

Los materiales de desecho y la imagen infantil de la Modernidad. Adorno como lector de Kafka



Miguel Vedda

Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina
miguelvedda@yahoo.com.ar

Resumen

Objeto de celebraciones y condenas inespecíficas y, a menudo, gravadas de simplificaciones y distorsiones ideológicas y moralizadoras, la lectura adorniana de la obra de Kafka requiere ser analizada en cuanto ejercicio de crítica inmanente y con vistas a detectar sus aportaciones efectivas a una indagación crítica de la narrativa del escritor checo. El propósito del artículo es discutir algunas de las formas hegemónicas de recepción de las “Anotaciones sobre Kafka” y ofrecer una exploración detallada de su articulación teórica y crítica.

Palabras clave: Theodor W. Adorno; Franz Kafka; alegoría; crítica inmanente; infancia; felicidad.

Waste materials and the childlike image of Modernity. Adorno as a reader of Kafka

Abstract

The object of unspecific celebrations and condemnations, often burdened with ideological and moralizing simplifications and distortions, Adorno's reading of Kafka's work requires analysis as an exercise in immanent criticism and with a view to detecting its effective contributions to a critical investigation of the Czech writer's narrative prose. The purpose of this article is to discuss some of the hegemonic forms of reception of the “Notes on Kafka” and to offer a detailed exploration of its theoretical and critical articulation.

Keywords: Theodor W. Adorno; Franz Kafka; allegory; immanent criticism; childhood; happiness.



1. Sobre el programa de la crítica inmanente: cuestiones metodológicas

Es sabido que Adorno destacó de manera enfática la preeminencia de la *crítica inmanente* –a la que juzgaba la única modalidad acorde con un proceder dialéctico– frente a una *crítica trascendente* siempre expuesta a los asedios del dogmatismo. Por crítica inmanente no entendía, como a menudo creen no pocos adornianos, una práctica de *close reading* tal como la que, por ejemplo, impulsó el New Criticism a mediados del siglo XX, sino una metodología cuyos principales precursores pueden hallarse en el Hegel de la *Fenomenología del espíritu* y en el Marx correspondiente al período de la crítica de la economía política, y que consiste en evaluar los objetos del análisis de acuerdo con sus propias reglas y principios, y no a partir de un parámetro externo. En el caso de, por ejemplo, una obra estética o filosófica, o de una *Weltanschauung* determinada, se trata de realizar el arduo intento de mirar, reflexionar y experimentar –por así decirlo– con los órganos de pensamiento y sentimiento del propio objeto a examinar, a fin de que este muestre sus propias posibilidades, límites y contradicciones. Lo que se promueve es, pues, una inmersión en el objeto, en lugar de una evaluación externa por parte de una conciencia que cree ser de antemano dueña de la verdad. El ideal es que el pensamiento se exteriorice realmente en la cosa, de modo que el objeto comience a hablar por sí mismo bajo la insistente mirada del pensamiento.¹ Una de las más claras tentativas de definición por parte de Adorno se encuentra al final del segundo volumen de *Terminología filosófica*, donde se señala que lo característico de la crítica inmanente es “medir al objeto según sus propios presupuestos, por así decirlo, consigo mismo; es decir, se lo confronta con sus propias consecuencias”, en tanto la crítica trascendente “tiene lugar desde fuera, en la medida en que se dice: yo en cuanto tal y tal, yo como cristiano, yo como marxista, yo como cualquier otra cosa, tengo que decir tal y tal cosa sobre esto” (Adorno, 1977, II, p. 236; trad. modif.).² La crítica trascendente es “una crítica que aborda una cosa con ideas firmes y abstractas; que en realidad no se entrega en absoluto a su experiencia y, a través de ello, no alcanza en absoluto a la cosa misma” (ibíd.; trad. modif.); por otro lado, es infructuosa, porque no se encuentra establecido ningún límite “a las posibilidades de la crítica trascendente, es decir, a juzgar cualquier cosa desde un punto de vista fijo, dado desde afuera” (ibíd.; trad. modif.). Además, la crítica trascendente tiene “un carácter casi siempre reaccionario, el carácter de un punto de vista dado de antemano, mientras que el factor del pensar que impulsa hacia delante reside exactamente allí donde el pensar se entrega a sí mismo al objeto con el que tiene que ver” (ibíd., pp. 236-237; trad. modif.). El filósofo considera que la manera en que explicó la diferencia entre ambas debería ser ya de por sí un poderoso argumento “a favor de la convicción hegeliana –una convicción que he hecho propia sin reservas– acerca de la primacía de la crítica inmanente” (ibíd., p. 236; trad. modif.).

¹ Cf. Adorno, 2020, p. 250.

² Fue necesario hacer varias modificaciones, en las citas, a la traducción al castellano existente de *Terminología filosófica*. Hemos preferido, de todos modos, remitirnos a dicha traducción, para que se orienten según ella los lectores que no puedan leer la edición original.

Los precursores de Adorno anteriormente mencionados pueden ayudar a explicar mejor las particularidades de la crítica inmanente. La *Fenomenología* es una laboriosa reconstrucción de la odisea de la conciencia; en ella, Hegel no parte del saber de lo absoluto en sí y para sí, sino que considera el saber tal como aparece en la “conciencia natural”, y muestra cómo esta va elevándose progresivamente, mediante su autocrítica, desde el saber fenoménico al propiamente filosófico. Verdadero “*Bildungsroman* filosófico”, la *Fenomenología* va mostrando, en los diferentes estadios, cómo aquello que la conciencia había tomado por verdad se revela ilusorio, de modo que se ve constreñida a abandonar su primera convicción y a adoptar otra (Hyppolite, 1974, p. 14). En cada una de las estaciones de la travesía, Hegel juzga la respectiva figura de la conciencia de acuerdo con los propios parámetros de esta, y no a partir de la perspectiva trascendente del saber absoluto; en virtud de este procedimiento, el recorrido adquiere una significación y una importancia específicas, independientes de la meta final. El propio Adorno ponderó el hecho de que Marx se atuviera a “la exigencia dialéctica de la crítica inmanente” en sus críticas tempranas a la filosofía hegeliana: Marx, en efecto, tomó “muy rigurosamente el sistema, y por cierto precisamente el sistema último y más grandioso, el hegeliano, como lo que es, y ha demostrado que es en sí mismo culpable de no satisfacer su propia exigencia de identidad” (Adorno, 1977, II, p. 197; trad. modif.). Este le parece ser, a Adorno, “uno de los aportes más decisivos de Marx, aunque aún no se exprese de ningún modo en él de manera plena el factor específicamente materialista del pensar marxiano” (ibíd.; trad. modif.). El empeño en desarrollar una crítica inmanente se muestra de manera todavía más señalada en la crítica de la economía política: Marx no solo aborda las manifestaciones teóricas e ideológicas de esta, sino también la propia estructura del modo de producción capitalista examinando sus propias articulaciones internas, juzgándolas en sus propios términos y renunciando desde el vamos a una condena trascendente, externa, básicamente moral, como la que era habitual entonces (y tal como sigue siendo hoy usual) en la teoría y la praxis socialistas hegemónicas. Un punto central en la teoría del plusvalor es justamente mostrar que la explotación, interpretada en términos estrictamente capitalistas, no representa una infracción contra las normas del *fair play*: lo que el capitalista exige del trabajador corresponde a las normas del intercambio entre equivalentes. El hecho de que la cantidad de horas promedio para la reproducción de la vida del trabajador sea inferior a la que este coloca a disposición del capitalista, y que se produzca en función de eso la explotación, seguiría funcionando en un mundo –platónico– en el que los dominadores se abstuvieran de toda intervención inmoral y obedecieran estrictamente a las normas sistémicas. La explotación no es, en principio, asunto de moralidad personal, sino un fenómeno objetivo que emerge de la relación de capital; por otro lado, como muestra Marx, si existe en este una necesidad ilimitada de plustrabajo, ella no es resultado de una particular crueldad de los capitalistas individuales, sino de la lógica que impone la producción de mercancías. El autor de *El capital* se atiene ajustadamente a los principios de la crítica inmanente, por otro lado, cuando subraya que las legalidades inmanentes del capital son independientes de la voluntad de los capitalistas individuales y se imponen como leyes coercitivas de la competencia.

En una línea acorde con la que venimos trazando, Moishe Postone ha insistido en entender el pensamiento del Marx tardío como una *crítica social inmanente* que, en cuanto tal, no puede proceder desde “un punto de vista que, implícita o explícitamente, pretende encontrarse fuera de su propio universo social; antes bien, debe verse a sí misma inserta dentro de su contexto” (Postone, 1993, p. 87).³

Una teoría semejante

no puede asumir una posición normativa extrínseca a lo que investiga (que es el contexto de la propia crítica); realmente, debe considerar espuria la noción misma de un punto de vista descontextualizado, arquimédico. [...] Esto significa que una crítica inmanente no juzga lo que “es” desde una posición conceptual externa a su objeto –por ejemplo, un “deber ser” trascendente. [...] Lo existente [...] debe ser captado en sus propios términos de un modo tal que comprenda la posibilidad de su crítica: esta debe ser capaz de mostrar que la naturaleza de su contexto social es tal que este contexto general la posibilidad de una instancia crítica hacia ella misma (ibíd., pp. 87-88; las bastardillas son nuestras).

Desde muy temprano, Marx testimonió su fidelidad a una metodología empeñada en dejar hablar al objeto, en lugar de clasificarlo en un sistema preestablecido de coordenadas especulativas. En palabras suyas, de lo que se trata es de “pararse a escuchar atentamente el objeto mismo en su desarrollo, sin empeñarse en insertar en él clasificaciones arbitrarias, sino dejando que la razón misma de la cosa siga su curso contradictorio y encuentre en sí mismo su propia unidad” (Marx, 1982, p. 7). Esta perspectiva metódica, que está ya en la base de las discusiones con Hegel y los Jóvenes Hegelianos, solo alcanza su concreción plena en el período de la crítica de la economía política, cuando se constituye como una crítica inmanente de la sociedad capitalista, orientada a descubrir tanto la legalidad interna de esta como sus contradicciones y, en definitiva, la posibilidad y la necesidad de las crisis.

Buena parte de los “estudios materiales” de Adorno pueden ser entendidos como variaciones sobre un modelo tal de crítica inmanente. Al mismo tiempo, es característico que, en algunos de los aportes menos memorables del filósofo alemán, encontremos una ostensible ruptura con esta práctica no reglamentada, así como la tendencia a una aprobación o –más frecuentemente– una censura dictaminadas desde una perspectiva trascendente, externa. Las derrotas de la penetración crítica suelen coincidir, en Adorno, con derrotas de la dialéctica.

2. Stanley Corngold: la destrucción de la razón

¿Por qué el examen de estas cuestiones de método podría ser pertinente para el escrutinio de las reflexiones adornianas sobre Kafka? Por un lado, porque el modelo de la crítica inmanente, según las propias perspectivas del autor, debería aportar el parámetro a partir del cual sería posible evaluar la validez o invalidez de cada

³ Donde no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

uno de sus análisis. Pero también –y de manera muy particular en nuestro caso– porque las consideraciones de Adorno sobre el escritor checo han sido rara vez objeto de una crítica inmanente. Esto vale ante todo para las “Anotaciones sobre Kafka”, que en general no fueron tanto exploradas en busca de su articulación (de su dialéctica) interna como celebradas o condenadas desde puntos de vista externos. Un ejemplo característico es el artículo que les dedicó Stanley Corngold, que más adecuadamente habría debido llevar como título “La condena”. En él podemos encontrar todo un compendio de preconceptos escolares en contra del marxismo, proyectados en este caso sobre el pensamiento crítico de Adorno. En ellos se advierte menos un conocimiento profundo de Marx y la tradición marxista que un arsenal –creemos que la metáfora es muy apropiada– de lugares comunes procedentes de la doxa, y en especial de una doxa que evoca el vocabulario anticomunista de los tiempos de la Guerra Fría. Corngold de algún modo imagina que el marxismo no dogmático es una ideología sociologista y economicista que reduce toda obra literaria a la ilustración de procesos materiales y políticos. Una definición tal podría resultar apropiada para caracterizar al funcionariado de la *Nomenklatura*. Pero resulta particularmente incongruente con las posiciones de Adorno, como (casi) todos sabemos. No obstante, Corngold, que curiosamente vincula al autor de *Dialéctica negativa* con los estudios culturales⁴ e incluso, en una ocasión, con Althusser,⁵ piensa que las “Anotaciones sobre Kafka” no son más que una “parábola marxista” (Corngold, 2004, p. 163) orientada a “coaccionar todos los cuentos y parábolas de Kafka para que se coloquen al servicio de una vasta fábula, narrada en términos freudianos y demoníacos, de la cosificación capitalista de la conciencia humana” (ibíd., p. 160). El procedimiento básico adorniano consistiría, pues, en “emparejar elementos de Kafka con su vasta fábula de la historia social y económica” (ibíd., p. 163). Mediante una narrativa freudiana superimpuesta sobre fragmentos de Marx (ibíd., p. 173), Adorno se habría empeñado en mostrar que el mundo kafkiano es “un criptograma del orden social capitalista en decadencia”; sin embargo, “este complejo tiene una relación peculiarmente imprecisa; antes bien, solo alusiva con los textos de Kafka” (ibíd., p. 162). Corngold declara que es su propósito “reconstruir esta fábula profana” creada en torno a Kafka “a partir de pedazos desperdigados a través del ensayo de Adorno” (ibíd.). Pero quienes no hayan leído el ensayo de Adorno difícilmente consigan formarse una imagen mínimamente acertada de él a partir de las irónicas digresiones de Corngold. Algo que este ignora es que un comentario satírico *también* requiere un conocimiento profundo del modelo que pretende caricaturizar. Que esto no ocurre en el caso de Corngold es algo que advertimos en las observaciones sobre la dialéctica de alienación (*Entfremdung*) y extrañamiento (*Verfremdung*) a la que se hace referencia en las “Anotaciones”, y que, como sabemos, es un tema recurrente en la teoría estética adorniana. Si las argumentaciones desarrolladas en el ensayo sobre Kafka le resultaban particularmente abstrusas, el profesor estadounidense podría

4 Asevera que la reflexión de Adorno es “una invitación al estudio cultural, una provocación que aquí, como en casi todas las instancias, se ve sin embargo impugnada por el detalle y la lógica del propio texto kafkiano” (Corngold, 2004, p. 162).

5 “Todos sabemos cuál se supone que es esta verdad para Kafka: el proceso histórico modulado en términos marxistas que también asoma estereotípicamente en Althusser como ‘la devastadora entrada de la burguesía en la historia’ antes de ‘atravesar la República de Weimar y confiarse al nazismo’” (ibíd., p. 165).

haber consultado las lecciones sobre estética de 1958/59 (Adorno, 2013, pp. 395 y ss.), donde aparece una exposición mucho más accesible. La amonestación irónica de Corngold no delata un conocimiento particularmente profundo de esta dialéctica:

El modo de decir, por parte de Adorno, que el arte, bajo el capitalismo, está alienado y que es también un escenario de instrucción en la verdad que el capitalismo aliena es decir ambas cosas simultáneamente, pero esos argumentos están contrapuestos, y ninguna conjura de la dialéctica negativa, en mi opinión, puede superar esa diferencia (Corngold, 2004, p. 167).

El artículo no cumple con la propuesta enunciada en el título: la de ser *una reconstrucción crítica* de los argumentos adornianos. En la medida en que muestra un desconocimiento de la obra de Adorno similar a la que le atribuye a este en relación con Kafka, cabría preguntar cuál es el sentido del artículo. Lo que a cada momento se expresa en él es un odio cerval frente a una crítica que, como la marxista imaginada por Corngold, violenta las obras al sobreimponerles un credo político. Sentimos de pronto que estamos haciendo un viaje al pasado, hasta la época de las discusiones en torno a la *nouvelle critique*: detrás de las invectivas de Corngold vemos asomarse al fantasma de Raymond Picard, de la misma manera que en las vociferaciones de este acechaba la doxa de Pierre Poujade. Algo de esto percibimos en la indignación que muestra Corngold ante el hecho de que el “infierno capitalista” conjurado por Adorno sea elaborado

por medio de Marx y Freud. La gran ficción sociológica no surge de la inmersión en los detalles de los textos de Kafka, incluyendo sus títulos, ni surge de la lectura adorniana del momento de conocimiento en Kafka a partir del estatuto seguro de alguna cosa en Kafka como un principio eudemonista de rápida articulación (ibíd., p. 167).

A Corngold le molesta que Adorno declare abiertamente su voluntad de ocuparse, no de la obra aforística, sino de la ficción kafkiana, en la que, según cree el profesor estadounidense, al parecer no se dice “casi nada acerca de la escritura” (ibíd., p. 172). No tendría sentido tratar de contradecir aquí esta creencia de Corngold –aunque no sería difícil hacerlo–; lo que cabría preguntar es si, en la determinación adorniana de priorizar la ficción frente a las declaraciones expresas del autor, no cabría ver justamente un mayor interés por la inmanencia de la obra literaria.

Podríamos continuar comentando ejemplos de la particular lectura que hace Corngold de las “Anotaciones sobre Kafka”. Pero solo aportarían más ilustraciones para lo que ya vimos: un caso típico de una modalidad de lectura habitual de los ensayos adornianos, que sustituye el arduo enfrentamiento con un texto intrincado por un comentario de paisajes aislados, a partir del cual se arriba rápidamente a una condena categórica. Es justo decir que de manera no menos taxativa –aunque con signos contrarios– proceden no pocas glosas laudatorias de las críticas de Adorno. Más importante que cualquier apología o condena

es evaluar las ideas de este sobre Kafka de acuerdo con sus propios términos y según su propio método de crítica inmanente.

3. Sobre la teoría de la experiencia estética

Una aproximación netamente diversa a las “Anotaciones” y concentrada en comprender de manera rigurosa la lectura adorniana encontramos en Roger Foster. Es característico que el punto de partida de este sea también una discusión con las exasperadas tesis de Corngold. Lo que Foster encuentra, en primer lugar, cuestionable en el autor de *Lambent Traces* es la contraposición rígida, ahistórica entre literatura y sociedad: Corngold se representa, en relación con Kafka,

una forma de autonomía, una liberación del yo, en la supresión de todos los trazos de las marcas heterónomas de naturaleza y sociedad. Esta posición termina simplemente reflejando una oposición entre naturaleza y libertad, o una representación de la libertad en su lucha para liberarse de la naturaleza que es ella misma el producto de una historia social (Foster, 2013, p. 178).

Al entender la autonomía de la obra literaria como un hecho simplemente dado, eterno e inmodificable, y no como el producto de un desarrollo social que, en cuanto tal, puede ser alterado y aun revocado, Corngold convierte la historia en naturaleza. Foster echa de menos en Corngold una interrogación sobre el origen de la oposición entre yo empírico y autónomo: “la representación de la autonomía estética como una forma de autodestrucción empírica” aparece en Corngold “como una verdad atemporal sobre el acto de creación literaria, antes que como una consecuencia de la destrucción de la posibilidad empírica de la libertad en la sociedad” (ibíd., p. 179). La lectura de Corngold acepta “acríticamente como una configuración inviolable lo que es en realidad una situación histórica en la que la experiencia estética ha llegado, por varias razones complejas, a aislarse de la sociedad” (ibíd.). Sustentada por un amplio conocimiento de la obra de Adorno, la interpretación de Foster destaca acertadamente las diferencias entre el análisis desplegado en las “Anotaciones” y esa forma de sociologismo que parece acosar obsesivamente a Corngold y a la que este simplemente identifica con los *Cultural Studies*. Foster sabe en cambio que, en Adorno, es “la capacidad de la obra para establecer una medida de libertad respecto del contexto de ideas y valores comunicables de su época” lo que proporciona el ámbito “para un encuentro con aquel contexto que es algo más que una simple repetición o absorción” (ibíd., pp. 179-180). La autonomía literaria es un espacio para reflexionar sobre la imposibilidad de la autonomía para el yo social y, por ende, sobre el carácter ilusorio de una autonomía que busca afirmarse en contra de lo empírico. En virtud de esta comprensión de la importancia, pero a la vez de la fragilidad histórica de la autonomía, Adorno habría evitado, a ojos de Foster, “tanto el colapso de la autonomía de la obra en la aproximación de los estudios culturales como la hipóstasis de la autonomía literaria como un fin en sí mismo en la lectura de Corngold y Blanchot” (ibíd., p. 180). Adorno toma distancia, por un lado, de aquellas interpretaciones

que buscan reducir la narrativa kafkiana a la ilustración de una idea –de una “tesis metafísica”– y que de ese modo restringen la experiencia de la obra a la confirmación de un sentido del que nos encontrábamos ya en posesión antes de la lectura. Frente a ellas, destaca en la obra literaria justamente aquellas dimensiones que son inconmensurables con el lenguaje conceptual, y que por ende se resisten, en cuanto particulares, a ser subsumidos bajo la generalidad. Por otro lado, se opone a la atomización de la obra en elementos separados, cada uno de los cuales podría ser experimentado como proveedor de una cantidad determinada de placer. Si la “tesis metafísica” asimila desde arriba la obra subsumiéndola como instancia de lo ya conocido desde el vamos, esta visión “culinaria” de la obra impide acceder al nivel en el que es posible preguntar por el significado. La obra, pues,

resiste la asimilación desde arriba (esto es: por parte del entendimiento) al establecer relaciones significativas que dependen de las densas propiedades sensibles de sus elementos y en las que, en consecuencia, el sentido no puede ser extraído de su corporeización material. Al mismo tiempo, la obra resiste la atomización al asegurar que cada elemento singular es experimentado como algo que encierra una demanda de significado, y no es simplemente un estímulo sensible [...]. Lo que la obra resiste [...] es la oposición misma entre momentos meramente estimulantes (y, por ende, carentes de significado) y un significado que podría, consecuentemente, ser corporeizado en un número indefinido de configuraciones sensibles sin perder o cambiar su sentido (ibíd., pp. 188-189).

Apoyándose en las interpretaciones adornianas del *Fedro* platónico y de la teoría kantiana de lo sublime, Foster demuestra en qué medida la experiencia estética implica, para el autor de *Teoría estética*, un estado de suspensión temporaria en que el yo parece haber perdido la capacidad para organizar su experiencia, y se siente liberado de la constitución discursiva de la experiencia: de las operaciones del entendimiento, sujetas a reglas. Estas experiencias, aunque meramente aparentes, implican un sentimiento de trascendencia, en oposición a la mera existencia. En ellas tiene lugar una disolución de la subjetividad que sería posible identificar con la felicidad, en la medida en que anticipa la posibilidad de una experiencia que se encuentre libre de la separación entre sujeto y objeto. Esta experiencia se debe a la resistencia de la obra de arte frente al intento del sujeto para divorciar el contenido significativo respecto de los elementos materiales.

A través de esto, Foster justifica convincentemente que, en contra de lo que dice Corngold, existe efectivamente en Adorno una valoración positiva de la experiencia gnóstica de disolución del yo. El desafío es, a continuación, mostrar cómo esta vivencia extática proporcionada por el arte y la literatura puede vincularse con la afirmación adorniana de que la obra de Kafka ofrece una suerte de criptograma del capitalismo tardío. A fin de mostrar esto, Foster recuerda que, en Adorno (y a diferencia de los “estudios culturales” tan temidos por Corngold), la fusión de contenido social y significado textual no tiene lugar en el nivel superficial de la apariencia, sino en un plano más profundo, “dentro de la estructura subyacente a los rasgos superficiales identificables, o en lo que en términos expresionistas se presentaba como *das Wesen* [la esencia]” (ibíd., p. 192). El campo de fuerzas

que pugnan en el interior de la obra de arte no consiste en el conjunto de las condiciones sociales, sino que remite a un nivel de experiencia histórica en el cual la diferencia entre sujeto y objeto se torna indiscernible.

El arte es entendido por Adorno como un espacio intermedio que permite expresar lo mítico –en lo cual se encuentra cautivada la civilización– y, al mismo tiempo, abre la posibilidad de un ámbito de libertad respecto de su hechizo. Al repetir lo mítico a fin de cancelar la sujeción que este ejerce sobre el sujeto, el arte representa, pues, una región suspendida entre la enfermedad y un mundo que estaría libre de esta y, por ende, de toda compulsión a la repetición. La referencia al psicoanálisis apunta a destacar el modo en que el arte sublima el hechizo mítico mediante la imagen; o, expresado en otros términos, cómo el arte proporciona “un enclave donde la repetición mítica puede ser explorada en libertad de su implicación con las presiones de la autoconservación” (ibíd., p. 197). Es esta libertad respecto de las presiones de lo habitual en medio de las cuales se constituye el yo la que le permite al arte conducir la compulsión a la repetición hacia la autoconciencia. Al repetir el hechizo mítico, el arte sublima la enfermedad de la sociedad en una imagen; y, en este proceso, la enfermedad social prevaleciente puede tornarse accesible a una exploración contemplativa. De esto modo, Adorno proporciona un modo de entender las relaciones sociales de la obra artística o literaria que supera la antítesis rígida entre la mera reproducción de elementos empíricos y la búsqueda de una evasión respecto de lo empírico en una autonomía vaciada de contenidos. La obra se convierte en un modo de elaborar la imposibilidad de ser un yo en medio del hechizo de la alienación y en un modelo de una praxis posible; o, para emplear la fórmula stendhaliana citada a menudo por Adorno, en *promesse de bonheur*. El elemento gnóstico en la teoría adorniana sobre la experiencia estética ve, pues, en la disolución del sujeto que tiene lugar en esta, el desvanecimiento transitorio de la densa corteza de autoconservación que impide la emergencia de relaciones humanas no instrumentales. La recuperación del sentido de la mortalidad comprende un sentimiento de la dependencia respecto de los otros que es corrientemente enturbiada por la naturaleza instrumental de los lazos sociales bajo el capitalismo tardío. La experiencia estética no sería, pues, la afirmación de un yo inmortal contrapuesto a los desechos de la cultura, sino la premonición de una existencia que no se encuentre distorsionada por el esquema de autoconservación que obliga a los individuos a adaptarse a formas de autoafirmación que se encuentran en conflicto con la solidaridad auténtica.

La lectura de Adorno, según Foster, permite afirmar la autonomía de las obras kafkianas respecto de la realidad empírica sin engañarse al concebir la autonomía de la literatura como un fin en sí mismo, y no como un espacio precario y transitorio para la reflexión sobre la destrucción de la posibilidad de una autonomía verdadera. Corngold ve en la alienación de Kafka respecto de la vida social la condición de posibilidad para ser escritor, lo que equivale a postular una mera motivación biográfica para una evasión. Adorno, en cambio, ve expresado en aquella el conflicto entre la búsqueda de felicidad no restringida por parte del sujeto y las presiones de la coerción social. Tanto el factor social como el potencial para su reflexión

crítica son intrínsecos desde el vamos a las condiciones de la escritura de Kafka. La noción de salvación en Kafka debería ser hallada en instancias de aparición súbita de la posibilidad de felicidad humana –tal como las que detecta Foster en *El castillo*–. Es mediante “una premonición de la posibilidad de la libertad social genuina, y no bajo la forma de una autonomía literaria como un fin en sí mismo que la escritura de Kafka establece su verdadera distancia respecto de su propia cultura” (ibíd., p. 198).

4. Alegoría y parábola

La interpretación de Foster reconstruye, entre otras cosas, algunos aspectos de la teoría adorniana de la experiencia estética que ayudan a situar en el contexto apropiado las “Anotaciones”. Pero funcionan más como una lúcida propedéutica que como una inmersión en el propio análisis de la obra de Kafka. Lo que queremos hacer ahora es examinar algunas de las constelaciones en torno a las cuales se organiza el ensayo; precisamente, este, más allá de presentarse como una serie de dispersos apuntes, muestra una cuidada estructuración, tanto en la sucesión de los motivos como en la configuración de cada uno de ellos. Como en los artículos de Siegfried Kracauer, desempeñan en el de Adorno un papel central la defensa de una lectura literal de la narrativa de Kafka y la categórica condena de los intentos intelectualistas de rebajarla a la ilustración de una tesis. Así, en referencia a las interpretaciones existencialistas, se pregunta Adorno si habría sido preciso el trabajo de Sísifo de Kafka para decir meramente “que el ser humano ha perdido la salvación, que el camino a lo absoluto está cerrado, que su vida es oscura, confusa o (como se dice ahora) que está tendida sobre la nada”, de modo que no le queda otra alternativa al ser humano que “cumplir modestamente y sin esperanza sus deberes más cercanos y adherirse a una comunidad que espera esto” (2008, p. 224), y a la que el escritor checo no habría tenido que provocar de haber estado de acuerdo con ella. La provocación al lector es un factor prominente en la interpretación que hace Adorno de Kafka: en este, la relación contemplativa entre texto y lector ha sido totalmente perturbada. La comparación entre el efecto de shock que producen las narraciones y el que generan las locomotoras que aparentan lanzarse sobre los espectadores en el cine tridimensional –un paralelo que promueve en Corngold una serie de bromas que no llaman la atención precisamente por su ingenio– apunta a dilucidar el modo en que las obras asaltan al espectador presuntamente desinteresado, al que no en vano se califica de *víctima* (*Opfer*), un poco a la manera en que el protagonista de “Continuidad de los parques” de Cortázar termina siendo atacado por uno de los personajes de la novela que lee en una confortable pasividad. La proximidad física, que actúa en contra del hábito de identificarse con los protagonistas de las novelas, forma parte de la agresividad constitutiva del universo kafkiano: el ademán que define a este –como también a la narrativa de Poe y a la literatura de horror de nuestro tiempo– consiste en alejar la mirada de las visiones extremas; o, podríamos agregar, en huir sin volver la mirada hacia atrás, como lo hace el viajero en la versión publicada en vida del autor de “En la colonia penitenciaria”.

Parte de la provocación consiste en incitar al lector a entrar en un combate a vida o muerte por descifrar una obra enigmática que continuamente lo incita a interpretar y, a la vez, le niega cualquier clave.

Esta duplicidad –el hecho de que, en Kafka, cada oración sea literal y, al mismo tiempo, signifique algo– no es resuelta, como en el símbolo, mediante la fusión de ambas dimensiones, sino a través de un arte alegórico. Esta caracterización, con la que Adorno se aproxima a las lecturas de Kracauer y Benjamin, busca mostrar la obra kafkiana, no como una totalidad consonante y homogénea, sino como una construcción fragmentaria, internamente contradictoria (lo que sugiere analogías con el proyecto de edificación de la Muralla China; ante todo: tal como ha sido analizado por Kracauer, en su conocido ensayo de 1931); de ahí que se la presente como un abismo entre literalidad y sentido desde el cual “resplandece el rayo de la fascinación” (ibíd.: 224). La aproximación benjaminiana de la prosa de Kafka a la parábola se verá refrendada solo en la medida en que se la entienda como una cuya clave nos ha sido sustraída, de modo que aquel que se decida a explorarla solo pueda hacerlo desprovisto de señales orientadoras. La desconfianza hacia estas explica que Adorno, no menos que Lukács, anteponga el análisis de la obra ficcional de los grandes narradores a las declaraciones expresas de estos sobre sus obras. La tesis de que el escritor “no está obligado a comprender su propia obra, y tenemos razones para dudar de que Kafka pudiera comprenderla”, es puesta por Adorno en directa relación con el convencimiento de que los aforismos del autor checo “no están a la altura de sus textos más enigmáticos” (ibíd., p. 225). Kafka, en todo caso, no habría incurrido en el error de introducir la filosofía del autor en las obras como el contenido metafísico de estas; las obras que hacen esto se agotan en lo que dicen y no se despliegan en el tiempo. La autoridad de Kafka es la autoridad de sus textos; por eso el único imperativo válido parece ser “tomar todo literalmente, no tapar nada desde arriba con conceptos” (ibíd.).

5. Kafka y el psicoanálisis: las relaciones peligrosas

El tratamiento de lo psicológico en Kafka está marcado por una contradicción cardinal: “Kafka, que despreciaba la psicología, es riquísimo en conocimientos psicológicos, como el de la relación entre el carácter impulsivo y el carácter obsesivo” (ibíd., p. 226). Afirmaciones como esta son las que alientan las acusaciones que le hace Corngold a Adorno de manipular las obras imponiéndoles conceptos marxistas o freudianos. Una lectura menos superficial del ensayo de Adorno percibiría que lo que este propone es más bien un diálogo entre la literatura de Kafka y el psicoanálisis. La validez de este intercambio podría verse afianzada por varias razones. No simplemente porque algunas de las lecturas más significativas de la obra de Kafka –como las de Marthe Robert y Walter Sokel– se inspiran en aspectos de la teoría freudiana, sino todavía más porque el escritor de Praga y el pensador vienés gestaron sus obras en contextos similares, y aun podría decirse que en el mismo contexto. Ambos pertenecieron a la Austria-Hungría de

los Habsburgo, que vio nacer, no solo la producción teórica y literaria de Freud y Kafka, sino también la crisis de la conciencia y del lenguaje de la *Wiener Moderne*; el empleo de la introspección y el tratamiento de personalidades neurasténicas e “históricas” por parte Hofmannsthal y Schnitzler; el empiriocriticismo de Ernst Mach, que disuelve la subjetividad en un haz de impresiones y que enfáticamente proclama que el yo es insalvable. Cuando Adorno contradice a quienes afirman que Kafka no tiene nada que ver con Freud, no lo hace basándose en estas coincidencias sociohistóricas, sino en el tratamiento llamativamente similar de algunos problemas. A partir de un pasaje de *Tótem y tabú* concluye, por ejemplo, que la idea de jerarquía es idéntica en ambos autores. El hecho de que, curiosamente, Freud tomara no por productos de la fantasía, sino por hechos históricos reales el asesinato del padre por parte de la horda primigenia de los hijos, los atávicos relatos míticos acerca de Moisés o la contemplación del coito de los padres en la infancia, ayudaría a comprender, según Adorno, “la relación entre el investigador del inconsciente y el parabolista de la impenetrabilidad”, ya que Kafka “sigue con pícaro [*eulenspiegelhafter*] fidelidad a Freud en estas excentricidades hasta llegar al absurdo” (ibíd., p. 229; trad. modif.). El psicoanálisis, que ha contribuido como ningún movimiento intelectual anterior a socavar la autoridad del yo soberano, ha destacado el papel del ello en cuanto polo pulsional de la personalidad, en cuanto primer reservorio de la energía psíquica. Adorno concluye de esto que la persona ha dejado de ser algo sustancial y se convirtió “en el mero principio de organización de los impulsos somáticos. Tanto en Freud como en Kafka, se ha cancelado la validez de lo animado [*Beseeltes*]; inclusive, desde el principio, Kafka en realidad apenas tomó noticia de ello” (ibíd., p. 230; trad. modif.; cf. Adorno, 1998, p. 262). Si el escritor se diferencia del científico, lo hace porque posee “un escepticismo mucho mayor (si esto es posible) frente al yo” (ibíd.). Mediante su insistencia obsesiva en la literalidad, Kafka investiga qué ocurriría si los hallazgos del psicoanálisis no fueran verdaderos solo de manera metafórica y mental, sino en términos corpóreos. Condena a la cultura y a la individuación burguesa por su carácter de apariencia; las hace estallar al tomarles la palabra más estrictamente de lo que ellas hacen con ellas mismas.⁶

Que Adorno no encuentra solo en el fundador del psicoanálisis, sino también en Kafka a una suerte de *alter ego* en el plano metodológico es algo que podemos ver en la operación de transferir al segundo la recomendación freudiana de dedicar la atención a la “escoria del mundo fenoménico” (*Abhub der Erscheinungswelt*). Asumiendo esta invitación, Kafka produce arte a partir de los desperdicios de la realidad concreta (*Realität*); al mismo tiempo, cumpliría con el mandamiento –tan a menudo reivindicado por Adorno– que prohíbe construir imágenes de la utopía, en la medida en que “no esboza inmediatamente la imagen de la sociedad naciente (pues en él, como en todo arte grande, impera el ascetismo frente al futuro), sino que lo monta a partir de los productos de desecho que lo nuevo que se está formando segrega del presente que está pasando” (Adorno, 2008: 230).

⁶ La traducción española dice, erróneamente: “Kafka [...] convence a la cultura y a la individuación burguesa de que son una apariencia y lo revienta [al psicoanálisis] al tomarlo más literalmente que él mismo” (Adorno, 2008: 230). Entre otras cosas, el traductor parece haber confundido *überführen* (“declarar culpable”, “probar la culpabilidad”) con *überzeugen* (“convencer”).

Es conocido el escepticismo, y aun la aversión de Adorno frente a la praxis terapéutica del psicoanálisis, en la que veía un cuestionable empeño de reconciliar al individuo dañado con la realidad mala. Es comprensible que destaque en Kafka el hecho de que este, en lugar de curar la neurosis, busque en ella la fuerza curativa del conocimiento: “las heridas que la sociedad marca a fuego [*einbrennt*] en el individuo son leídas por este como cifras de la no verdad [*Unwahrheit*] social, como el negativo de la verdad” (ibíd.; trad. modif.). El trabajo de Kafka (y aquí creemos estar leyendo a Kracauer) es un trabajo de demolición: derriba la conciliadora fachada que cubre la desmesura del sufrimiento y a la que el control racional se adapta cada vez más. Solo que, en esta tarea, Kafka va más lejos que el psicoanálisis, por cuanto no se detiene en el sujeto, sino que avanza hasta lo material (*das Stoffliche*), lo meramente existente, que se ofrece, en el terreno subjetivo, en el hundimiento no mitigado de la conciencia que cede, que se enajena de toda autoafirmación.

La individuación burguesa aparece confirmada en Kafka ante todo como infierno; aunque, al mismo tiempo, la mónada sin ventanas es la madre de todas las imágenes. Pero aquello sobre lo cual se alza el edificio de la individuación, aquello que esta oculta y segrega, solo puede ser captado en el abandono y el hundimiento que no miran más allá de sí. Las experiencias anómalas que Kafka configura pueden ser entendidas como una suerte de colectivización permanente del *déjà vu*; o, más aún: quizás “la meta secreta de su literatura sea realmente la disponibilidad, tecnificación, colectivización del *déjà vu*. Lo mejor, que se olvida, es recordado”, pero “se transforma al mismo tiempo en lo peor [...]. La transitoriedad eternizada es una maldición” (ibíd., p. 231; trad. modif.). El lazo que une individuación y *déjà vu* es explorado por Adorno en relación con ciertas situaciones en las que, en Kafka, el horror nace de una interpenetración de lo efímero y lo siempre igual. Así, en la pintura de Titorelli, que reproduce una y otra vez el mismo paisaje de brezales; o en aquel pasaje de *El proceso* en que Josef K. abre la puerta del cuarto trastero en que el día anterior había encontrado a los azotadores y ve que todo “estaba tal como lo había encontrado la noche anterior”, incluyendo a los propios azotadores, que continúan con sus torturas, que ahora parecen infinitas. A la vista de ese horror, de inmediato “K. cerró de golpe la puerta y la golpeó aún con los puños, como si de ese modo estuviera más firmemente cerrada”, huye corriendo y, casi llorando, pide a los ordenanzas que vacíen ese cuarto, ya que casi “nos hundimos en la mugre” (Kafka, 2005, p. 96). La igualdad o la inquietante semejanza de una pluralidad es identificada por Adorno como uno de los motivos más pertinaces en Kafka, en quien el malestar que emerge en Proust al experimentar el encuentro con los *Doppelgänger* se ve intensificada hasta el pánico:

El reino del *déjà vu* está habitado por dobles; por espectros, payasos, bailarines jasídicos, niños que imitan a los maestros y que de repente parecen ancianos, arcaicos; en cierta ocasión, el agrimensor duda de que sus ayudantes estén totalmente vivos. Pero al mismo tiempo son copias de lo que está emergiendo, personas que han sido producidas en la línea de montaje, ejemplares reproducidos mecánicamente, como los Epsilons de Huxley. Al final, el origen social del individuo se revela como el poder de la aniquilación del individuo. La obra de Kafka es un intento de absorber esta aniquilación (Adorno, 2008, p. 232; trad. modif.).

En la prosa kafkiana no hay nada demencial;⁷ más bien, cada oración ha sido acuñada por un espíritu dueño de sí mismo que, sin embargo, la ha arrancado de la zona de la locura a la que debe confiarse todo conocimiento para convertirse en tal en la época del engeguencimiento universal, que el sano sentido común se limita a afianzar. El principio del hermetismo, mediante el cual la prosa kafkiana se cierra sobre sí misma, funciona como una medida de protección, ya que mantiene afuera a la locura que busca introducirse; esto es: la de la propia colectivización. Esto no impide que, en ocasiones –como en “La metamorfosis” o “En la colonia penitenciaria”– la capa aislante se desgarré y coloque ante una dura prueba la autorreflexión del lector, o aun la del autor. Sin embargo, Adorno cree que la esperanza se encuentra, en Kafka, antes en esos lugares extremos que en los más moderados y calmos; una esperanza que se funda en la facultad de presentar resistencia a los extremos convirtiéndolo en lenguaje. Salta aquí inmediatamente a los ojos la semejanza con las consideraciones de Kracauer sobre la fotografía y el cine como el escudo de Perseo que permiten al observador contemplar el terrible rostro meduseo sin convertirse en piedra.

La infancia se encuentra, en Adorno, íntimamente vinculada con la esperanza en una felicidad no restringida. El filósofo que afirmaba que “toda dicha viene de la infancia” (Adorno 2019, p. 277) y que, en el ensayo sobre Proust, escribió que la “fidelidad a la infancia es una fidelidad a la idea de felicidad” (Adorno, 2008, p. 655; trad. modif.), identifica en Kafka una mirada hacia el mundo tal como solo podría provenir de un niño. Una chinche del tamaño de un ser humano podría ser, poco más o menos, la representación que se forma un chico de los cuerpos de los adultos, a los que contempla desde abajo, en escorzo: “Tan grandes tendrían que parecerle a un niño los adultos, y tan oblicuos, con piernas gigantescas, aptas para aplastar, y cabezas lejanas, minúsculas, si la mirada infantil del horror fuera totalmente aislada, hechizada; esto se puede fotografiar con una cámara oblicua” (Adorno, 2008, p. 233; trad. modif.). Para observar de ese modo, sería necesario olvidar infinidad de cosas y recuperar una mirada infantil; si uno lo hace, volverá a ver en el padre, a partir de minúsculos indicios, al ogro al que siempre temió. Como en Kracauer, la narrativa kafkiana retiene la matriz del cuento maravilloso. La técnica literaria, que mediante la asociación se adhiere a las palabras, como la técnica proustiana de la memoria involuntaria lo hacía con lo sensorial, provoca lo contrario de esta: en lugar de la rememoración de lo humano, la comprobación práctica de la deshumanización. Esta ha impuesto a los seres humanos, “por así decirlo, una regresión biológica que prepara el terreno para las parábolas de animales kafianas”; el clímax al que todo apunta en ellas es aquel “en que los seres humanos se dan cuenta de que no son un yo; de que son incluso cosas” (ibíd., p. 234; trad. modif.). Los seres humanos configurados por Kafka, que a menudo se parecen entre sí hasta la indiferenciación, muestran la contracara dialéctica de esta semejanza, la no identidad (*Unidentität*). Kafka habría con ello anticipado el concepto psicoanalítico de lo ajeno al yo (*das Ichfremde*): como en el *Monsieur Verdoux* de Chaplin, en ellos se escinden el carácter individual y el social.

7 “Nichts Irres [...] ist in seiner Prosa”. Curiosamente, la traducción española pone: “En su prosa no hay nada equivocado” (Kafka, 2008, p. 232), una declaración incongruente, por otro lado, en el contexto en el que aparece la frase.

En virtud de ello, “los herméticos protocolos de Kafka contienen la génesis social de la esquizofrenia” (ibíd.; trad. modif.).

6. El material de desecho y la imagen infantil de la Modernidad. La dialéctica de la historia en Kafka

Es a continuación de estas consideraciones sobre las afinidades electivas entre la obra de Kafka y el psicoanálisis que se introducen las reflexiones que más expresamente se relacionan con problemáticas históricas y sociales. Se inician con algunas observaciones sobre aquellas figuras que, en la narrativa kafkiana, aparecen caracterizadas como parásitos, en virtud precisamente de que no ejecutan ninguna tarea “útil” para la sociedad: la incapacidad para el trabajo productivo los torna superfluos. Adorno podría haber destacado (pero no lo hace) que esta naturaleza anómala y superflua –“parasitaria”– es la que define a los artistas en Kafka, a los que no en vano designaba Hermann Kafka como *Ungeziefer*. El artista del hambre y el del trapecio, Josefina y las diversas figuras circenses que recorren tanto la obra literaria como la gráfica y los escritos personales del autor, comparten esta poca propicia extraterritorialidad. El hecho de que la narrativa del escritor checo pueda ser leída como un criptograma del capitalismo en su fase tardía, “pulida hasta alcanzar un brillo intenso” (Adorno, 2008, p. 235; trad. modif.),⁸ se debe, entre otras razones, a la manera en que aquella ha conseguido representar esa extranjería como eso que se filtra a través de las mallas de un sistema cada vez más cerrado. Según Adorno, ningún sistema podría ser más unitario que el opresivo que el autor “comprime mediante el miedo pequeño burgués a la totalidad; del todo cerrado lógicamente y carente de sentido, como todo sistema” (ibíd.; trad. modif.). Como un eco del análisis de la dialéctica de la Ilustración suena la afirmación de que los sistemas filosóficos y los políticos no toleran nada que no les sea idéntico. Pero cuanto más se fortalecen los sistemas, cuanto más someten a un mismo denominador todo lo existente, tanto más oprimen a este y se alejan de él. El menor apartamiento de la norma les resulta tan intolerable como los extraños y los solitarios a los poderes kafkianos. La integración es desintegración y, en esta, el hechizo mítico se reúne con la racionalidad dominante. El papel de lo anómalo (y de las personas “anómalas”) es comparable con el del azar en los sistemas filosóficos tradicionales: son estos los que en verdad producen la contingencia, en la medida en que “solo en función de su propia inexorabilidad se les convierte en enemigo mortal lo que se escurre por sus mallas” (ibíd., pp. 235-236), al igual que la reina de “Blancanieves” no tiene descanso mientras más allá de las montañas viva una que es más bella, “la niña del cuento maravilloso” (Adorno, 1998, p. 269).⁹ En el modo de elaborar esta dialéctica de lo necesario y lo contingente es posible percibir las huellas de la historicidad en Kafka: este percibe al capital monopolístico a partir de los productos de desecho de la era

8 “Es ist das Kryptogramm der auf Hochglanz polierten kapitalistischen Spätphase” (Adorno, 1998, p. 268). La traducción española dice, simplificando el pasaje: “Es el criptograma de la reluciente fase tardía del capitalismo” (2008, 235).

9 El pasaje citado no aparece en la traducción española.

liberal, que ha sido liquidada por aquel. Este instante histórico, y no algo atemporal que supuestamente reduce a través de toda la historia, es la cristalización de la metafísica kafkiana, y “en él la eternidad no es otra que la eternidad del sacrificio repetido sin fin, que se muestra en la imagen del más reciente” (Adorno, 2008, p. 236; trad. modif.). En la medida en que se concentra en captar esto esencial, Kafka es notablemente parco en cuanto a alusiones históricas. Con la eternidad del instante histórico se corresponde la perspectiva acerca de la caída en estado de naturaleza (*Naturverfallenheit*) y la invariancia del curso del mundo. Estas observaciones, que tanto en el vocabulario como en las ideas recuerdan tanto al Lukács de *Teoría de la novela* y al Benjamin del libro sobre el *Trauerspiel* como, a través de estos, al Adorno de “La idea de historia natural”, desembocan en la aseveración de que, en Kafka, el instante, lo absolutamente transitorio, es parábola de la eternidad del perecer, de la condenación. El anatema que existe en la obra kafkiana sobre el nombre de la historia se explica porque esta –como señala Adorno, parafraseando a Marx– aún no ha comenzado. El hecho de que el escenario de las narraciones sea siempre antiguo (en palabras de Adorno: *obsoleto*), propio de las relaciones artesanales o campesinas, responde a que la estrategia de mostrar en lo ya envejecido la marca deshonorosa de lo presente torna a este precisamente más visible. Pero lo envejecido es a la vez la imagen de aquello a partir de lo cual se les revela a los niños –que tienen que ver, como dice Adorno en términos benjaminianos, con el material de desecho del mundo histórico– lo histórico, la *imagen infantil de la Modernidad*: “la esperanza, que les ha sido legada, de que alguna vez podría haber historia” (ibíd., 1998, p. 270).¹⁰

El autor de las “Anotaciones” es consciente de que a los escritos de Kafka les es ajena cualquier alusión política directa: contra todo naturalismo –el término sería más apropiado que el de realismo, que emplea Adorno en este contexto–, el autor de *El castillo* se rehusaba categóricamente a confundir la fachada con la esencia de la realidad. Pero el filósofo considera acertada la analogía sugerida por Klaus Mann entre el reino (*Reich*) de Kafka y el Tercer Reich: el contenido de la obra de aquel se refiere antes “al nacionalsocialismo que a la acción oculta de Dios” (Adorno, 2008, p. 238). La validez del proceder kafkiano habría sido confirmada cuando los trazos liberales anticuados, tomados en préstamo a la anarquía de la producción mercantil, que Kafka sobredimensiona, retornaron en la forma de organización política de una economía que se precipitaba en forma acelerada.¹¹ Además de las profecías acerca del terror y la tortura, otras de las anticipaciones kafkianas se han realizado en el fascismo alemán:

“El Estado y el Partido”: se reúnen en buhardillas, viven en posadas, como Hitler y Goebbels en el Kaiserhof, una banda de conspiradores instalada como policía. Su usurpación manifiesta lo usurpador en el mito del poder. En el castillo, los funcionarios llevan un uniforme especial, como la SS, que uno mismo, como

¹⁰ La traducción española dice: “la esperanza que han heredado de que habría podido haber historia” (Adorno, 2008, p. 236). Cf. el original alemán: “die ihnen vermachte Hoffnung, dass einmal noch Geschichte sein könnte”.

¹¹ La traducción española trae “los rasgos anticuadamente liberales [...] retornaron en la forma de organización política de la economía arruinada” (Adorno, 2008, p. 238). No encontramos en el original alemán ninguna referencia a una “economía arruinada”; cf.: “die veraltet liberalen [...] Züge [...] in der politischen Organisationsform der sich überschlagenden Ökonomie wiederkehrten” (Adorno, 1998, p. 272).

paria, puede zurcirse en caso de necesidad; también las élites se designaron a sí mismas en el fascismo. El arresto es un asalto, el juicio es un acto de violencia. Con el partido había, para sus víctimas potenciales, un contacto problemático, corrupto, como con las autoridades atrancadas de Kafka; la expresión “prisión preventiva” habría podido ser inventada por Kafka si no hubiera estado ya de moda durante la Primera Guerra Mundial (ibíd.; trad. modif.).

De manera acertada destaca Adorno lo que curiosamente sorprende a Corngold: que en Kafka ejerzan una violencia descontrolada figuras subalternas, como “suboficiales, capitulantes y porteros” (Adorno, 1998, p. 272).¹² Corngold, que cita, modificándola (!), la traducción al inglés del ensayo, mantiene la versión errónea del pasaje como “non-commissioned officers, prisoners-of-war and concierges”(Corngold, 2003, p. 160), y agrega que él “no sabe acerca de oficiales no comisionados o prisioneros de guerra en las obras de Kafka” (ibíd., p. 161). Pero, en el primer término, el original dice *Unteroffizieren* (“suboficiales”), y nos preguntamos si sería tan aventurado pensar inmediatamente para ello en el oficial de “En la colonia penitenciaria”, que muy probablemente tenía en mente Adorno. En cuanto a los *Kapitulanten*: comprendemos que se trata de un término con variedad de acepciones, pero no hay razones para conjeturar que Adorno lo emplea en el sentido (no registrado por los diccionarios) de “prisioneros de guerra”. Durante la Primera Guerra, se denominó *Kapitulanten* a aquellos soldados que se ofrecían a prestar servicios voluntarios. Una vez terminado el período regular de servicio –que oscilaba entre dos y tres años– el *Kapitulant* presentaba la solicitud para continuar prestando sus servicios durante al menos cuatro años, pero era común que permaneciera hasta doce. Pero, si se considera el contexto en que aparece la expresión en Adorno, parece más probable que la empleara en referencia a aquellos personajes que han terminado resignándose, “capitulando” ante las dificultades existenciales, como sucede con Robinson o Delamarche en *El desaparecido*. En cuanto a los porteros: Corngold recuerda solo al atormentador sádico del Hotel Occidental, pero la figura, marcada por la contradicción de tener asignada, en teoría, la función de facilitar el acceso, pero constituirse, de hecho, en el verdadero obstáculo para el ingreso al interior, es un modelo recurrente en Kafka. Su exponente más conocido es el guardián de “Ante la ley”. De todos estos tipos dice Adorno que son desclasados que, en su caída, son atrapados por el colectivo organizado y logran sobrevivir.

Más importante aún es el énfasis que coloca Adorno sobre el hecho de que, en Kafka, los males socioeconómicos no son imputados tanto a la esfera de la producción como a la de la circulación o a la de los servicios: viajeros, empleados de banco, camareros. La descripción de la empresa del tío Jakob en *El desaparecido* es citada como ilustración de este principio, que se verifica en otros pasajes de la novela, y en el que resuena la variedad de sentidos del término *Verkehr*. Como Benjamin, Adorno reconoce en la fase más reciente del capitalismo rasgos arcaicos, prehistóricos, y relaciona esta paradoja aparente con la recaída en el mito, en virtud de la cual la “segunda naturaleza”, el ser social creado por el ser humano, se le

¹² La edición española dice: “tipos como suboficiales o porteros” (Adorno, 2008: 239). Se omitió el término alemán *Kapitulanten*, que posiblemente consideró oscuro el traductor.

contrapone a este con toda la violencia de la naturaleza originaria. Por eso sostiene que, en el control burocrático, Kafka descubre la primera etapa en el desarrollo de la sociedad: reconoce lo que la nueva fase excluye como protohistórico.¹³ “Las grietas y las deformaciones de la Modernidad son para Kafka vestigios de la Edad de Piedra; las figuras de tiza en la pizarra escolar de ayer, que nadie borró, las verdaderas pinturas rupestres” (ibíd., p. 239; trad. modif.). La recaída de la historia empírica en el mito producida por la sociedad burguesa acarrea la muerte del burgués, que no ha dejado sucesión alguna. La historia en Kafka se transforma en infierno porque se ha dejado pasar lo salvador, pero ha sido la burguesía tardía la que ha inaugurado este infierno: “Los campos de concentración del fascismo borraron la línea de demarcación entre la vida y la muerte. Crearon un estado intermedio: esqueletos vivos y cuerpos en descomposición, víctimas que no consiguieron suicidarse, la risa de Satanás frente a la esperanza de abolir la muerte” (ibíd., pp. 239-240; trad. modif.). La utopía de una vida vivida plenamente hasta el final quedó malograda y solo queda el testimonio de que la vida no vive; esto es lo que comunican las “epopeyas invertidas” de Kafka, en las que encontramos seres que, como el cazador Gracchus, subsisten en un estado intermedio entre la vida y la muerte.

La regresión a un estado de naturaleza en el que la individualidad se ha difuminado coloca a los seres humanos en una perturbadora proximidad al mundo de las cosas. La región en la que los personajes no pueden morir es una tierra de nadie entre ser humano y cosa, de modo que pueden coincidir en ella Gracchus y Odradek. La condición de los personajes podría recordar la de los hombres huecos en Eliot; pero Adorno asocia la carencia de elección y de recuerdos que define a las condiciones de los empleados en las grandes ciudades del siglo XX con un pasaje de *La Tierra Baldía* que las transforma en *imago* de un estado que tuvo lugar en tiempos inmemoriales. Cuestionando tácitamente a Benjamin, Adorno destaca que este estado es cualquier cosa menos que hetáirico:¹⁴ la suspensión de las reglas propias de la sociedad patriarcal se ve despojada de su misterio, la opresión bárbara inmediata. Aquí las mujeres son cosificadas en cuanto medio para la obtención de fines, ya sea en cuanto objetos sexuales o en cuanto contactos. Pero en medio del horror brota la imagen de la felicidad, que surge de la sorpresa del sujeto herméticamente cerrado ante la paradoja de que así y todo él pueda ser amado. Algo de esto advierte Adorno en el encuentro de Frieda y K. en el piso de la taberna, entre la basura y los charcos de cerveza. El predominio de lo visual en Kafka, por otro lado, arroja sobre los objetos una mirada que les arrebató cualquier carga (*Besetzung*) afectiva, de manera que ellos se petrifican como algo que ni es sueño ni emulación de la realidad, sino la “imagen enigmática de esta, formada a partir de sus fragmentos dispersos” (ibíd., p. 243). Esta afirmación, que coloca la reflexión adorniana muy cerca de las reseñas que el Kracauer temprano dedicó

¹³ “*urgeschichtlich*”: no “prehistórico”, como indica la traducción.

¹⁴ Cf. en Benjamin: “La era del tiempo en que Kafka vive no significa para él un progreso sobre los comienzos originarios. Sus novelas transcurren en un mundo de pantanos. La creatura aparece en su obra en el nivel que Bachofen denomina como ‘hetairismo’. Que este nivel esté olvidado no indica que no se adentre hasta el presente. Sino más bien: está en el presente en virtud de este olvido. Una experiencia que vaya más profundamente que la del ciudadano medio es capaz de toparse con él” (Benjamin, 2014, p. 51).

a las narraciones y novelas de Kafka, refuerza el énfasis que se había puesto al comienzo del artículo sobre la índole alegórica de la literatura del escritor checo.

7. Forma novelística y literatura de masas

En el prólogo de 1962 a la reedición de *Teoría de la novela*, Lukács llamó la atención –más allá de todas las críticas a su obra juvenil– sobre la perspicacia con que su obra temprana, bajo el influjo de Bergson, descubre, en la *Éducation sentimentale* de Flaubert, la elaboración de una temporalidad subjetiva tal como la que, poco después de la aparición del ensayo sobre la “épica grande”, habría de volverse conocida a partir de la publicación de la *Recherche proustiana*, del *Ulises* de Joyce y de *La montaña mágica* de Thomas Mann (Lukács, 1985, pp. 284-285). Adorno sugiere aquí, de manera convincente, una concordancia entre el tratado lukácsiano y la narrativa de Kafka, el otro gran novelista del Modernismo europeo. Comienza subrayando la ahistoricidad como rasgo característico de la épica expresionista: el sujeto aislado y, al mismo tiempo, privado de identidad consigo mismo no conoce ninguna duración vital: la interioridad carente de objeto no se constituye como una temporalidad, sino como un espacio sometido a la ley de la repetición. Y es esta ley la que relaciona a la obra de Kafka con la ahistoricidad; en la medida en que ninguna forma constituida por el tiempo en cuanto unidad del sentido interno es posible para Kafka, este realiza “una sentencia sobre la épica grande cuya fuerza Lukács ya observó en autores tan tempranos como Flaubert y Jacobsen” (Adorno, 2008, p. 244). El carácter fragmentario de las tres novelas –“que, en lo demás, ya casi no son cubiertas por el concepto de novela” (ibíd.; trad. modif.)– está condicionado por su forma interna: ellas no podían ser terminadas como una experiencia del tiempo redondeada en una totalidad. Llamativo es que Adorno compare la forma de los tres fragmentos kafkianos con la de la novela de aventuras –un género del que también se había ocupado Lukács en *Teoría de la novela*–. Como ese género de masas, las novelas de Kafka tenderían, según Adorno, a estructurarse como sucesiones de episodios. La semejanza puede ser directamente entendida en términos de influencia: el autor checo no solo tenía una afición particular por las novelas de aventuras, sino también por los géneros literarios apócrifos en general –una constatación consonante con la inicial de Adorno sobre la fascinación de Kafka por los materiales de desecho–. En las anotaciones para el libro sobre Dostoievski, Lukács había insinuado una comparación entre la forma trivial de la novela policial y la de *Crimen y castigo*. Adorno sostiene que el autor de *El proceso* habría aprendido en la novela policial a reconocer su propia Modernidad como una era marcada por la sospecha de todo y de todos, y a conceder al mundo de las cosas la primacía frente al sujeto abstracto. Las narraciones extensas de Kafka son, “por así decirlo, novelas de detectives en las que no se consigue desenmascarar al asesino” (ibíd., p. 279; trad. modif.). Si esta comparación es pertinente ante todo para *El proceso*, el cotejo con Sade que sigue a continuación hace referencia ante todo a *El desaparecido*: como los personajes inocentes del autor francés, Karl Rossmann (a quien no en vano el propio Kafka calificó de *inocente*) “sale de una situación desesperada y sin salida para

entrar en otra: las estaciones de las aventuras épicas se convierten en estaciones del vía crucis” (ibíd.; trad. modif.). ¿Habrá tenido en mente Adorno al personaje de Robinson –que, en *El desaparecido*, encarna aquella bestial, degradada recaída en el estado de naturaleza que Kafka ha designado como *existencia perruna* (*hündische Existenz*)– al escribir que Kafka narra la robinsonada total, la de una fase “en la que cada persona se ha convertido en su propio Robinson y va a la deriva sin timón en una balsa cargada con trastos reunidos a toda prisa” (ibíd.; trad. modif.)? En todo caso, esto le permite sugerir una vinculación entre *robinsonada* y *alegoría* que sitúa a Kafka en la línea de los grandes ilustrados. Como ellos, Kafka construye parábolas, aunque la intención de estas aparezca quebrada y oscurecida, obedeciendo a una lógica que es la de la propia Ilustración: cuanto más reduce esta lo objetivo al ser humano,¹⁵ tanto más “desconsolados, impenetrables yacen ante él los contornos de lo meramente existente, que él no consigue disolver por completo en subjetividad y de donde extrajo empero lo que le es familiar” (ibíd.; trad. modif.). Lo que hace Kafka es reaccionar de acuerdo con el espíritu de la Ilustración ante la recaída de esta en mitología.

8. Reconciliación con la naturaleza y redención de las cosas

Más provocadora que la tentativa que hace Adorno para extraer de Kafka una teología antinómica es la estrategia de presentarlo como un ilustrado empeñado en rectificar el mito, en iniciar nuevamente un proceso contra él tal como si se lo presentara ante una cámara de revisión. Un testimonio de esta voluntad de corrección podría verse en las variaciones sobre mitos que aparecen entre los escritos póstumos –Adorno piensa, evidentemente, en obras como “El silencio de las sirenas” o “Prometeo”– y en la novela *El proceso*, en la que se lleva adelante un *proceso sobre el proceso*. El íntimo propósito del escritor sería describir el tribunal que rige sobre los seres humanos a fin de declarar culpable al propio derecho, cuyo carácter mítico queda puesto en evidencia más allá de toda duda. Las observaciones acerca de este universo mítico en cuanto infierno recuerdan las de Kracauer acerca de la salvación en Kafka; a partir de una referencia a Kierkegaard (cuya influencia sobre Kafka ha sido, como sabemos, significativa), se dice que el autor checo presenta el infierno de la alienación absoluta (*absolute Entfremdung*) desde la perspectiva de la redención. El extrañamiento (*Verfremdung*) artístico, medio para hacer visible la alienación objetiva, es legitimado por el contenido: la obra kafkiana finge “un lugar desde el cual la creación aparece tan lacerada y deteriorada como se supone que debe estarlo el infierno de acuerdo con sus propios conceptos” (Adorno, 1998, p. 284).¹⁶ Kafka es presentado como un agrimensor literario que fotografía la superficie terrestre tal como esta debe haberseles presentado a las víctimas en las horas infinitas de su agonía; la óptica de la salvación se le ofrece

¹⁵ Curiosamente, la traducción española dice lo contrario: “Cuanto más reduce la Ilustración al ser humano a lo objetivo” (Adorno, 2008, p. 247). Pero cf. el original alemán: “Je mehr Objektives sie [= die Aufklärung] auf den Menschen reduziert” (Adorno, 199, p. 283).

¹⁶ Traducción española: “un lugar desde el que la Creación parece tan deteriorada como se supone que el infierno está” (2008, p. 248).

a Kafka “por nada menor que ese tormento no mitigado” (ibíd.).¹⁷ No obstante, sería tan errado juzgar a Kafka un pesimista como incluirlo entre aquellos que predicán la salvación (*Heil*). Pero como medio para hacer frente a las potencias demoníacas no ha recomendado el escritor la humildad, sino la astucia, el modo de comportamiento que ha demostrado ser el más eficaz contra el mito. Sería acertado ver aquí una tácita referencia a las consideraciones dedicadas a la *Odisea* homérica en *Dialéctica de la Ilustración*; ante todo cuando se dice que, en este aspecto, Kafka sigue aquella tradición de la Ilustración que se extiende desde el mito homérico hasta Hegel y Marx, en quienes “la acción espontánea, el acto de libertad, equivale a la realización de la tendencia objetiva” (Adorno, 2008, p. 249). Sin embargo, no está presente aquí solo la referencia a aquella epopeya en la que había visto Adorno el texto fundacional (*Grundtext*) de la civilización occidental, sino también una alusión a la forma popular del cuento maravilloso (*Märchen*), tal como había sido analizada –y puesta en relación con Kafka– por Benjamin y, más aún, por Kracauer. La insinuación se hace visible allí donde se dice que la única posibilidad, la más débil y la menor, de que el mundo no tenga razón a pesar de todo es darle la razón: “Como el hijo menor del cuento maravilloso, es preciso volverse totalmente imperceptible, pequeño, convertirse en víctima indefensa, no insistir en tener razón [*Recht*] de acuerdo con la costumbre del mundo –la del intercambio– que sin cesar reproduce la injusticia [*Unrecht*]” (Adorno, 1998, pp. 284-285).¹⁸ El humor kafkiano busca la reconciliación con el mito a través de una suerte de mimetismo (*Mimikry*): como hace milenios, se busca la salvación mediante el recurso de devorar la fuerza del enemigo. El hechizo de la cosificación ha de ser roto en la medida en que el sujeto se cosifica a sí mismo: debe consumir precisamente aquello que le está sucediendo. Consonante con esto es que se celebre que, en Kafka, la dignidad humana, el concepto burgués supremo, sea reemplazada por la benéfica rememoración de la semejanza con el animal, de la que se alimenta un estrato de sus narraciones. El ensimismamiento en el espacio interior de la individuación que se consume en esa autorreflexión se topa con el principio de la individuación, con ese *ponerse a sí mismo* que sancionó la filosofía y que representaba una obstinación mítica. El resarcimiento debería consistir en que el sujeto renuncie a esta obcecación, y con esta recomendación se aviene Kafka en la medida en que “no glorifica el mundo mediante la subordinación, sino que se opone a él sin violencia” (Adorno, 2008, p. 250). Como en otros lugares de la obra adorniana –entre ellos cabría mencionar el ensayo sobre la *Ifigenia* de Goethe–, el ideal es el de una pacificación de la naturaleza, con la esperanza de que la violencia de esta, provocada por la dominación humana, se apague. De manera problemática (y banalizadora) sostiene Adorno que los protagonistas de *El proceso*

17 Traducción española: “Solo gracias a este tormento se le ofrece la óptica de la salvación” (ibíd., p. 249).

18 Traducción española: “Como el niño del cuento, hay que hacerse muy pequeño, hay que convertirse en una víctima indefensa y no insistir en que la justicia está de nuestro lado, siguiendo así la costumbre del mundo del trueque, que reproduce sin cesar la injusticia” (ibíd.). Más allá de algunos problemas menores, y de la omisión de algunas expresiones, es problemático en este pasaje, no solo que se traduzca “*Märchen*” simplemente como “cuento” (como si se tratara de la forma culta “*Erzählung*”, y no de la forma narrativa popular del cuento maravilloso), sino también que aquí, como en todo el volumen y en otros de esta edición de Adorno, se vierta el término “*Tausch*” –que remite directamente a la crítica de la economía política de Marx– como “trueque” (!) y no como “intercambio”. Cf. el pasaje original: “Wie der Jüngste im Märchen soll man ganz unscheinbar, Klein, zum wehrlosen Opfer sich machen, nicht auf dem eigenen Recht bestehen nach der Sitte der Welt, der des Tausches, welcher ohne Unterlaß das Unrecht reproduziert” (Adorno, 1998, pp. 284-285).

y *El castillo* no son culpables, pero en forma más acertada sostiene que se vuelven tales al intentar poner de su lado al derecho: cuanto más articuladas son sus argumentaciones, tanto más ingenuas y triviales son en lo esencial: su razón “sana” refuerza el engeguimiento contra el cual se rebela.

Adorno insiste sobre la orientación emancipadora de la cosificación del sujeto realizada por Kafka: en la radicalización del mal reside la esperanza de la salvación. El reverso igualmente fructífero de este procedimiento es la redención de las cosas (*Rettung der Dinge*), un concepto de clara impronta kracaueriana. Como su amigo de juventud y, asimismo, como Benjamin, Adorno querría asociar la emancipación con el rescate de aquellas cosas que se encuentran al margen de los procesos de valorización capitalistas; se trata, para citar el ensayo adorniano sobre Kracauer, de reivindicar “las cosas menesterosas, las miserables, despreciadas, alienadas de su propósito” (Adorno, 2003, p. 392). En las “Anotaciones”, se hace referencia a la trascendencia que tienen en Kafka las cosas “que ya no están entrelazadas en el nexo de culpa, que son inintercambiables, inútiles. Son estas cosas las que tiene en vista la capa de significado más íntima de lo obsoleto en Kafka” (Adorno, 2008, p. 250; trad. modif.). No menos afín al autor de *Calles en Berlín y en otros lugares*, pero también a las críticas de Benjamin al *intérieur* burgués, es la siguiente observación:

Mientras que en los *intérieurs* en que viven los seres humanos mora la desdicha, los escondrijos de la infancia, lugares olvidados como el corredor de la escalera, son escondrijos de esperanza. La resurrección de los muertos debería tener lugar en el cementerio de automóviles. La carencia de culpa de lo inútil establece el contrapunto con lo parasitario (ibíd.; trad. modif.).

Con esta rehabilitación de las cosas inútiles desde la perspectiva de la valorización capitalista se vincula la ponderación del trabajo de lo negativo, ante todo porque, en un mundo enredado en los nexos de culpa, todo lo positivo –aun el trabajo que reproduce la vida– está únicamente al servicio de propiciar el enredo. Frente a una vida a medias inútil, el único medio de curación sería la inutilidad total. A través de esto, a través de la identificación con las cosas inertes, que se resisten a la violencia identificadora de la subjetividad, la obra kafkiana se hermanaría con la muerte. En aquella, “el yo, la posición más íntima del mito, es destruido; es descartado el engaño de la mera naturaleza” (ibíd., p. 251; trad. modif.). La salvación de la vida depende de la identificación con lo que se encuentra en apariencia más despojado de vitalidad. El joven Lukács escribió, en su conocido ensayo sobre el ensayo, que cuando algo “se ha hecho problemático [...] la salvación no puede venir más que de la radicalización extrema de la misma problemática, de un radical marchar hasta el final de toda problemática” (Lukács, 1985, p. 35). Afín a esta propuesta de *radicalisation du mal* es la perspectiva propuesta por Adorno al final de las “Anotaciones”.

Bibliografía

- » Adorno, Th. W. (1977). *Terminología filosófica* (ed. de R. zur Lippe, trad. de R. Sánchez Ortiz de Urbina, revis. por J. Aguirre). 2 vols. Madrid: Taurus.
- » Adorno, Th. W. (1998). *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- » Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura* (trad. de A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- » Adorno, Th. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I* (trad. J. Navarro Pérez). Madrid: Akal.
- » Adorno, Th. W. (2013). *Estética (1958/59)* (ed. de E. Ortland, trad. y pról. de S. Schwarzböck). Buenos Aires: Las cuarenta.
- » Adorno, Th. W. (2019). *Sobre la teoría de la historia y de la libertad (1964-1965)* (ed. de Rolf Tiedemann, trad. de M. Vedda). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Adorno, Th. W. (2020). *Lecciones sobre dialéctica negativa. Fragmentos sobre las lecciones de 1965/66* (ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Miguel Vedda). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Benjamin, W. (2014). "Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte". En: -. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes* (ed. de H. Schweppenhäuser, trad., pról. y notas de M. Dimópulos). Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 25-64
- » Corngold, S. (2004). "Adorno's 'Notes on Kafka'. A Critical Reconstruction". En: -. *Lambent Traces. Franz Kafka*. Princeton & Oxford: Princeton Univ. Press, pp. 158-175.
- » Foster, R. (invierno de 2013). "Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth". En: *New German Critique* 118, vol. 40/1, 175-198.
- » Hyppolite, J. (1974). *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel* (trad. de F. Fernández Buey). Barcelona: Península.
- » Kafka, F. (2005). *El proceso* (introd., trad. y notas de Miguel Vedda). Buenos Aires: Colihue.
- » Kracauer, S. (2006). "Franz Kafka. Sobre sus escritos póstumos". En: -. *Estética sin territorio* ed., trad. y notas de V. Jarque). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, pp. 317-333.
- » Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela* (trad. de M. Sacristán). Barcelona: Grijalbo.
- » Marx, K. (1982). "Carta al padre (10 nov. 1837)". En: -. *Escritos de juventud* (trad. de W. Roces). México: FCE, pp. 5-13.
- » Postone, M. (1983). *Time, Labour and Social Domination. A reinterpretation of Marx's critical theory*. Cambridge: Cambridge U.P.