

Benjamin y Adorno. Sobre su epistolario: 1929-1940

Santiago M. Roggerone
(Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Resumen:

En el presente artículo se regresa a uno de los documentos más importantes de la historia de las ideas estético-filosóficas del siglo XX: el debate que Walter Benjamin y Theodor W. Adorno mantuvieron durante la trágica década de 1930. Se procede efectuando un retrato comparado de los participantes del mismo (I), reconstruyendo los puntos nodales de la controversia epistolar (II) y realizando un balance crítico a partir de su desenlace (III).

Palabras clave: Benjamin, Adorno, Epistolario.

Benjamin and Adorno. On their Epistolary: 1929- 1940

Abstract:

This paper goes back to one of the most important documents of the history of aesthetic-philosophical ideas of the twentieth century: the debate that Walter Benjamin and Theodor W. Adorno maintained during the tragic decade of 1930. The article proceeds by making a comparative portrait of its participants (I), reconstructing the main points of the epistolary controversy (II), and carrying out a critical assessment based on its outcome (III).

Keywords: Benjamin, Adorno, Epistolary.

Con el ensayo «George y Hofmannsthal. Sobre su epistolario: 1891-1906», aparecido en 1942 en un número especial de la *Zeitschrift für Sozialforschung* que llevaba por título «Walter Benjamin zum Gedächtnis», Theodor W. Adorno evocaba cifradamente el intercambio epistolar que él mismo había mantenido con su amigo durante la década de 1930, antes de que éste acabara con su vida en la frontera

Cómo citar este artículo:

MLA: Roggerone, S., "Benjamin y Adorno. Sobre su epistolario: 1929-1940", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 302-329.

APA: Roggerone, S., "Benjamin y Adorno. Sobre su epistolario: 1929-1940", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 302-329.

Chicago: Roggerone, Santiago, (2019) "Benjamin y Adorno. Sobre su epistolario: 1929-1940", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 302-329.

franco-española. La evocación respondía a que el vínculo entre los poetas Stefan George y Hugo von Hofmannsthal había constituido para ambos una constelación de tutelaje, camaradería y competencia por demás significativa, en la que a su modo se reconocían e incluso espejaban.

El trabajo en cuestión, cuyo primer boceto Benjamin llegaría a leer e incluso a elogiar,¹ sería uno de los últimos puntos por donde transcurriría la relación intelectual. Estaba dedicado a la memoria de aquél y, a su singular modo, como bien sugiere Susan Buck-Morss (2011, p.407), suponía “una autocrítica” – ciertamente, un gesto poco frecuente en Adorno; un llamado de atención respecto del peligro del “esteticismo” y la defensa irrestricta, sin concesiones, del arte autónomo. Pues “la cultura”, tal como había indicado Benjamin en las célebres «Tesis» de 1940 y Adorno (2008, p.177) señalado en este ensayo, se obtenía siempre “a cambio de la barbarie”.

La circunstancia de que el trabajo de Adorno que homenajeara a Benjamin refiriera secretamente a la relación epistolar de ambos, revela la decisiva importancia del debate que mantuvieron estos dos pensadores –se trata, para decirlo en pocas palabras, de un capítulo central en la historia de las ideas filosófico-estéticas del siglo XX. El propósito de lo que sigue no es otro que el de reflexionar en torno a los principales núcleos temáticos de dicho debate, pues el mismo es mucho más que un mero *documento de cultura* del *pasado*: su mayor virtud reside en arrojar luz sobre *la barbarie* de un *presente* en el que, como Fredric Jameson (2002, p.137) ha observado, la experiencia estética está ya “en todas partes y satura la vida social y cotidiana en general”. Una lectura atenta de este intercambio, que abogue indirectamente por contribuir a la rehabilitación de categorías, nociones y conceptos clave de la estética y la crítica cultural, puede

¹ “Es, hasta donde mi vista alcanza, lo mejor que haya escrito usted nunca” (Adorno y Benjamin, 1998, p.313).

entonces tornarse sumamente significativa para aquello que respecta al diagnóstico de sociedades como las actuales, en donde, trágicamente, “las profecías de Adorno sobre el ‘sistema total’ se vuelven realidad” (Jameson, 2010, p.21).

A estos fines se tomará como modelos a algunos de los más célebres estudios historiográfico-intelectuales sobre la llamada *Escuela de Frankfurt* –una “denominación”, es bueno recordarlo, que “fue una inventiva posterior de la década de 1960 y nunca”, por tanto, “perfectamente congruente con el Instituto de Investigación Social del cual surgió” (Jay, 2003, pp.29-30)– y se procederá en tres pasos, efectuando un bosquejo (cruzado) de las siluetas intelectuales de Benjamin y Adorno (I), reconstruyendo el desarrollo del debate mantenido (II) y emitiendo una suerte de balance crítico a partir de su desenlace (III).²

I

Al igual que Siegfried Kracauer, Georg Lukács y Ernst Bloch, Benjamin fue desde muy temprano para Adorno una referencia intelectual de envergadura. Unos once años más joven, encontraría en él –con quien tomaría contacto por primera vez en 1923– las herramientas adecuadas para acercarse a la música atonal de Arnold Schönberg ya no como pianista o compositor sino como intérprete –esto es, como *musicólogo*. Pronto, sin embargo, el peculiar materialismo-teológico benjaminiano le sería de utilidad también en el ámbito de la filosofía, pues su trabajo de habilitación docente sobre Kierkegaard se encontraba altamente influenciado por el método epistemocrítico presentado en el prólogo del libro sobre el *Trauerspiel* –libro con el cual, paradójicamente, Benjamin había fracasado

² Además de las contribuciones clásicas de autores como Jay (1974), Buck-Morss (2011) o Rolf Wiggershaus (2010), resultará de interés aquí lo hecho por Stuart Jeffries (2016), quien recientemente ha publicado una biografía puesta al servicio del diagnóstico y la crítica del presente.

en su intento de hacerse un lugar en el mundo académico alemán. Por esa época – fines de la década de 1920, comienzos de la de 1930–, ambos trabajarían conjuntamente en el esbozo preliminar de lo que se daría en llamar “el programa de Königstein” (Buck-Morss, 2011, p.59) –esto es, la diagramación de una teoría materialista de la historia *no* metafísica.

La llegada de Hitler al poder en marzo de 1933, sin embargo, impidió el desarrollo de toda posible colaboración inmediata. Sin dudarlo siquiera un instante, Benjamin abandonaría Alemania para ya nunca más volver. El destino sería París, la ciudad de los *passages*, donde durante los siguientes siete años trabajaría prácticamente sin interrupciones en su *Passagen-Werk*, encontrando asilo para ello en la *Bibliothèque Nationale*.

Adorno, por su parte, no experimentaría “el giro de 1933 como un trauma” (Traverso, 2016, p.188; la traducción me corresponde). En efecto, en ningún momento vivió en carne propia “las dificultades de la emigración” (Traverso, 2016, p.189) –de hecho, “antes de 1938, cuando se instaló en Nueva York”, jamás “se consideró a sí mismo un exiliado” (Traverso, 2016, p.188). Por algún tiempo, los orígenes católicos de su madre y las facilidades económicas proporcionadas por su familia le permitieron moverse con cierta soltura entre Frankfurt y Oxford, sitio éste último donde proyectó desarrollar una carrera académica. Esto explica por qué en 1934, en todo un gesto de oportunismo y acomodación, publicó “una reseña de la obra del compositor Herbert Müntzel inspirada por los poemas del líder nazi Baldur von Schirach” (Traverso, 2016, p.188).³

³ Según comenta Wiggershaus (2010: 201), “en la reseña de *Die Fahne der Verfolgten. Ein Zyklus für Männerchor nach dem gleichnamigen Gedichtband von Baldur von Schirach*, de Herbert Müntzel, en la renombrada revista *Die Musik*, en aquel entonces todavía no totalmente ocupada, [Adorno] destacó con elogios que este ciclo ‘estaba marcado como conscientemente nacionalsocialista a través de la selección de poemas de Schirach’, y que evocaba la ‘imagen de un nuevo romanticismo’, ‘tal vez del tipo que Goebbels definió como ‘realismo romántico’”.

Como sea, a partir de 1933, con la distancia de por medio, Adorno iría poniendo en cuestión progresivamente el gesto de Benjamin de legarle la responsabilidad del desarrollo del programa delineado en Königstein. Ciertamente, el debate de la década de 1930 expresaría el intento de Adorno por establecerse en igualdad de condiciones con ese hombre de quien hasta el momento había sido una suerte de discípulo. Y esto tendría un trágico correlato, pues “luego de 1933, Adorno, el más joven, ‘el receptor’, rápidamente alcanzaría una posición dominante desde un punto de vista material e ‘institucional’” (Traverso, 2016, p.183).

En mayo de 1935 Benjamin escribiría la primera versión del *exposé* de su *Passagen-Werk* con la intención de recibir financiamiento por parte del *Institut für Sozialforschung* que por entonces era dirigido por Max Horkheimer en el exilio norteamericano –esto es, el texto titulado «París, capital del siglo XIX». Es sabido que el proyecto nunca sería concluido. Siendo fiel a un método que era resumido en los términos del “montaje literario”, Benjamin (2005, p.462) reuniría un sinfín de citas de fuentes del siglo XIX parisino, haciendo del proceder de la recolección el trabajo en sí. Es cierto que siempre tuvo un gusto desmedido por lo fragmentario, pero debido a que el material recolectado jamás fue empleado en la escritura de una obra de características convencionales, en el proyecto de los pasajes ese gusto adquirió nuevas dimensiones. A propósito, en 1950, Adorno señalaría:

La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y mostrar los significados sólo mediante el *shock* del montaje del material. La filosofía no debía alcanzar simplemente al surrealismo, sino volverse surrealista. Benjamin tomaba al pie de la letra su frase [...] de que las citas de sus trabajos son como saltadores de caminos que le quitan al lector sus convicciones. Para coronar su antisubjetivismo, la más importante de sus obras debía estar formada sólo por citas. Apenas hay anotadas interpretaciones que no hayan ido a parar al artículo sobre Baudelaire y a las tesis de filosofía de la historia, y no hay un canon que diga cómo realizar la audaz empresa de una filosofía depurada del argumento, ni

siquiera cómo colocar con sentido las citas una tras otra. La filosofía fragmentaria se quedó en fragmento, víctima tal vez de un método que no está claro que se pueda practicar en medio del pensamiento (2008, pp.219-220).

El único escrito que podría ser considerado un corolario inmediato del *Passagen-Werk*, las famosas «Tesis» sobre el concepto de Historia, adquirió tan sólo el carácter de una introducción metodológica que Benjamin estuvo en condiciones de redactar recién al final de su vida. Estas peculiares «Tesis», publicadas postumamente en el número especial de la *Zietschrift* de 1942, se convertirían en la estrella filosófica bajo cuya luz transcurriría la vasta obra a la que Adorno daría lugar en las décadas subsiguientes a la muerte de su amigo. Para aquél, la significación del pensamiento de éste siempre había sido filosófica y las «Tesis» parecían corroborarlo: "Si alguien ha vuelto a prestigiar la desacreditada palabra 'filósofo'; si la fuerza y originalidad del pensamiento a alguien ha permitido percibir la posibilidad en lo real, ese alguien es Walter Benjamin" (Adorno, 2010, p.161), escribió en 1940.

Pero bien, *no se trataba de una filosofía más entre otras*: su modelo era "el jeroglífico" (Adorno, 2008, 210), su mirada la "de Medusa" (2008, p.214), su tenor el del "comentario y la crítica" (ibid), su peso específico el de "lo concreto" (Adorno, 2009, p.553), su fuerza la que se extendía a los "objetos no filosóficos" (Adorno, 2010, p.166), su intención la de "capturar con medios racionales la experiencia que se anuncia en la esquizofrenia" (Adorno, 2009, p.563), su antítesis la de "la esencia clasificatoria" (Adorno, 2010, pp.168-169), su promesa la de "la felicidad" (Adorno, 2008, p.216).

Adorno (2010, p.162) sostenía que "la filosofía de Benjamin estaba dominada por la tensión entre la doctrina de la 'irrealidad de la desesperación' y la del destino en cuanto recaída en la naturaleza, la de la mítica 'culpabilidad de lo viviente'".

Benjamin, afirmaba Adorno (2008, p.213), concebía la irremediabilidad de este destino común a causa de su descripción de la historia como "historia natural". Mediante la doctrina de la *irrealidad de la desesperación*, por su parte, evocaba el trastorno del mundo, la locura de todo aquel que se adaptara a él y la resistencia e interrupción de la demencia general que sólo podían corresponderle al excéntrico: "Sólo él", señalaba Adorno (2006, p.208) en sus *Minima moralia*, "podría reflexionar sobre la apariencia del infortunio, sobre la 'irrealidad de la desesperación' y darse cuenta no solamente de que aún vive, sino además de que aún existe la vida".

Con justicia, Adorno (2010, p.169) ha dicho que, con la muerte de Benjamin, a la filosofía se le arrebató "lo mejor que podía esperar" de sí misma. Pues todos los esfuerzos de ese hombre que fue Benjamin se cometieron en pos de un único objetivo: *enarbolar la desesperanzada esperanza de un mundo sin padecimiento*.

La utopía del conocimiento tiene como contenido la utopía. Benjamin la denominaba la "irrealidad de la desesperación". La filosofía se condensa en la experiencia de que la esperanza le ha caído en suerte. Sin embargo, la esperanza sólo aparece como quebrada. Cuando Benjamin organiza la sobreiluminación de los objetos para mostrar los contornos ocultos que se manifestarían en el estado de reconciliación, también queda claro el abismo entre ese estado y la existencia [...] El centro de la filosofía de Benjamin es la idea de la salvación de lo muerto en tanto que restitución de la vida desfigurada mediante la consumación de su propia cosificación hasta llegar a lo inorgánico. "Sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza", así acaba el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe. En la paradoja de la posibilidad de lo imposible se reunieron en Benjamin por última vez la mística y la Ilustración. Benjamin se deshizo del sueño sin traicionarlo ni convertirse en cómplice de aquello en lo que los filósofos siempre han estado de acuerdo: que no ha de ser (Adorno, 2008, p.221).

Adorno escribió esto diez años después de la muerte de Benjamin, mientras se encontraba aún exiliado en los Estados Unidos. Había llegado unos doce años antes a los fines de hacerse cargo de la sección musical del *Princeton Radio*

Research Project. Pronto se toparía con que su programa hermenéutico-materialista de la *historia natural*, presentado por primera vez en diálogo con Benjamin en la conferencia de 1931 impartida en Frankfurt («La actualidad de la filosofía»), era inadaptable a un contexto científico en donde primaba la tendencia a la clasificación de *facts*. Tras que la *Rockefeller Foundation* dejara de financiar el *Music Study*, Adorno sacaría la conclusión de que no era posible llevar a cabo una investigación crítica en el marco del “mundo administrado” (Horkheimer y Adorno, 2007, p.9).

Fue en este contexto que se trasladaría a Los Ángeles para trabajar conjuntamente con Horkheimer en una serie de *reflexiones desde la vida dañada o mensajes en una botella*, cuyo destinatario último eran las víctimas del fascismo y los que aún resistían en Europa. Pese a que los autores pronto propusieron un diagnóstico del estado de cosas pesimista e incluso algo melancólico –en él se hablaba abiertamente de “la autodestrucción de la Ilustración” (2007, p.13)–, no desistieron de la formulación de “un concepto positivo de la misma que la liber[as]e de su cautiverio en el ciego dominio” (2007, p.15). Probablemente fue por ello también que, en California, Adorno volvió a involucrarse en la investigación científico-social, participando esta vez de la confección de la *F Scale* para los *Estudios sobre la personalidad autoritaria*.

En 1953 se restableció definitivamente en la República Federal de Alemania. Allí desarrollaría una nueva concepción de la teoría crítica de la sociedad, al punto de que “su influencia” llegaría incluso “a eclipsar la de Horkheimer” (Wellmer, 1996, p.243). Continuando por la senda de *Dialéctica de la Ilustración*, pondría en práctica un acercamiento no instrumental a la realidad que descansaba en una autocrítica enfática del pensamiento conceptual. La teoría crítica pasaba así a verse “obligada a criticarse a sí misma sin contemplaciones”, porque, como se indicaba al comienzo

de *Dialéctica negativa*, "el instante de su realización" (Adorno, 2005, p.15) había pasado de largo. Sería entonces que ella se dotaría a sí misma del estatuto de una comprensión normativa de las condiciones de posibilidad de la emancipación cuya premisa antropológica elemental venía dada por la obra de arte y la actividad artística. En ellas, sugería Adorno en su inconclusa *Teoría estética*, tenían lugar una aproximación estrictamente mimética al mundo de las cosas en la que, a su vez, anidaba la *promesse de bonheur* de un mundo liberado y reconciliado consigo mismo.

Podría decirse que el reflexivo Adorno jamás imaginó que algo de su obra terminaría volviéndosele en contra. En 1969, a poco tiempo de haber llamado a la policía a los fines de que reprimiera a un grupo de estudiantes que intentaba ocupar el *Institut*, declararía: "Establecí un modelo teórico de pensamiento. ¿Cómo podría haber sospechado que la gente querría implementarlo con bombas mólotov?" (cit. en Jeffries, 2016, p.1; la traducción me corresponde). Acorralado por un movimiento estudiantil radicalizado y en medio de un enfrentamiento público con Herbert Marcuse, el frankfurtiano caería rápidamente en un estado de extrema depresión.⁴

⁴ Marcuse, a la postre todo un referente de la nueva izquierda, rechazó "la invitación del Instituto", extendida por el propio Adorno, a impartir una conferencia y ser parte de un debate porque ello implicaba no mantener un diálogo "con los estudiantes" y, de esa manera, quedar "identificado [...] con una posición" con la que él no estaba "de acuerdo políticamente" (Adorno y Marcuse, 2017, p.22). Más concretamente, Marcuse rechazaba que Adorno se hubiese inclinado por "llamar a la policía" tras que "los estudiantes de izquierda" (ibid) intentaran ocupar el *Institut*. Asimismo, manifestaba encontrarse en desacuerdo con la idea de "fascismo de izquierda", empleada por Jürgen Habermas en un debate con el dirigente estudiantil Rudi Dutschke, caracterizándola, además, como una "*contradictio in adjecto*" (Adorno y Marcuse, 2017, p. 23). En pocas palabras, "la alternativa" para Marcuse era "ir a Frankfurt y discutir también con los estudiantes, o no ir" (ibid) Adorno, desde ya, se mostró "dolido" (Adorno y Marcuse, 2017, p.28) por tal respuesta, justificándose por haber llamado a la policía para que desalojara a los estudiantes y declarando incluso, un tanto cínicamente, que aquella había "tratado" a éstos "con incomparablemente mucha más suavidad que ellos" (Adorno y Marcuse, 2017, p.29) a él. No dudó siquiera en excusarse por lo hecho blandiendo el argumento de que, tanto Marcuse como él mismo, "en su momento", habían soportado "una situación mucho más aterradora: el asesinato de judíos" (Adorno y Marcuse, 2017, p.30). Adorno le comunicaría por aquel entonces a Horkheimer que había "hecho todo lo posible por evitar una ruptura entre él" –es decir, Marcuse– y ellos, sin saber cómo

¿Cómo habría actuado Benjamin en caso de vivir para ver las rebeliones de fines de los sesenta? Es imposible saberlo. Lo único que sabemos es que, al discernir el núcleo del arte autónomo como el de una siempre incumplida promesa de felicidad, al caracterizar románticamente la teoría como la única forma de resistencia válida, Adorno invirtió los términos de la doctrina de la *irrealidad de la desesperación* benjaminiana –en *Minima moralia*, había evocado ya la indiferencia resultante de “la pregunta por la realidad o irrealidad de la redención” (Adorno, 2006, p.257).

Pero trágicamente, la inversión de la doctrina de Benjamin no parecería haber sido suficiente: *la muerte de Adorno no estuvo exenta de desesperación*. Aunque por algún tiempo pagó el precio del aislamiento intelectual y de la impotencia que la soledad supo imponerle, no encontró la muerte escapando del horror del nazismo, como sí lo había hecho su amigo. Si bien fue consciente de que *después de Auschwitz* a la *vida que no vivía* sólo le quedaba atenerse a las exigencias planteadas por un nuevo imperativo categórico –“que Auschwitz no se repita, que no ocurra nada parecido” (Adorno, 2005, p.334) – sus días en la tierra transcurrieron sin mayores sobresaltos entre Nueva York, Los Ángeles y Frankfurt. Su muerte acaeció súbitamente el 6 de agosto de 1969: en Zermatt, una localidad turística de los Alpes suizos, su viejo corazón, cansado ya de una larga *vida dañada*, hecho añicos por el duro, doloroso y prolongado conflicto con sus estudiantes, dejó de latir.

eso podría llegar a “evitar[se]” (Adorno y Marcuse, 2017, p.35). Las cosas escalaron cuando Adorno hizo declaraciones públicas en *Spiegel*, acusando a Marcuse de darle “consejos prácticos” a los estudiantes (Adorno y Marcuse, 2017, p.36). Para Marcuse el *Institut* ya no era lo que había sido en “los años treinta” (Adorno y Marcuse, 2017, p.36) De hecho, para él, en el momento mismo en que escribía estas cartas a Adorno, ya no podía seguir escribiéndose y actuándose como en aquel entonces se lo hacía.

Horkheimer, quien lo sobreviviría por algunos años, no dudó en afirmar que había muerto un verdadero *genio*.⁵ En sintonía, tras la pérdida, Marcuse declararía que ya no había “nadie que pued[er]a representar o sustituir a Adorno” (cit. en Claussen, 2008, p.2; la traducción me corresponde). Bastante más sobrio, el obituario redactado por su esposa, Gretel Karplus, indicaría: “Theodor W. Adorno, nacido el 11 de septiembre de 1903, ha fallecido el 6 de agosto de 1969” (Claussen, 2008, p.1). Pero tal vez, al afirmar en *Minima moralia*, veintitrés años antes del final, que “quien muere desesperado es que su vida entera ha sido inútil”, podría haber sido el propio Adorno (2006, p.173) el encargado de escribir el epitafio.

II

Como ha sido indicado, los orígenes del debate que Benjamin y Adorno sostuvieron durante la década de 1930 se encuentran en las conversaciones mantenidas en 1929 a propósito del llamado *programa de Königstein*. Por aquel entonces, Benjamin buscaba reconciliar su pensamiento teológico –representado por su amigo Gershom Scholem– con su orientación política marxista –personificada por Bertolt Brecht. Adorno apoyaba este intento, pues se sentía atraído por la posibilidad de desplegar una teología negativa o *inversa*. Sería fundamentalmente por ello que, a lo largo de toda la década, criticaría con dureza la yuxtaposición no mediada a la que, en aquél, supuestamente sucumbían los polos del marxismo y la teología –en contrapartida, pregonaba la extrapolación argumentativa de dichos polos hasta el punto de su convergencia. Como señala atinadamente Buck-Morss (2011, p.339), “el persistente objetivo de Adorno era

⁵ “Si el término genio puede aplicarse apropiadamente a algún ser humano intelectualmente productivo vivo hoy en día, Theodor W. Adorno debe entonces ser esa persona” (cit. en Claussen, 2008, p.367; la traducción me corresponde).

rescatar a Benjamin de lo que consideraba la Escala del materialismo brechtiano y el Caribdis de la teología judaica”.

El comienzo del debate tuvo como centro las distintas experiencias estéticas por las que, en tanto modelos para el conocimiento filosófico, Benjamin y Adorno se inclinaban. Benjamin apostaba por el surrealismo, pues a través del principio del montaje, el movimiento francés lograba retratar los objetos cotidianos en su forma material pero al mismo tiempo los transformaba presentándolos como arte. Paralelamente, la filosofía debía proceder mediante el trazado de *imágenes dialécticas*. Las mismas, irradiación directa del surrealismo, se convertirían en el foco de la crítica de Adorno (2009, p.102), quien retrospectivamente las tipificaría como “fetiches mercancía”.

El procedimiento compositivo de Schönberg en el que Adorno encontraría su modelo estético se oponía por el vértice a la técnica del surrealismo. Si la yuxtaposición no mediada surrealista que Benjamin extendía a la filosofía culminaba en imágenes *no* dialécticas, la composición schönbergiana evocaba para Adorno la mediación activa en un proceso dialéctico entre el artista y su material – o, en términos filosóficos, entre el sujeto y el objeto. En efecto: Schönberg desplegaba el material hasta el punto en que se invertía dialécticamente –la tonalidad terminaba en la atonalidad–, y de esa manera lograba transformar la ideología en crítica y proporcionar las imágenes de una música y una sociedad liberadas.

El debate siguió su curso a través del intercambio generado por el ensayo sobre Franz Kafka que Benjamin publicó en 1934. Ya fuera por no ser lo suficientemente teológico o por serlo en demasía, a los ojos de Scholem o Brecht este trabajo sólo podía resultar problemático. Pero Adorno no veía las cosas de esa manera: más allá de las reservas que podía generarle su estilo surrealista, en este

texto –a su entender– Benjamin había logrado que los motivos teológicos funcionaran secularmente, de forma inversa. Tan entusiasmado se encontraba que, en una carta del 17 de diciembre de 1934, podía decir: “No he leído nada más importante de usted, nada que pudiese reflejar con mayor exactitud sus motivos más profundos” (Adorno y Benjamin, 1998, p.82).

Ahora bien, Adorno creía también que el trabajo adolecía de articulación y dialectización y que la incorporación de categorías del teatro épico brechtiano era incorrecta. No es de extrañar, entonces, que Benjamin no aludiera en su correspondencia a la conferencia «El autor como productor», que ese mismo año había pronunciado en París. Aquí Benjamin (1999b, p.118) argumentaba que la validez estética era el criterio de la validez política: “la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literalmente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria”. Esto significaba que “el lugar del intelectual en la lucha de clases” estaba determinado por la posición que éste adoptaba “en el proceso de producción” (1999b, p.124). Por eso mismo, “la solidaridad con el proletariado” (1999b, p.132) era concebida como una condición necesaria.

Si esto representaba una crítica velada a Adorno y la falta de compromiso político a la que su *esteticismo* lo conducía, la evocación en este trabajo de ciertas observaciones de un antiguo amigo de aquél –Hanns Eisler– a propósito de la labor refuncionalizadora del músico, constituía un ataque directo. En contraposición, en «Sobre la situación social de la música», la primera contribución de Adorno a la *Zeitschrift* del *Institut*, se argumentaba que el material con el que trabajaba el artista contenía en sí mismo los problemas de la sociedad burguesa, por lo que la tarea del músico no podía ser otra que la del teórico social. En efecto: para Adorno el trabajador intelectual servía mejor al proletariado permaneciendo como

intelectual, pues la transformación de las condiciones sociales reales sólo podía ser producida por la sociedad en su conjunto. El artículo comenzaba señalando que “el papel de la música en el proceso social” era “el de la mercancía; su valor, el del mercado” (Adorno, 2011, p.762). Pero en esto había, no obstante, un momento progresivo: mediante su cosificación, la música había sabido adquirir autonomía y, por tanto, potencial revolucionario. No tenía sentido alguno, según Adorno, que la música apelara al proletariado, cuya consciencia se había degradado tanto como la de la burguesía. Al igual que la teoría, ella debía trascender dialécticamente – mediante la negatividad crítica– el estado de falsedad propio de la sociedad.

En suma, entendiendo que el optimismo de Benjamin estaba fuera de lugar y sabiendo que la tendencia política correcta no tenía por qué coincidir con la tendencia estética correcta, Adorno prefería dedicar sus esfuerzos a pensar las condiciones de posibilidad de un arte sociohistóricamente válido antes que dedicarse a cambiar la realidad social.

El siguiente momento del debate lo deparó el *exposé* del *Passagen-Werk* que Benjamin escribió en 1935 para percibir el estipendio mensual que le otorgara la estabilidad económica que por entonces tanto requería. Una vez más, Adorno criticaría a Benjamin al sostener que la yuxtaposición de los elementos implicaba que las imágenes dialécticas a las que el *exposé* acudía solamente reflejaban las contradicciones, dejando de lado su desarrollo a través de la argumentación. Únicamente “una restitución de la teología”, sugería en una carta del 2 de agosto de 1935, podía devolver a la vida su marxismo –esto es, el “momento dialéctico-social”, el “momento económico” (Adorno y Benjamin, 1998, p.116).

Pero había algo más en la crítica de Adorno además de estos señalamientos que, ciertamente, ya se habían tornado habituales. El *exposé* de Benjamin seguía a «El autor como productor» en un punto político crucial: la solidaridad con el

proletariado que implicaba la noción de un sujeto colectivo del siglo XIX y el sueño de futuro utópico posibilitado por “una sociedad sin clases” (Benjamin, 1999a, p.175).

Adorno creía que la idea benjaminiana de “inconsciente colectivo” (Benjamin, 1999a, p.175) conducía a una presentación acrítica y no dialéctica del mundo de la mercancía del siglo XIX, cuya imagen no podía ser sólo utópica sino también infernal. Entendía, además, que suponía una regresión a Jung y que había sido “inventada solamente para desviar la atención de la verdadera objetividad y de su correlato, la subjetividad alienada” (Adorno y Benjamin, 1998, p.114). En una reprimenda final, decretaba:

Nos corresponde a nosotros polarizar dialécticamente y disolver esta “consciencia” en los extremos de la sociedad y el individuo, y no galvanizarla como correlato icónico del carácter de la mercancía. El que en el colectivo que sueña no haya cabida para diferencia alguna entre clases es un signo claro y suficientemente alertador (Adorno y Benjamin, 1998, p.114).

Si con el *exposé* el debate se agudizó, con el ensayo sobre la obra de arte – cuya versión original Benjamin terminó de redactar también en 1935– alcanzó su punto álgido. Continuando la línea de «El autor como productor» y el *exposé*, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» constituía un gesto de solidaridad con el proletariado que aplicaba a la superestructura artística el método crítico-cognoscitivo del que Marx se había servido en el primer capítulo de *El capital*. Ciertamente, el ensayo abordaba un tema sensible a las preocupaciones de Adorno, polemizando con el enfoque que él ponía en práctica en sus trabajos. Pues Benjamin no consideraba que las transformaciones suscitadas en el arte obedecieran a la dialéctica entre el artista, las técnicas de las que éste se valía y el material, sino a los cambios dados en las tecnologías mecánicas de la

reproducción. A esto se agregaba que los efectos de estas transformaciones eran juzgados positivamente por Benjamin. En efecto: las nuevas tecnologías audiovisuales de reproducción conducían a la autoliquidación (del *aura*) del arte, lo que a su vez conducía a que éste adquiriera un nuevo valor de uso –“en lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”, sostenía Benjamin (1989, pp.27-28).

Se trataba, en pocas palabras, de formas artísticas *no-auráticas* pero políticamente progresivas que podían movilizar a las masas debido al efecto de *shock* que producían y a la distancia crítica que generaban. Si todo esto representaba para Benjamin una profunda desavenencia con la perspectiva que su amigo tenía del problema, la impugnación brechtiana que hacia el final del ensayo hacía del *art pour l'art* –una alternativa a la cultura de masas que hasta el momento Adorno había evaluado positivamente– implicaba toda una provocación. “Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (1989, p.57), concluía Benjamin.

Claramente, a los ojos de Adorno esto equivalía a desechar de plano la posibilidad de que el arte autónomo pudiera ser progresivo. Su respuesta no se haría esperar:

En aquellos de sus escritos cuya gran continuidad me parece confirmar el último, ha desligado usted la idea de la obra de arte como configuración tanto respecto de la noción teológica de símbolo como respecto del tabú mágico. Pero me parece cuestionable, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que ahora transfiera usted sin más a la “obra de arte autónoma” el concepto de *aura* mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria (Adorno y Benjamin, 1998, p.134).

Para Adorno, el *art pour l'art* debía ser redimido. Defendiendo lo autónomo del arte –cuyo papel en la liquidación del momento *aurático* de éste era decisivo

pero que por ello no representaba sin más algo así como un *equivalente a la magia*-, Adorno caracterizaba la política de su amigo como “un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico” (Adorno y Benjamin, 1998, p.135). Su crítica al ensalzamiento de la risa de los espectadores en el cine iba en esta dirección, pues para él el filme no podía proporcionar una imagen de futuro utópico “por la simple razón de que en la sociedad comunista el trabajo se organizará de tal modo que los hombres ya no estarán tan cansados ni tan estupidizados como para necesitar evadirse” (Adorno y Benjamin, 1998, p.136).

Efectivamente: para Adorno, quien por aquel entonces se hallaba preocupado por el carácter fetichista de la música, la regresión de la escucha y el jazz como “fachada de algo en verdad totalmente reaccionario” (Adorno y Benjamin, 1998, p.138), resultaba incomprensible que Benjamin no diese cuenta del momento de falsedad que el cine, en tanto cultura de masas, necesariamente poseía. De allí que le reclamara “un *más* de dialéctica”, pues arte autónomo y cultura de masas eran simultáneamente ideología y verdad: de igual modo, portaban “los estigmas del capitalismo” (Adorno y Benjamin, 1998, p.136), contenían “elementos transformadores” y constituían “mitades desgajadas de la libertad entera” (Adorno y Benjamin, 1998, p.135).

No obstante a la dureza de estas críticas, ellas no representaban un punto sin retorno. En el final de la carta que Adorno escribió tras leer el ensayo sobre la obra de arte, afirmaba: “mi tarea consiste en mantener su brazo levantado hasta que el sol de Brecht vuelva a perderse en las aguas exóticas. Por favor, entienda mis críticas sólo en este sentido” (Adorno y Benjamin, 1998, p.138).

El siguiente punto del debate, el cual trágicamente sería el último, giró en torno a los dos ensayos sobre Baudelaire que Benjamin redactó sucesivamente

entre 1938 y 1939. Como dijera a Horkheimer en carta, el primero de estos ensayos, que llevaba por título «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», estaba destinado a ser un “modelo en miniatura” (Benjamin, 2005, p.955) de la totalidad del *Passagen-Werk*. Esperando entonces “una suerte de modelo” de la proyectada obra de los pasajes parisinos, Adorno se sintió sumamente decepcionado al recibir el manuscrito de lo que él juzgaba como tan sólo “un preludio” en donde los motivos eran “reunidos, pero no desarrollados” –es decir, una mera variación del *exposé*, sólo que más extensa. Otra vez Adorno se encontraba con un montaje visual que rehuía a la “interpretación teórica” (Adorno y Benjamin, 1998, p.270). Como si se hubiera tratado de la gota que colmó el vaso, en una extensa carta del 18 de noviembre de 1938, señalaba:

(...) la “mediación” que echo de menos y encuentro exorcizada en clave historiográfico-materialista no es otra, en realidad, que la teoría que su trabajo se ahorra y deja a un lado. La usura en el orden teórico afecta a la empiria. Le confiere, por una parte, un carácter engañosamente épico y, por otra, sustrae a los fenómenos, en cuanto experimentados de modo nuevamente subjetivo, su genuino peso filosófico-histórico. Podría ser expresado también así: el motivo teológico de llamar a las cosas por su nombre muta tendencialmente en la exposición maravillada de la nuda facticidad. De optarse por hablar muy drásticamente, cabría decir que el trabajo mora entre magia y positivismo. Este lugar está embrujado. Sólo la teoría podrá romper el maleficio: su propia e implacable teoría, su teoría especulativa en el mejor sentido del término. Lo que proclamo contra usted es sólo el deseo de la misma (Adorno y Benjamin, 1988, pp.272-273).

La crítica era por demás enfática: sin la teoría, sin la mediación de la reflexión crítico-conceptual, la teología se tornaba *magia* y el marxismo *positivismo*. Creyendo firmemente que la solidaridad con el proletariado hacía las veces de *sustituto* de la ausente argumentación dialéctica, con el peso simbólico y material del *Institut* de su lado, Adorno exhortaba a Benjamin a retornar a la *ortodoxia benjaminiana*:

No hablo sólo por mi incompetente persona, sino también por Horkheimer y por los otros, cuando digo que de acuerdo con la convicción de todos nosotros, el que usted desarrolle sus concepciones sin tales miramientos ni consideraciones [...], es lo más favorable para "su" producción. Y no sólo eso, sino que también en lo que afecta al materialismo dialéctico y a los intereses teóricos representados por el Instituto, lo más provechoso es que usted se deje llevar por sus puntos de vista específicos y saque las consecuencias correspondientes, sin mezclarlos con ingredientes cuya digestión le resulta tan palmariamente molesta que no puedo verdaderamente creer en su bondad (Adorno y Benjamin, 1988, pp.273-274).

Para Benjamin, la carta de Adorno representó todo "un golpe" (Adorno y Benjamin, 1988, p.278). Excusándose mediante la promesa de un libro del que «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» sería sólo una parte, terminó dimitiendo ante los hostigamientos de su amigo. En la réplica a la carta de Adorno, afirmaba: "Lo que de hecho hay es que liquidar, como tan cabalmente dice usted, la indiferencia entre magia y positivismo. Con otras palabras: la interpretación filológica del autor ha de ser superada, al modo hegeliano, por los materialistas dialécticos" (Adorno y Benjamin, 1988, p.280). Como correlato de todo esto, el *Institut* esperaba que el trabajo fuera reescrito, y Benjamin, quien requería imperiosamente la asistencia financiera brindada, no tuvo otra opción más que aceptar.

La segunda versión del trabajo, titulada «Sobre algunos temas en Baudelaire», entusiasmó tanto a Adorno que llegó a convencerse de que, finalmente, Benjamin se había reconciliado con él y con el programa filosófico que habían trazado juntos una década atrás. En una carta fechada el 29 de febrero de 1940, aseguraba encontrarse ante "lo más perfecto" (Adorno y Benjamin, 1988, pp.306) que su amigo hubiera publicado jamás.

Superando el mero montaje visual, el trabajo lograba fusionar el momento interpretativo con el filosófico de tal manera que el análisis crítico de las imágenes del poeta iluminaba a éstas como expresión alterada de la relación entre sujeto y objeto y, de allí, como expresión inintencional de verdad social. En gran medida, Benjamin desarrollaba una teoría histórica y materialista de la transformación de la percepción propia de la existencia urbana europea de la segunda mitad del siglo XIX. Baudelaire le servía para esto, pues su obra daba cuenta de la modificación de la experiencia (*Erfahrung*) "en su estructura" (Benjamin, 1999a, p.124), situación que sobre todo quedaba plasmada en lo referente a la *desaturización* del tiempo: "El hombre al que se le escapa la experiencia se siente arrojado del calendario. El habitante de la gran ciudad traba en domingo trato con ese sentimiento; Baudelaire lo conoció 'avant la lettre' en uno de los poemas de *Spleen*" (Benjamin, 1999a, p.159). Como defensa contra el *shock*, el individuo debía aislarse encerrándose en sí mismo. La vivencia (*Erlebnis*), de ese modo, había logrado reemplazar a la experiencia activa y reflexiva.

En cuanto a la crítica de Adorno a propósito de la falta de registro del momento de *no verdad* de la fotografía y el cine, Benjamin también había acusado recibo: ya no veía en los desarrollos tecnológicos de la cámara y el filme un proceso objetivo y autosuficiente, sino más bien una cifra de la desintegración inherente a la experiencia urbana: mientras que la fotografía inmortalizaba a una muchedumbre sin aura, en el filme "la percepción a modo de *shock* cobra[ba...] vigencia como principio formal" (Benjamin, 1999a, p.147). Asimismo, el gesto político de solidaridad con el proletariado había desaparecido, dando lugar a la presencia de los motivos teológicos, pero de forma profana, *inversa*. A decir verdad, era muy difícil que Adorno no se sintiera a gusto con esta segunda versión del trabajo.

III

Retrospectivamente, podría achacársele a Adorno la dureza e inflexibilidad de sus críticas. Esto sobre todo a causa del peligro en el que Benjamin se encontró hacia el final de la década de 1930. Al poco tiempo de que terminara la segunda versión del artículo sobre Baudelaire, fue encerrado en un campo de trabajo. Liberado a fines de 1939 y enfrentándose al tan temido escenario del estallido bélico, planeaba emigrar inmediatamente a los Estados Unidos. En este contexto, redactaría sus «Tesis» sobre el concepto de Historia.

El 25 de septiembre de 1940 llegó a Port-Bou. Tras que se le negara el paso a España, esa noche, en un pequeño hotel, escribió una última carta que tenía como destinatario a Adorno –a decir verdad, la última carta que escribiría jamás– e ingirió una dosis de morfina que le proporcionó la muerte.⁶ Podría pensarse que se trató de un acto de *desesperación*. Sin embargo, tal como había sugerido en el ensayo de Baudelaire que tanto había irritado a Adorno, para él “el suicidio”, tematizado allí no como “renuncia, sino [como] pasión heroica” (Benjamin, 1999a, p.93), podía constituir un acto *desesperanzado* pero a la vez de *resistencia*.

Ahora bien, la *falta de tacto* que compete a la esfera de las relaciones personales debe, en un punto, ser dissociada de aquello que atañe estrictamente al plano de la teoría. A este respecto, la mayor debilidad de Adorno tal vez resida en su incansable exigencia de *mediación dialéctica*. Pues, como ha indicado con mucha precisión Kracauer –*alguien que conocía muy bien tanto a Adorno como a Benjamin*–, desde la perspectiva adorniana “todo lo que existe, existe solo para ser devorado” (cit. en Vedda, 2011, p.57) en un proceso dialéctico continuamente en

⁶ “En una situación sin salida, no tengo otra elección que poner aquí un punto final. Mi vida va a terminar en un pequeño pueblo de los Pirineos donde nadie me conoce. Le ruego transmita mis recuerdos a mi amigo Adorno y le explique la situación a la que me he visto abocado. No me queda tiempo para escribir todas las cartas que hubiera querido” (Adorno y Benjamin, 1998: 325).

movimiento. Concebida de este modo, la dialéctica se transmuta en un medio para preservar la "superioridad sobre todas las opiniones, puntos de vista, tendencias y sucesos imaginables mediante el recurso de disolver, condenar" (ibid) o volver a rescatar dichas opiniones, puntos de vista, etc., de la manera en que plazca. Si el dialéctico procede de este modo corre el riesgo de colocarse a sí mismo como "señor y controlador" (cit. en Vedda, 2011, p.57) de un mundo que le es ajeno, pues, si realmente lo tuviera a la vista, sabría detener su marcha triunfal en algún punto.

En su obra póstuma, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Kracauer supo explayarse detenidamente sobre su crítica a "la dialéctica sin cadenas de Adorno que elimina la ontología de conjunto":

Su rechazo de cualquier estipulación ontológica a favor de una dialéctica infinita que penetra en todas las cosas y entidades concretas parece inseparable de cierta arbitrariedad, dada la ausencia de contenido y dirección en estas series de evaluaciones materiales. El concepto de utopía es entonces necesariamente usado por él de un modo puramente formal, como un concepto límite que invariablemente emerge al final como un *deus ex machina*. Pero el pensamiento utópico tiene sentido solo si asume la forma de una visión o intuición con un contenido definido de algún tipo. De ahí que la inmanencia radical del proceso dialéctico no baste; alguna fijación ontológica es necesaria para imbuirla de significado y dirección (Kracauer, 2010, p.228).

En pocas palabras, y esta vez como Marcuse lo indicara al propio Adorno en una carta de junio de 1969 –de hecho, la última que tuviera la oportunidad de enviarle–, "no todas las contradicciones son dialécticas: algunas son simplemente erróneas" (Adorno y Marcuse, 2017, p.37). A fin de cuentas, quien no puede tomar nota de ello no hace más que hospedarse en ese *hotel* del que Lukács tan vívidamente había hablado en *El asalto a la razón*; a saber,

(...) un bello hotel moderno, dotado de todo confort, al borde del abismo, de la nada, de la carencia de todo sentido. Y la diaria contemplación del abismo, entre espléndidas comidas, placenteramente gustadas, o entre exquisitas obras de arte, sólo puede servir para realzar aún más el goce de este confort refinado (Lukács, 1959, p.201).⁷

Quizás estando al tanto de algo de ello, de forma ciertamente premonitória y aludiendo a un conocido poema de Brecht –«An die Nachgeborenen»–, poco antes de morir, Benjamin (2007, p.65) escribiría: “De los que vendrán no pretendemos gratitud por nuestros triunfos, sino rememoración por nuestras derrotas. Eso es consuelo: el consuelo que sólo puede haber para quienes ya no tienen esperanza de consuelo”.

Fiel a su estilo, se había ocupado asimismo de transmitir personalmente a Adorno algo de esta exhortación dirigida a aquellos que *vendrían después*. En efecto: en la carta del 7 de mayo de 1940 en donde Benjamin elogiaba el ensayo de Adorno sobre la correspondencia de George y Hofmannsthal, manifestaba:

No creo que haya texto alguno sobre George que pueda, ni de lejos, compararse con el suyo. No tengo al respecto la menor reserva; no temo reconocerle que me sentí sorprendido del modo más feliz (...) Y ha sabido usted consumir esta tarea intempestiva y desagradecida, la de una “salvación” de George, del modo más rotundo imaginable y con toda la ausencia de impertinencia deseable. Reconociendo la obstinación como base literaria y política en George ha iluminado usted los rasgos más esenciales tanto en el plano del comentario (importancia de la traducción) como en el crítico (monopolio y exclusión del mercado) (...) Gracias a su trabajo ha pasado a resultar imaginable lo que hasta ahora parecía inimaginable, y con lo que podría, ciertamente, comenzar la influencia sobre las generaciones futuras de George: una antología de sus versos. Algunos están en su texto mejor que en el lugar de donde los ha tomado (Adorno y Benjamin, 1998, pp.315-316).

⁷ Si bien con esto Lukács (2010, p.18) se refería en primer término a Schopenhauer, la crítica es extensiva hacia Adorno ya que, tal como aquél tuviera la oportunidad de manifestarlo en el prólogo a la edición de 1962 de su *Teoría de la novela*, el frankfurtiano “se ha[bía] instalado en el ‘Gran Hotel Abismo’”. Un poco antes de ello, Adorno (2009, p.243) había indicado que fue en el libro antes citado “donde más brutalmente se manifestó la [destrucción (*Zerstörung*)] del propio Lukács”.

Si es cierto que el ensayo en cuestión evocaba cifradamente el intercambio epistolar que Benjamin y Adorno habían mantenido durante la década de 1930, podría presumirse que estas líneas constituían un corolario o –mejor aún– un epílogo del mismo. Pues aquí Benjamin, al decir que no existía texto sobre George comparable al de Adorno, podría haber sugerido que no había texto suyo comparable a cualquiera de éste –y con ello, posiblemente, admitía lo errado de sus posiciones y lo acertado de las críticas de aquél en el debate mantenido. En conexión, el reconocimiento de la tarea de salvación de George que Adorno llevaba a cabo, tal vez implicaba todo un reclamo: *el reclamo de redención que corresponde a los vencidos de la historia*. Advirtiendo lo atinado del señalamiento a propósito de la obstinación de George en tanto base literaria y política, podría haber aceptado la propia. Señalando que el ensayo hacía posible que se despertara un nuevo interés por George, lo que tal vez estaba solicitando era una redención exotérica de su fragmentada e interrumpida obra –labor a la que Adorno, vale recordar, se dedicaría enfáticamente durante el resto de su vida. Por último, al afirmar que algunos de los versos de George se encontraban mejor en este ensayo que en el sitio de donde habían sido tomados, Benjamin tal vez quería indicar que no era otro que Adorno quien más justicia hacía a su obra.

Podría decirse entonces que Benjamin no sólo reconocía en Adorno a un discípulo y continuador de su trabajo, sino también que le concedía algo de lo que éste siempre se había arrogado: *ser el más ortodoxamente benjaminiano de los dos*. Esta concesión supo convertirse en una carga tan pesada para Adorno que, tal como comenta Buck-Morss, sus esfuerzos intelectuales adquirieron ulteriormente “el carácter de un réquiem filosófico” (2011, p.399): había un nuevo pacifismo en sus ataques críticos, pues ya no podía seguir liquidándose al idealismo –*ya no*

después de Auschwitz–, ya no podía hacerse explotar las formas cosificadas –*la catástrofe de Hiroshima lo vedaba*–; la posibilidad misma de la crítica, de hecho, se encontraba drásticamente contrariada –*Benjamin había sido una fatal víctima de ella*. Era como si tras la desintegración de la experiencia, la época vivida fuera una en la que los hombres ya no se encontraban subjetivamente aptos para escribir todas esas cartas que los filósofos alemanes supieron escribirse durante la trágica década de 1930 –“el yo en una carta tiene ya algo de ilusorio”, apuntaba Adorno (2009, p.565) en 1966, recordando a su amigo.

En cierta medida, la forma histórica que subyace a las cartas es ya *anacrónica*. Había comenzado a serlo, de hecho, cuando Benjamin y Adorno las escribían. Lo que otrora, en la época dorada de la burguesía exponía fielmente la vida recta con la que los hombres fantaseaban, en los tiempos del fascismo, el estalinismo y los Estados de la cultura de masas decantó en la revelación de la inhumanidad en que la humanidad había incursionado. En relación a ello, hace un momento indicábamos que una cosa es la esfera de la reflexión filosófica y otra algo diferente aquella de lo que concierne a lo meramente personal. Ahora bien, sería por demás erróneo sostener que ambos planos jamás se intersecan. Es porque *lo teórico* siempre es mayor o menormente *político* que la concepción que Adorno tenía de la dialéctica repercutió y tuvo sus consecuencias en el vínculo con Benjamin y la *falta de tacto* de la que, en repetidas ocasiones, aquél hizo gala. Y ello, desde ya, se manifestaría también en un acto por entonces tan cotidiano y pueril como el de la escritura de una carta.

Para ilustrar el punto, y a modo de comentario final, permítasenos cederle *in extenso* la palabra a Enzo Traverso:

Benjamin fue un apasionado escritor de cartas, una actividad a la cual dedicaba una parte significativa de su tiempo. Escribir era para él una fuente de placer a la cual no podía renunciar, placer éste que cultivaba como un arte cuidadosamente logrado con minucioso detalle. Sus cartas mecanografiadas eran bastante raras y sus páginas manuscritas muestran una caligrafía meticulosa, compuesta de caracteres regulares, muy pequeños, que crean una unidad armoniosa. Escribir cartas no implicaba solamente la transmisión y formulación de argumentos; era también un ejercicio de creación estética con un impacto tanto intelectual como visual. Benjamin pensaba que el acto de escritura era de gran importancia y parece que, aún en el exilio, su amigo Alfred Cohn le proveía de su papel de carta preferido. Tales costumbres –posiblemente un “patrón de un ritual” heredado de Stefan George– eran extremadamente peculiares, incluso para una generación nacida a finales del siglo XIX (...) Once años más joven que Benjamin, Adorno mecanografiaba la mayoría de sus cartas, añadiendo a menudo algunas correcciones a mano. Este es un detalle interesante: el crítico despiadado de la sociedad administrada y la reificación universal se pudo adaptar fácilmente a los imperativos de la sociedad de masas. Se instaló cómodamente en los Estados Unidos –algo que es dudoso que Benjamin pudiera haber hecho nunca–, donde muy pronto comenzó a trabajar para la radio, un medio en el cual vio (y oyó) nada más que la tendencia histórica de “la regresión de la escucha”. Una fotografía de los sesenta, la época en la cual dirigió el Instituto de Investigación Social reinstalado en Frankfurt, lo muestra en su oficina hablando por teléfono como un empresario ordinario. Sería muy difícil imaginar una fotografía similar de Benjamin. Por supuesto, los tiempos han cambiado. Nadie escribió de tal manera luego de la guerra y esto probablemente explica la fascinación por la caligrafía de Benjamin. Muchos años después de la muerte de su amigo, Adorno describió sus cartas como un vestigio arqueológico, un resto precioso de una época finalizada, en la que escribir cartas no era aún una forma obsoleta de comunicación, en la que las cartas poseían aún un “aura”. (Traverso, 2016, pp. 180-181)

Bibliografía

- Adorno, T.W., (2005) [1966]. *Dialéctica negativa*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.
- Adorno, T.W., (2006) [1955]. *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- Adorno, T.W., (2008) [1977]. *Crítica de la cultura y sociedad I*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal.
- Adorno, T.W., (2009) [1974]. *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.

- Adorno, T.W., (2010) [1986]. *Miscelánea I*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- Adorno, T.W., (2011) [1984]. *Escritos musicales V*, trads. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muños, Madrid: Akal.
- Adorno, T.W. y Benjamin, W., (1998) [1994]. *Correspondencia (1928-1940)*, trads. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Trotta.
- Adorno, T.W. y Marcuse, H., (2017) [1998]. "Correspondencia", en AA. VV. *Camel Collective: La distancia entre Pontresina y Zermatt es la misma que la de Zertmatt y Pontresina*, trad. Jaime Soler Frost, México: MUAC-UNAM.
- Benjamin, W., (1989) [1972]. *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W., (1999a) [1980]. *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W., (1999b) [1972]. *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W., (2005) [1982]. *Libro de los Pasajes*, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal.
- Benjamin, W., (2007) [1940]. *Sobre el concepto de Historia. Tesis, apuntes, notas, variantes*, trad. Bolívar Echeverría, Buenos Aires: Piedras de Papel.
- Buck-Morss, S., (2011) [1977]. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. Nora Rabotnikof Maskivker, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Claussen, D., (2008) [2003]. *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, trad. Rodney Livingstone, Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Horkheimer, M. y Adorno, T.W., (2007) [1944]. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- Jameson, F., (2002) [1998]. *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, F., (2010) [1990]. *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, trad. María Julia de Ruschi, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jay, M., (1974) [1973]. *La imaginación dialéctica: Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. Juan Carlos Curutchet, Madrid: Taurus.
- Jay, M., (2003) [1993]. *Campos de fuerza: Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós.
- Jeffries, S., (2006). *Grand Hotel Abyss: The Lives of the Frankfurt School*, Londres y Nueva York: Verso.
- Kracauer, S., (2010) [1968]. *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*, trads. Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Lukács, G., (1959) [1953]. *El asalto a la razón: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, trad. Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica.

SANTIAGO ROGGERONE

Benjamin y Adorno. Sobre su epistolario: 1929-1940

- Lukács, G., (2010) [1916]. *Teoría de la novela*, trad. Micaela Ortelli, Buenos Aires: Godot.
- Traverso, E., (2016). *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*, Nueva York: Columbia University Press.
- Vedda, M., (2011). *La irrealidad de la desesperación: Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, Buenos Aires: Gorla.
- Wellmer, A., (1996) [1993]. *Finales de partida: La modernidad irreconciliable*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid: Cátedra.
- Wiggershaus, R., (2010) [1986]. *La Escuela de Fráncfort*, trad. Marcos Romano Hassán, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Recibido: 02/10/2019

Aprobado: 28/11/2019