólo habría tenido acceso a la gris teoría.

Quien coja en sus manos el último gran trabajo de Adorno, *Teoría estética*, la obra de la que procede la cita anterior, no tendrá que hojear dema-

siado para dar con Goethe en relación con este tema. El nombre de Goethe no sólo está íntimamente asociado al concepto burgués de genio, sino al modelo de una vida lograda, de una vida susceptible de ser biografiada. Para la generación que, al igual que Adorno, había nacido en el largo siglo burgués que se prolongó desde 1815 hasta 1914, Goethe estuvo al principio de esta centuria burguesa, de la que todavía pudo sentirse parte incluso quien llegó al mundo en 1903. Hacia el final de esa época, sin embargo, la obra de Goethe hacía ya tiempo que había desaparecido detrás del culeo a su persona, que veneraba en ella al genio creador. *Esto agrada a la conciencia vulgar burguesa, tanto por el ethos del trabajo subyacente, que ensalza la pura creatividad del ser humano prescindiendo absolutamente del fin, como porque a quien contempla la obra de arte se le ahorra el esfuerzo de penetrar en la cosa: se lo ceba con la personalidad, con la ramplona biografía de los artistas. Pero los autores de las obras de arte importantes no son semidioses, sino seres humanos, y por lo tanto falibles, y a menudo neuróticos y dañados.* La aguda crítica de Adorno al mundo burgués y a la religión del arte no desemboca en el simple abandono de una forma de vida superada. *La verdad que contiene el concepto de genio hay que buscarla en la cosa misma, en lo abierto, no en lo apresado por la mera repetición.* Este concepto de genio no sólo es válido para un Goethe: a su luz, la caracterización de Horkheimer del amigo fallecido como un genio en una «época de transición» también resulta totalmente apropiada.

En tanto que personificación de la vida individual lograda, Goethe también aparece constantemente en los escritos de Horkheimer. En 1961, éste escribió en el epílogo a su *Portrait deutsch-jüdischer Geistesgeschichte*: «Así pues, el origen se manifiesta en el tipo de pensamientos y sentimientos de la personalidad formada, el propio Goethe era reconocible como francfortiano.» Durante todo el siglo XIX, la veneración de Goethe, que todavía iba unida al conocimiento de su obra, jugó un importante papel entre la burguesía ilustrada alemana. Pero aquí los judíos deseosos de asimilarse, que en aquella época experimentaban su ascenso social a la burguesía, vieron en la vida de Goethe el cumplimiento de la promesa de una convivencia verdaderamente humana. El joven Felix Mendelssohn, apreciado por Goethe, puso música a los versos de éste. Lo alemán como el primer paso hacia la humanidad: esta utopía aún fue acariciada en vida de Goethe por Rahel Varnhagen y por la tía de Felix, Dorothea Veit, después apellidada Schlegel, que vivió durante más de una década junto a la

que más tarde sería la casa natal de Adorno, sita en la «Schöne Aussicht».* Schopenhauer, al que Horkheimer tuvo en gran estima y del que Adorno se distanció, mantuvo cierto contacto con Goethe y también vivió inmerso en la atmósfera de la gran burguesía, pues residió cerca de «Schöne Aussicht». La figura de Goethe debió de estar constantemente presente en Adorno durante sus años de juventud en Francfort.

Entre los libros canónicos de la cultura burguesa estaba la autobiografía de Goethe *Poesía y verdad*, un título que expresa la problemática relación del autobiógrafo con la verdad hasta en el uso coloquial del lenguaje. Numerosos biógrafos de Goethe han legitimado su tratamiento de la vida del genio a partir de la conciencia vulgar burguesa de una relación con la verdad deformada por el interés personal. En el prólogo de su obra, sin embargo, el propio Goethe habla de la imposibilidad de la biografía: «Pues ésta parece ser la tarea principal de la biografía, a saber, presentar al biografiado en su época y mostrar hasta qué punto ésta se le opone o lo favorece, cómo a partir de aquí el biografiado se ha formado una visión del mundo y del hombre y cómo, cuando es artista, poeta o escritor, la ha reflejado en su obra. Pero esto supone algo difícilmente alcanzable, a saber, que el individuo se conozca a sí mismo y a su siglo: a sí mismo, en la medida en que él permanece idéntico en todas las circunstancias, y a su siglo, que arrastra inevitablemente consigo, determina y forma a todo individuo, de suerte que cualquiera que naciese tan sólo diez años antes o después, sería una persona completamente distinta desde los puntos de vista de su formación y de su obra.»

Conocerse a sí mismo y a su siglo: en este ideal difícilmente alcanzable del individuo burgués ciertos escritores de éxito de la República de Weimar, como Emil Ludwig y Stefan Zweig, no vieron un obstáculo para escribir grandiosas biografías. En 1930, Siegfried Kracauer, mentor de Adorno durante sus primeros años en Francfort, se refirió en el *Frankfurter Zeitung* a la «biografía como la nueva forma artística de la burguesía», contraponiéndola a la vieja biografía de la «época anterior a la guerra», a la que denominó «el raro fruto de la erudición». Se intuía que la vieja sociedad burguesa tocaba a su fin. La crítica de la moda biográfica era una de las señas de identidad de los intelectuales críticos de esta generación. Hacia el final de la República de Weimar, Kracauer, tomando conciencia de la crisis,

* «Schöne Aussicht», «Bellavista», es el nombre de esta antigua calle de Francfort. (*N. del T.*)

interpretó ya la biografía como un fenómeno huidizo que está «a punto de decir adiós». En su huida, en tiempos de extrema necesidad, el propio Kracauer escribió una biografía no demasiado apreciada por Adorno: «Jacques Offenbach y el París de su época». El 1 de octubre de 1950, Kracauer informó a Adorno que había descubierto cajas de la época del exilio en París, cajas llenas de manuscritos y de correspondencia —en las que también había textos de Adorno—. «Pero lo más importante es que este revolver en el pasado, con tanta correspondencia de por medio, ha provocado en mí el irrefrenable deseo de escribir mis memorias, naturalmente con un estilo verdaderamente elevado. Pero esto sería un lujo que probablemente jamás podré permitirme.» Por desgracia, Kracauer no se equivocó. Así pues, un trabajo que pretenda presentar la vida y la obra de Adorno en su siglo no podrá apoyarse en un documento como el salido de la pluma de Kracauer. Desgraciadamente, las cartas más importantes de Adorno a Kracauer siguen sin poder ser citadas literalmente.

Autores como Kracauer y Adorno reconocieron tempranamente que el psicoanálisis, llegado con el siglo XX, favorece y pone en cuestión al mismo tiempo el género biográfico. Sigmund Freud desconfió de Stefan Zweig, su ferviente admirador; y al tocayo de este último, Arnold Zweig, hasta le desaconsejó convertirse en el biógrafo de Nietzsche y del mismo Freud. «El biógrafo cae en la mentira, en el encubrimiento, en la hipocresía, en la ocultación e incluso en el disimulo de su propia falta de comprensión, pues la verdad biográfica no puede alcanzarse, y si pudiese alcanzarse, sería inservible», dice una carta escrita desde Viena y datada el 31 de mayo de 1936. A su alumna Marie Bon aparte, sin embargo, no pudo negarle la redacción de un prólogo para su gran biografía de Poe: «Este tipo de investigaciones no pretende explicar el genio del escritor, pero pone de manifiesto los temas que éste ha suscitado y aquellos que le ha deparado el destino.» Posiblemente, la mejor biografía psicoanalítica de un artista sea la escrita por Kurt R. Eissler, que emigró de Viena a los Estados Unidos en 1938 y que en 1963 publicó un estudio de dos volúmenes sobre Goethe. También ella confirma la «veneración de Goethe... entre los judíos asimilados de Viena», que Adorno conocía perfectamente. La bien documentada vida de Goethe parece constituir el material ideal para una biografía de artista que no sólo es conocida por la pequeña elite de los estudiosos de la literatura. El extraordinario estudio de Eissler presenta a Goethe como la encarnación del genio, como esa clase de «hombre dotado de la capacidad de recrear el cosmos humano, o una parte de él, de una forma relevante e incomparable con cualquier otra recreación

anterior». Esto es perfecta mente aplicable a Adorno. Por eso este trabajo pretende dar la palabra a sus textos, y no explicar a Adorno a partir de sus detalles biográficos.

La severa crítica de la producción masiva de biografías siguió despertando el interés de los investigadores sociales francfortianos durante el exilio americano, que a través de ella intentaron comprender una sociedad más evolucionada que la europea. Leo Löwenthal, que junto con Adorno fue el único miembro del Instituto de Investigación Social nacido en la ciudad de Francfort, elaboró a principios de la década de 1940 un estudio («Biographies in Popular Magazines») que motivó una extensa carta de Adorno. En dicha carta, fechada el 25 de noviembre de 1942, Adorno se dirigía a Löwenthal en los siguientes términos: *En el fondo, lo que ocurre es que el mismo concepto de vida, entendida como centro unitario de acción y de sentido, carece ya de toda realidad, al igual que el concepto de individuo, y la función ideológica de las biografías no es otra que demostrar a los hombres, presentándoles este o aquel otro modelo, que todavía existe algo parecido a la vida, con todas sus categorías enfáticas, y especialmente en contextos empíricos, que quienes ya no tienen ninguna pueden reclamar fácilmente para las suyas. La vida misma, de una forma harto abstracta, se ha convertido en ideología, y es precisamente esta abstracción, que la distingue de conceptos de vida anteriores y más ricos, lo que la hace practicable (los conceptos de vida del vitalismo y del existencialismo no son más que etapas de este mismo camino)*. De la producción biográfica cotidiana nació un impulso idiosincrásico que abre la producción literaria del propio Adorno a los momentos autobiográficos. Los *Minima Moralia*, colección de aforismos que data de comienzos de 1944, se subtitulan de forma programática «Reflexiones de una vida dañada».

Minima Moralia, un texto de Adorno que se presta a continuas lecturas, y *Dialéctica de la Ilustración*, el libro más célebre escrito conjuntamente por Horkheimer y Adorno, aprehenden la experiencia en un momento histórico que pone en tela de juicio la experiencia del mundo en todas sus acepciones tradicionales. En los *Minima Moralia*, la experiencia de por qué se ha vuelto imposible la experiencia del mundo en el sentido de Goethe se formula *lejos del fuego*, rememorando los esfuerzos teóricos de Karl Kraus por captar conceptualmente el «final de la humanidad» en la Primera Guerra Mundial. Cada una de las frases de estos libros de Horkheimer y Adorno extrae su fuerza argumentativa de la conciencia de una catástrofe histórica universal que no deja nada intacto: *La desesperación no es irrevocable simplemente por el hecho de que las cosas ya no puedan volver a ser mejores, sino porque sume en su abismo hasta la misma prehistoria*. La

horrible muerte de su amigo Walter Benjamin cuando huía de los nazis, está presente en estas líneas. A propósito de Kafka, en quien Benjamin, buen conocedor de Goethe, percibió el fin de una época, Adorno todavía trató de formular conceptualmente lo que ya había anticipado el amigo que se suicidó: *Como en las invertidas epopeyas de Kafka, en los campos de concentración del fascismo se perdió para siempre la medida de toda experiencia, la vida vivida desde sí misma hasta su final. Gracchus encarna la posibilidad que fue expulsada del mundo: la de morir viejo y saciado de la vida.* Adorno fechó sus «Apuntes sobre Kafka» en los años 1942-1953, como si quisiera documentar con exactitud su contemporaneidad. Estos artículos, que Adorno reunió en Prismas y que publicó en 1955, dicen las cosas claras, por lo que se hizo muchos enemigos en la Alemania posterior al nazismo. El contexto histórico en el que ha de leerse la interpretación de Kafka no se oculta de ningún modo: *En los campos de concentración del fascismo se borró la línea de demarcación entre la vida y la muerte. Esos campos crearon un estado intermedio, esqueletos y cuerpos putrefactos vivientes, víctimas a las que les falló el suicidio, y la carcajada de Satanás ante la esperanza de vencer a la muerte.*

La famosa sentencia de Adorno según la cual *escribir poemas después de Auschwitz es un acto bárbarico*, procede de este mismo contexto de reflexión, que vuelve a aparecer en su *hijo gordo*, la *Dialéctica negativa*, bajo el epígrafe «Después de Auschwitz». Cuando es inevitable plantearse la pregunta *de si es posible seguir viviendo después de Auschwitz*, la cuestión de la posibilidad de trazar la historia de una vida individual, de escribir una biografía, aparece como una cuestión obsoleta. La experiencia de la pérdida de la experiencia es uno de los motivos más antiguos de la Teoría crítica, un tema que fue introducido en la década de 1920 por Kracauer y Benjamin, pensadores independientes próximos al círculo de Max Horkheimer. Adorno hizo de esta cuestión una de las bases filosófico-históricas de la Teoría crítica. Conocerse a sí mismo y a su siglo, la exigencia goetheana de una biografía, constituye tanto una condición de posibilidad de la prosa poética como de la reflexión teórica. Sin tener en cuenta la cancelación de la experiencia no es posible contar ni la historia de una vida individual ni la historia del siglo. Al igual que Kracauer, Benjamin consideró la Primera Guerra Mundial como el punto de partida de una experiencia generacional decisiva: «Una generación que aún había ido a la escuela en carretas tiradas por caballos se vio de repente en medio de un paisaje en el que ya nada era como antes, excepto las nubes, y debajo de ellas, en un campo de fuerzas de corrientes destructivas y de explosiones,

el diminuto y frágil cuerpo humano.» La infancia francfortiana de Adorno hacia 1910 se corresponde todavía con la infancia berlinesa de Benjamin hacia 1900.

Por ser uno de los más jóvenes, Adorno fue partícipe de la experiencia generacional de esta transición a la guerra sin vivirla directamente como experiencia de guerra. «Lejos del fuego», uno de los fragmentos clave de los *Mínima Moralia* escrito en California en 1944, prolonga los pensamientos de Benjamin de 1928 sobre la pérdida de la experiencia en y después de la Primera Guerra Mundial, la inflación y la crisis económica mundial: *Pero la Segunda Guerra Mundial se ha sustraído tan completamente a la experiencia como el funcionamiento de una máquina a los movimientos corporales, que sólo se le asemejan en ciertos estados patológicos. Cuanta menos continuidad, historia y elementos "épicos" contiene la guerra, dado que en cada una de sus fases vuelve en cierto modo a empezar, menos es capaz de dejar una impresión duradera e inconsciente en la memoria. Con cada nueva explosión destruye, dondequiera que estén, los muros a cuyo amparo se forma la experiencia y se asienta la continuidad entre el adecuado olvido y el adecuado recuerdo. La vida se ha convertido en una discontinua sucesión de sacudidas entre las que se abren oquedades e intervalos de parálisis. Pero tal vez nada sea tan aciago para el porvenir como el hecho de que pronto ya nadie podrá pensar en ello, pues todo trauma, todo shock no superado en los que regresan es un fermento de futura destrucción.*

La vida de Adorno, reflejada por su obra y sus relaciones de amistad, no puede ser contada al margen de la historia del siglo. El historiador Eric Hobsbawm ha denominado sucintamente a esta época *short century*, en contraposición con el extenso siglo burgués que abarca de 1815 a 1914. La infancia de Adorno transcurrió todavía en la época de paz más larga que hasta entonces había conocido Europa, pero indudablemente su siglo está lleno de contradicciones y es difícil encontrar un término que lo califique de forma adecuada. Hobsbawm habla de «Age of Extremes»: los extremos saltan a la vista, se trata de una época de miseria de las masas y opulencia inimaginable, de dictaduras totalitarias y sociedades permisivas, de las guerras más horribles y largos períodos de paz. Hobsbawm denomina plásticamente «Golden Age» a la etapa en la que se produce la muerte de Adorno, una fase del siglo en la que coinciden una prolongada fase de crecimiento económico y la implantación mundial del estilo de vida consumista. Los teóricos críticos trataron de captar la unidad de esa época en la simultaneidad de la experiencia viva y de la transformación social. A juicio de la Teo-

ría crítica, este siglo ha dañado al individuo de forma irreversible. Este libro intenta dar cuenta de esta restricción sufrida por la experiencia individual recogiendo momentos biográficos de algunos contemporáneos. Retrospectivamente, nos hallamos ante la última generación de escritores de carcas, de gente que nos ha dejado documentos legibles de las relaciones interpersonales. La vida y la obra de Adorno también pueden conocerse a través de la historia de sus amistades.

Los teóricos críticos, entre los que Adorno se incluyó a sí mismo, desconfiaron mucho de las manifestaciones autobiográficas. A primera vista, estos motivos no están presentes en sus escritos. Pero la costumbre burguesa de honrar públicamente a los amigos, dedicándoles artículos por su cumpleaños, escribiendo reseñas de sus obras y necrológicas, nos abre una fuente de documentos autobiográficos. Así, una necrológica sobre Kracauer de 1967 nos revela algo de la juventud de Adorno, una carta de felicitación por el setenta cumpleaños de Horkheimer hace visible su época de estudiante. Adorno formula de forma críptica lo que lo distingue de su amigo Max Horkheimer, mayor que él y fundador de la Teoría crítica, en una «Carta abierta» publicada en 1965 en *Die Zeit*, a la sazón el semanario de la burguesía culta de Alemania occidental: *Pero nuestras vidas no transcurrieron de forma paralela. Más bien llegaron a converger. En ti, lo primero de todo fue la indignación por la injusticia. La transformación de esta indignación en conocimiento, y ante todo la reflexión sobre una forma de praxis que, conforme a su propio concepto enfático, ha de formar una unidad con la teoría, te llevó a concebir la filosofía como la renuncia inflexible a la ideología. Yo, en cambio, por origen y por mi temprana evolución, fui artista, músico, pero siempre me sentí impulsado a examinar teóricamente el arte y su posibilidad en el presente, un impulso que también pretendía registrar un momento objetivo, el presentimiento de la insuficiencia de la ingenua actitud estética frente a las tendencias de la sociedad.* Los documentos públicos con aspectos autobiográficos también han de ser descifrados, pues no hablan por sí mismos. El lenguaje secreto, preferido por los exiliados para comunicarse en clave en un país extraño sin ser advertidos por la policía de extranjeros, y a través del que se hace alusión a cosas que se han dicho antes abiertamente, es un lenguaje del que Adorno jamás se deshizo del todo.

Durante el exilio, la correspondencia no pudo menos de sustituir a la discusión cara a cara. A través de ella, la posteridad puede echar un vistazo al taller de las ideas y al universo de los sentimientos del autor de las cartas,

sin las cuales estos mundos se habrían perdido irremediabilmente. Estos documentos también han de tratarse con delicadeza: muchas carcas se han perdido, otras tantas todavía no han sido puestas a la disposición de las editoriales. Pero ni siquiera la correspondencia entre amigos íntimos que se conserva, está exenta de diplomacia. El grupo de amigos conscientes de que forman una comunidad, un «nosotros» supraindividual, pertenece desde la Ilustración a la historia de las representaciones utópicas. En el *Wilhelm Meister* de Goethe, la idea de la sociedad justa todavía se representa como una comunidad fraternal de emigrantes que se prepara para trasladarse a América. En la importante carca del 27 de noviembre de 1937, en la que Adorno comunica desde Inglaterra a Benjamin, a la sazón en París, su decisión de abandonar definitivamente Europa para trabajar en Nueva York junto a Max Horkheimer, hay una singular constatación irrefutable: *El hecho de que no tengamos “descendencia” se suma a la catastrófica situación.* Los golpes del destino convierten a la utopía de los artistas y de los emigrantes de Goethe, desarrollada al comienzo de la época burguesa, en una imagen de la catástrofe, en el presentimiento de la aniquilación. En los «Apuntes sobre Kafka», que se corresponden con el gran ensayo sobre Kafka de Benjamin, Adorno reitera su singular constatación, esta vez precisada desde el punto de vista social: *Pero lo verdaderamente espantoso es que el burgués no ha encontrado sucesor...*

Quien desconoce este trasfondo es incapaz de comprender la especificidad de las relaciones entre Adorno y sus estudiantes. La relación profesor-alumnos no empezó a existir sino a partir del regreso del exilio, pues en Inglaterra y en los Estados Unidos Adorno no se dedicó a la enseñanza. El 3 de enero de 1949, Adorno ya escribía desde Francfort a Leo Löwenthal: *Mi seminario se asemeja a una escuela talmúdica —escribí a LA—, es como si los espíritus de los intelectuales judíos asesinados hubiesen tomado el cuerpo de los estudiantes alemanes. Extraña sensación. Pero precisamente por esto, en el verdadero sentido freudiano del término, una sensación sumamente familiar.* Adorno entendió su regreso a Alemania como parte de un proyecto común, al que vuelve a aludir en su «Carta abierta» de 1965: *Inmediatamente después de concluir la Dialéctica de la Ilustración, que para nosotros siguió siendo una obra vinculante desde el punto de vista filosófico, tú empleaste tu energía científica y organizativa en enseñar a comprender lo incomprensible, que sólo conocimos en toda su dimensión hacia el final de la guerra. Y lo hiciste partiendo de la idea de que, para evitar la repetición del horror, es de más ayuda entender los mecanismos de los que aquél se sirvió que permanecer*

en silencio u optar por la indignación impotente. Estos mismos motivos te llevaron a regresar a Alemania y a reabrir el Instituto de Investigación Social, que ya dirigiste antes de la dictadura de Hitler.

Horkheimer y Adorno atrajeron a generaciones enteras de estudiantes, que buscaban autoridades merecedoras de su confianza en la restaurada sociedad de Alemania occidental. Sin lugar a dudas, del alumnado de Adorno salieron muchos de los activistas políticos con los que posteriormente, durante las protestas estudiantiles de la segunda mitad de la década de 1960, se producirían importantes conflictos. Herbert Marcuse tenía razón al recordar a Adorno el 5 de abril de 1969: «No podemos pasar por alto el hecho de que estos estudiantes han sido influidos por nosotros (y seguramente sobre todo por ti)...». En la última carta escrita por Adorno a Marcuse, fechada el 6 de agosto de ese mismo año y que su autor ya no pudo firmar, se lee: *Yo soy el último en poner en duda los méritos del movimiento estudiantil: sólo él ha interrumpido el tránsito directo al mundo totalmente administrado. Pero este movimiento tiene algo de delirio, el totalitarismo le es inherente como causa final...*

En una entrevista concedida a *Der Spiegel* el 11 de agosto de 1969, Horkheimer pudo clarificar con mayor imparcialidad la relación existente entre Adorno y sus alumnos: «Los estudiantes se le opusieron en distintas ocasiones e incluso protestaron contra él. Pero, por otra parte, entre estos mismos estudiantes también había muchos que eran conscientes de lo que Adorno significaba y que, pese a todas sus acciones de protesta, jamás dejaron de quererle. Naturalmente, él estaba profundamente conturbado por estas acciones de los jóvenes. No obstante, cuando pudo hablar personalmente con algunos de ellos, con frecuencia éstos también le dijeron cosas que le hicieron muy feliz.» El dramático estado de Adorno durante el verano de 1969 se agravó a consecuencia del conflicto con los estudiantes, a muchos de los cuales tenía en gran estima y de los que se sentía orgulloso cuando los oía llamarse a sí mismos «alumnos de Adorno». Asimismo, le inquietó el conflicto con Herbert Marcuse, que también amenazaba con enturbiar el recuerdo de la armoniosa comunidad de exiliados, pues éste estaba muy enfadado por las declaraciones desfavorables que Horkheimer había hecho a la prensa. Su amistad con Horkheimer era el último momento utópico que le quedaba más allá de las relaciones familiares. *He sentido tu solidaridad; procedente de la política, este concepto se ha infiltrado en la esfera privada... Nosotros, tú y yo, no hemos sucumbido a la ilusión de que lo privado, lo aislado, podría lograr lo que la esfera pública no ha podido con*

seguir... Tras los difíciles tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Adorno empezó a considerar el matrimonio sin hijos como una triste forma de la familia burguesa. En esta reflexión del año 1955, Adorno todavía evocaba la utopía de la familia libre del Wilhelm Meister, la «idea confirmada de duración»: ... *una forma de convivencia cercana y feliz entre individuos, que protege contra la barbarie sin hacer violencia a la naturaleza, a la que ha superado. Pero esta forma de familia, al igual que cualquier otra utopía social, es imposible de determinar.*

La individualidad fue la posibilidad y la promesa del mundo burgués. La infancia, con todas las promesas de las que es portadora, un tema que también está presente en *Poesía y verdad*, vuelve en Benjamin y en el último Adorno, pero la experiencia del siglo la refuta. La negatividad, convertida en el lema más propio de la obra de Adorno posterior a 1945, puede interpretarse como la huella del horror secular. La desaparición de la individualidad transforma la idea de autodeterminación en una ficción indefendible. El azar decide sobre mucho más que sobre la vida y la muerte. En los *Minima Moralia* encontramos ya una idea que no pertenece exclusivamente a Adorno: *La libertad se ha reducido a pura negatividad, y lo que en la época del Jugendstil* se denominaba morir en la belleza se ha quedado en el deseo de disminuir la ilimitada degradación de la existencia y el infinito tormento del morir en un mundo donde hace mucho que hay cosas mucho más terribles que la muerte.* Esta reflexión de Adorno de 1944 refleja el sueño de sobrevivir al fin del mundo, un sueño que en su caso se cumplió. En un artículo escrito en 1955 y titulado «¿Tendrá razón Spengler?» después de relatar este sueño, Adorno vuelve a presentar como universal lo aparentemente más personal: *Sólo tiene alguna posibilidad de hacer frente a las experiencias de las últimas décadas quien no olvida en ningún momento la paradoja de que, después de lo acontecido, todavía esté vivo.*

Adorno expresa lo «difícilmente alcanzable» de manera distinta de como lo formula Goethe, a saber, como la omnipresente experiencia del siglo, una experiencia que es superada por el nacimiento, el matrimonio y la muerte, el triángulo que confiere sentido a una biografía burguesa. La conciencia de la existencia de una *zona en la que no es posible morir, esa tierra de nadie entre el hombre y la cosa* que los campos de concentración hicieron realidad, también arroja luz sobre el pasado, sobre ese ámbito que aparen-

* «Jugendstil» (*Art nouveau* o «Estilo 1900»). Estilo que abarca una gran variedad de formas artísticas y artesanales, popularizadas gráficamente por la revista *Jugend* («Juventud»), publicada en Munich a partir de 1896 y de la que toma su nombre. (*N. del T.*)

temente no ha sido afectado por el horror. La idea de la transformación del pasado a través del presente forma parte del legado de las *Tesis de filosofía de la historia de Benjamin*, sin las que es imposible entender la autoconciencia del grupo encabezado por Horkheimer a partir de 1941. Igual de espantosa suena la afirmación con la que termina «Las florecillas todas», un fragmento de los *Mínima Moralia* fechado por Adorno entre 1946 y 1947: *Pero quien muere desesperado es que toda su vida ha sido inútil*. Gretel Adorno, que estaba familiarizada con las reflexiones filosóficas de su marido en un sentido mucho más que simplemente convencional, tuvo que ser consciente del contraste existente entre esta afirmación y lo que ella escribió en la esquila mortuoria: «Theodor W. Adorno, nacido el 11 de septiembre de 1903, ha fallecido el 6 de agosto de 1969.»



biografías

Theodor W. Adorno, una de las figuras más destacadas del efímero siglo xx, uno de los últimos exponentes del individuo burgués, uno de los últimos genios: desde su infancia en las postrimerías del siglo xix, sus años escolares durante la Primera Guerra Mundial, su formación intelectual en Francfort, Viena, Berlín y Londres en el período de entreguerras, la experiencia del nacionalsocialismo y de la Segunda Guerra Mundial y el exilio en los Estados Unidos del *New Deal*, hasta su regreso a la Alemania de Adenauer y de la protesta estudiantil, en Adorno se concentra de forma ejemplar el «siglo de los extremos». Detlev Claussen presenta a Adorno como un artista cuyos múltiples intereses –musicales, sociológicos y filosóficos– hay que entender de forma unitaria.

«En una necrológica sobre Adorno he dicho lo que aquí quisiera repetir: si hay un hombre que merezca el calificativo de genio en nuestra época de transición, es sin duda él.» Max Horkheimer, 1969.

Detlev Claussen presenta la figura de Adorno al gran público: el retrato de un intelectual único, en cuya vida y obra se concentra todo un siglo.