

“BACK TO ADORNO”, 30 AÑOS DESPUÉS: CONVERSACIÓN CON R. HULLOT-KENTOR*

“Back to Adorno”, *Thirty Years Later:
Conversation with R. Hullot-Kentor*

ROBERT ZWARG**

robert.zwarg@gmx.de

FABIO AKCELROD DURÃO***

fabioadurao@gmail.com

Robert Zwarg y Fabio Akcelrud Durão se reunieron con Robert Hullot-Kentor en su apartamento de Nueva York para debatir sobre su ensayo “Back to Adorno” [“Volver a Adorno”] y sobre el hecho de introducir la *Dialectica de la Ilustración* en los Estados Unidos.¹

Robert Zwarg: “Back to Adorno” fue publicado en 1989, hace casi 30 años, en *Telos*. El título del artículo suscitó un nuevo interés por la obra de Adorno en los EEUU, al que también contribuiste con el resto de tus ensayos y traducciones. Has pasado gran parte de tu vida estudiando y escribiendo sobre Adorno, la mayor parte del tiempo cuando este era rechazado o desconocido en los EEUU. Y hay algo en tu trabajo –la voz que infundes en tus traducciones– que se encuentra más próximo a la textura extraordinariamente difícil del pensamiento y del estilo de Adorno que lo que puede hallarse en otros comentarios y traducciones estadounidenses.

* Filósofo y ensayista residente en Nueva York

** Post-Doc en el Deutsches Literaturarchiv Marbach

*** Universidad de Campinas (Brasil).

¹ Robert HULLOT-KENTOR, “Back to Adorno,” *Telos* 81 (1989): págs. 5-29. Reimpreso posteriormente en Robert HULLOT-KENTOR: *Things Beyond Resemblance*, Nueva York: Columbia University Press, 2006, págs. 23-44.

Robert Hullot-Kentor: Te lo agradezco, Robert, incluso con la sensación de estar poniendo palabras en tu boca. Pero, por lo que respecta a lo difícil que es traducir a Adorno, debería matizarse que es bastante reciente que la barrera entre idiomas se considere tan drásticamente absoluta. Wallace Stevens consideraba que el francés y el inglés eran la misma lengua. Y si lees la literatura filosófica y científica americana anterior a la Segunda Guerra Mundial, te sorprenderías de lo fieles que eran las traducciones en todas las lenguas europeas, especialmente en alemán. Había nuevas traducciones constantemente, por supuesto; pero las lenguas no se presumían inalcanzables.

RZ: Aun así, estoy seguro de que estás de acuerdo conmigo en que Adorno presenta problemas especiales. En el prefacio de la primera traducción de *Prismas* de Adorno, Sam Weber llegó a afirmar que la intraducibilidad de este autor es "su más profunda y cruel verdad." Tú has escrito sobre estos problemas bastante a menudo.

RHK: ¿Eso lo "más profundo en Adorno"? ¿La parte "cruel"? Me suena sospechoso, aunque también revelador.

RZ: ¿En qué sentido?

RHK: Según mi parecer Weber está diciendo, literalmente, que lo que es cruel es que estamos privados de la obra de Adorno por un impedimento insuperable de traducirle, ¿no? Pero hay una resonancia ahí que ha de ser escuchada. Weber está detectando algo en Adorno y se siente atraído por ello, un límite cruel que no solo se halla en los límites.

RZ: Sin duda, Adorno podía ser áspero.

RHK: Podía ser extremadamente odioso. En una carta a Kracauer recientemente publicada que he leído últimamente, por ejemplo, describe a Eric Auerbach -una figura apenas conocida en la historia de la humanidad- como un académico detestable y repugnante; un hombre de una erudición desafortunadamente insensible;

"En los últimos días he tenido que leer algo de Erich Auerbach, con gran horror. Representa más o menos todo lo que detesto del carácter académico. Y

ni siquiera tiene suficientes conocimientos positivos. Sobre Leibniz escribe frases de una asombrosa falta de formación [*Unbildung*]"².

RZ: Es duro, estoy de acuerdo.

RHK: Sí, *Unbildung* pronunciado como un pecado imperdonable por parte del filósofo que en *Prismas* calificó a la "cultura" de "basura". Y Adorno recurre constantemente a este tipo de aseveraciones, en sus cartas y en su estilo, en la batalla que su obra libra por aislarse. No tendríamos nada de Adorno sin eso. Al parecer, especialmente en su juventud, aterrorizaba a sus colegas. Y cuando en alguna parte de *Minima Moralia* afirma, por ejemplo, que "todo el mundo se siente desdichado porque nadie tiene fuerza para amar", uno puede sorprenderse ante una accidental auto-revelación inadvertida³. Este es el aspecto de Adorno que desafortunadamente le hace tan atractivo para quienes se consideran esencialmente simpatizantes, sobre todo cuando lo imitan directamente.

RZ: En alemán lo llaman "adornita" [*Adornit*].

RHK: Es un calificativo práctico; su terminación irregular da cuenta de su significado. El hecho de que este estilo imitativo revele por sí mismo inmediatamente la mentira da la medida de la obra de Adorno.

RZ: Quizás. Pero recordemos que Sam Weber estaba hablando del callejón sin salida que supone traducir Adorno y, como he dicho antes, tú mismo has escrito bastante a menudo sobre ello.

RHK: Sí, por supuesto. Y con respecto a eso, en serio, al traducir a Adorno, todo cuanto puede salir mal va mal todo el tiempo. Intenta traducir *Wahrheitsgehalt* (inevitablemente vertido como "contenido de verdad"). Traducir "contenido" por *Gehalt* nos devuelve a todas las aporías que implica traducir la *ousia* de Aristóteles como "sustancia", un problema con el que parece que no podemos suprimir. Pero la parte realmente difícil es *Wahrheit*, que remite a una palabra fácilmente disponible en inglés que siempre estará mal estilísticamente. No puede sonar bien. El "cruel" de Weber –en su "cruel verdad"– es todo aquello que impide que esa evocación de la verdad se derrumbe. Con todo, lo misterioso de toda traducción –si es

² Theodor W. ADORNO and Siegfried KRACAUER: *Briefwechsel 1923–1966*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, pág. 650.

³ Theodor W. ADORNO: *Minima Moralia*, Londres / Nueva York: Routledge, 2007, pág. 163.

eso lo que estamos discutiendo- es que esto ocurre todo el tiempo, a pesar de todo. Incluso la peor traducción de la obra de Adorno tiene gran parte de ello. El "contenido de verdad" de alguna forma lo dice. Ahora que lo pienso, si uno quiere hacerlo realmente bien, es irritante cómo en general las traducciones espantosas acaban estando logradas.

RZ: Estás diciendo algo sobre el lenguaje en sí, ¿no?

RHK: Todos lo sabemos, ¿no? El lenguaje es traducción: todo lo que es traducible es lenguaje. Decir "el cielo es azul" es lo más lejos a que llega una traducción, y es tremendamente lejos. ¿Qué otra cosa podemos hacer? Si no tuviéramos boca ni lengua -cuesta imaginarlo- tardaríamos en lograrlo, pero podríamos arreglárnoslas de alguna manera encogiéndolo. En cada gesto, el cuerpo humano mismo es un acto de traducción. O, como le gustaba expresar a Adorno, el ser humano es mimético. Por cierto, ¿te has encontrado alguna vez la carta de diez páginas que el adolescente James Joyce escribió a Ibsen en un noruego brillante hojeando un diccionario noruego?

RZ: James Joyce no es un cualquiera. Pero, por lo que dices, supongo que el *Diccionario de los Intraducibles* recientemente publicado no te resulta atractivo.

RHK: Es un logro y, sin duda, un gran proyecto. Pero, ¿qué palabras habladas y no habladas no son el estudio y la resonancia de otra lengua? "Intraducibles" parece afirmar algo académicamente sublime. Visualmente logras el mismo efecto si estudias la panorámica de una piscina seca. Su pose de incompreensión es un avance académico proyectado sobre el lenguaje, en buena medida un escepticismo siempre competitivo.

RZ: ¿Así que no lo admiras tanto?

RHK: El título no. ¿Tal vez deberían haberlo denominado *El Diccionario del mayor Verstand?* ¿Por qué no hablamos de alguna otra cosa?

Fabio Akcelrud Durão: Estoy de acuerdo. Como decía Robert al comienzo, queríamos dialogar sobre "Back to Adorno". ¿Qué te parece ese texto ahora? ¿Habría que escribirlo de nuevo? ¿O resulta extraño desde aquí, si se toma palabra por palabra?

RHK: Por supuesto que resulta extraño, Fabio; palabra por palabra, es extraño. Treinta años después, tengo que verlo extraño. Mis plumas se están cayendo; ahora estoy en la liga de los señores mayores. No estaba allí cuando lo escribí. Rolf Tiedemann, mi viejo amigo, parecía mucho mayor que yo cuando nos conocimos –a mis ojos, en todo caso–. Para la mayoría ahora seríamos de la misma edad. Así es cómo veo “Back to Adorno” ahora; sus plumas cayeron hace tiempo. Es uno de esos trucos astutos del tiempo.

FAD: ¿“Trucos astutos del tiempo”?... Oh, bien... estoy a favor de los trucos astutos del tiempo. ¿Hay muchos de esos? Necesitamos empezar y hablar sobre Adorno y la *Dialéctica de la Ilustración* en los EEUU –sobre la Ilustración en sí en los EEUU– ¿es así, Robert?

RZ: Así es: quería aclarar esto.

FAD: De acuerdo. Pero, antes de que se nos escape, vamos a hablar sobre esos trucos astutos del tiempo. ¿Hay muchos o solo algunos?

RHK: Uno desearía que hubiera justo los suficientes. Para empezar a hacer recuento, podríamos echar un vistazo a Nabokov. Si no están allí, no estarán en ninguna parte. Por cierto, son esas técnicas, esos trucos, los que hicieron que Nabokov fuera importante para el pensamiento de Adorno.

FAD: No sabía que Adorno hubiera leído a Nabokov; ¿alguna vez escribió sobre él?

RZ: Yo sabía que le dedicó un escrito al primo de Nabokov, el compositor Nicolas Nabokov.

RHK: Eso es interesante, Robert. Pero no creo que Adorno escribiera nada específicamente sobre Vladimir Nabokov. Ojalá lo hubiera hecho. Fue Tiedemann quien me mencionó una vez, en relación a un pasaje de *Lolita* que mencioné en “Second Salvage”, en mi introducción al *Current of Music*⁴, que Adorno estaba profundamente afectado por *Lolita*. Como estaba diciendo, habrían sido cuando menos esos trucos astutos del tiempo los que le importaban, no la versión pop-eros de *Lolita*.

⁴ Cfr. Robert HULLOT-KENTOR: “Second Salvage. Prolegomenon to a Reconstruction of *Current of Music*”, en *Things Beyond Resemblance*, ob. cit., págs. 94-124.

RZ: Ya que estamos hablando sobre Nabokov, vamos a seguir con él; igual nos aporta un aspecto para entender el posible lugar de Adorno en los EEUU. ¿No estuvieron Adorno y Nabokov al mismo tiempo en EEUU? Me pregunto si se encontraron en alguna ocasión.

RHK: Adorno llegó a los EEUU en 1938. Contando por lo alto y partiendo de que Nabokov llegó al puerto de Nueva York en 1940, coincidieron aquí durante casi una década. Podrían haberse conocido; no es un secreto que mucha gente - exiliada- interesante se conoció en Nueva York por aquel entonces. Adorno y Nabokov podrían haber estado juntos en mutuo desconocimiento como estuvieron Lévi-Strauss y Mondrian examinando grabados africanos en el Metropolitan Museum.

FAD: Robert, te preguntaba si podrían haberse conocido, no si pasaron por alto un encuentro.

RHK: Lo sé, Fabio, créeme. Eso me recuerda, de todas maneras, que cuando estuve investigando para *Current of Music*, un portero de Christopher Street en Manhattan, donde Adorno vivió brevemente al llegar a Nueva York en un edificio decorado elegantemente con techo artesonado en el vestíbulo y con las puertas del ascensor de latón tachonadas, me dijo que Walt Disney y Bela Lugosi también residían en el edificio en ese momento. Catalogué la historia de apócrifa. Pero la idea de aquellas puertas del ascensor profundamente refinadas abriéndose a Bela Lugosi, Adorno y Walt Disney -los tres pisando el parquet que cubría el vestíbulo- tiene un surplus de encanto.

FAD: ¿Estás sugiriendo que nos imaginemos a Nabokov, cazamariposas plegado bajo su codo, saliendo de ese ascensor con ellos?

RHK: ¿Imaginar? No; no hace falta mucha imaginación. Estamos jugando; es fantasía; es un comic; el cumplimiento de los deseos no es imaginación. Pero, por qué no, pongamos a Nabokov también en ese ascensor.

FAD: Dudo que hubiera estado allí en una tarde de visita con los Adorno. No se habrían entendido.

RHK: Nabokov podía ser desvalidamente tolerante, pero habría hecho todo lo posible por evitar un encuentro con Adorno. Difícilmente podrían ser hermanos de sangre. Aun así, lo que Adorno vio en la obra de Nabokov es un *sensus commu-*

nis, un modernismo radical ahora caduco. Cuando Nabokov escribe en *Pálido Fuego*, "deseo que te estremezcas no solo ante lo que lees sino ante el milagro de que sea legible", ofrece también un comentario sobre el ideal de trabajo de Adorno. Ayuda a esclarecer por qué Adorno como conferenciante y profesor, frente a lo que ocurre en sus escritos principales, podía ser tan transparentemente claro. No se trata de que algunas veces quisiera ser simple y otras veces complicado.

FAD: Eso es verdad. Uno se estremece ante lo que es legible tanto en Nabokov como en Adorno.

RHK: Ante lo que es legible. Y, como dice Nabokov, "ante el milagro de ser legible", que quiere decir legible no en el sentido de un contenido prodigioso o en el de una técnica posible de lectura, sino en el de la técnica de aprehender lo que es inherente a la posibilidad cuando lo inerte se despliega. Sus parodias son "arte interactivo" y "ficción dialógica". Uno alardea intentando decir estas cosas. Nabokov encontró la manera de resumirlo.

FAD: Pero, ¿qué hay de Adorno? De hecho, ahora estoy aún más interesado en esos trucos astutos del tiempo. ¿Aluden al *sensus communis* del modernismo que mencionabas hace un momento?

RHK: Puede que lleguemos a ello, Fabio. Pero vamos a encontrar la manera de llevar la conversación a lo que Robert tiene en mente, nuestro tema, la Ilustración y la *Dialéctica de la Ilustración*.

RZ: Sí, la *Dialéctica de la Ilustración* en los EEUU. Por eso estamos hablando de "Back to Adorno". El ensayo afirma ser una reintroducción de la *Dialéctica de la Ilustración* en los EEUU. Escribes en el primer párrafo, hablando de la obra de Adorno, que "en América, su obra nació en una botella".

RHK: Todo pensamiento tiene su contra-imagen y a veces una combinación de contra-imágenes. En esa línea me refería a una frase de un poema de *El blanco en movimiento* de W. S. Merwin sobre el "nacer en una botella" superpuesta al conocido comentario de Adorno a Brecht, cuando estuvieron juntos a la orilla del Pacífico, sobre que desearía poder condensar su trabajo como si fuera un mensaje en una botella. Consciente de que en aquellos años el trabajo de Adorno ya no se estudiaba en Europa, de que había sido de alguna manera desechado, yo quería sacar ese mensaje de aquella botella aquí, en los EEUU.

FAD: Nunca vamos a lograr hablar de todo esto. ¿Tal vez hemos comenzado en la dirección equivocada? No hay nada tan inspirador como un callejón sin salida.

RHK: *Coraggio*, Fabio. Quizá fue en un momento como este cuando alguien se topó con quién sabe qué, ¿quizás las matemáticas? Y por lo que se refiere a los callejones sin salida, eso es probablemente lo que menos me gusta de "Back to Adorno".

RZ: ¿Qué quieres decir?

RHK: Que insta a una *vuelta* a Adorno. Eso es un callejón sin salida. No he escrito mucho, pero "Back to Adorno" es el peor título que se me ha ocurrido hasta ahora. No hay manera de comprender el trabajo de Adorno volviendo a él. Sabía eso cuando titulé el ensayo.

RZ y FAD: ¿Lo sabías?

RHK: Sí, claramente. La primera frase buscaba arreglar el título: "El único 'volver a' legítimo es el que reclama una vuelta a lo que nunca fue alcanzado en primera instancia, que es el caso de los escritos de Adorno." Esto envuelve hábilmente el tapón de la botella en un sello de plomo.

RZ: ¿Cuál es el problema del título y por qué pusiste un título que considerabas erróneo?

RHK: El título era la solución a un rompecabezas poco edificante: el hecho es que uno quiere que le publiquen su trabajo; es algo propio de la especie. Paralelamente, sentía cierta hostilidad hacia el editor jefe de *Telos*, Paul Piccone. Piccone era carismático, gesticulaba con tosquedad, y, en general, era un tipo sin igual, con una energía inagotable—y muy, muy prepotente. Lo bueno de esa prepotencia fue que consiguió, como sabéis, dar en su revista a la Escuela de Frankfurt la mayor audiencia que ha recibido en los EE.UU. en muchos años. Toda una generación de intelectuales americanos descubrió allí algo que no podían encontrar en ninguna otra parte: todos estamos en deuda con él. Pero esa prepotencia podría ser también intensamente anti-intelectual y obtusa, y con los años ese aspecto se incrementó cada vez más.

RZ: He oído que era una figura compleja.

RHK: Es una manera de decirlo. Hacia finales de los ochenta, Piccone alejó la línea editorial de la revista de lo que conocemos como Teoría Crítica hacia cuestiones de federalismo, en la dirección del Instituto Cato, con una orientación más de derechas, lo que comportaría para *Telos* una subvención de dinero que a principios de los noventa se manifiesta como apoyo para la Liga Norte en Italia – y como una preocupación con Schmitt. Mientras tanto, cuando le propuse el artículo a Piccone, que nunca entendió una palabra de la obra de Adorno, me dijo que la última cosa que necesitaba *Telos* en ese momento era un ensayo sobre él. A eso es a lo que me enfrentaba.

RZ: ¿Así que el rompecabezas era cómo conseguir publicar un ensayo por un editor autoritario cuyo interés era llevar la revista hacia otros derroteros?

RHK: Eso es. Así que puse un título que consideré claramente equívoco, porque estaba seguro de que Piccone –autoproclamado Polifemo e inveterado emprendedor interesado en vender la revista de la que era único propietario– entraría al trapo, perfectamente consciente de que es un título que vende en el *Movimento falsamente de izquierdas*. De modo que “back to Adorno”, *point d’exclamation*.

FAD: Eso fue un poco oportunista de tu parte también, ¿no?

RHK: Inofensivamente oportunista, espero. El trato que hice conmigo mismo fue que la publicación del ensayo sería mi recompensa por el título comprometido, y no por debajo de eso –en un nivel un poco exquisito– por demostrar al universo, limitado a mí mismo, la torpeza de Piccone por haber caído en la trampa. Eso son los triunfos de la vida. Pero estás en lo cierto, Fabio. No estoy seguro de qué precio tiene esto noumenalmente. Afortunadamente, los estadounidenses en general no tienen egos trascendentales, yo no lo tengo.

RZ: ¿Entonces la razón por la que decidí traducir y publicar tu trabajo “Back to Adorno” para una colección alemana de ensayos sobre la *Dialéctica de la Ilustración* en los EEUU es el aspecto que consideras más engañoso en relación a Adorno?

RHK: Más o menos. Pero, para tu libro querías una pista sólida sobre el lugar de la *Dialéctica de la Ilustración* en EEUU, y ahí lo tienes. No es del todo malo. Unos años después de que se publicara “Back to Adorno” negocié una traducción com-

pleta de los *Gesammelte Schriften* de Adorno en la Standford University Press con el apoyo de Rolf Tiedemann. Eso no salió adelante. De hecho, como extraña anécdota histórica, según un rumor el proyecto murió definitivamente en el escritorio de la entonces rectora de Standford, Condoleeza Rice. Pero en todo caso "Back to Adorno" logró convencer a la editorial de la necesidad de una nueva traducción de la *Dialéctica de la Ilustración*, que mejoró considerablemente el trabajo de Cumming, y de publicar toda la serie de las clases magistrales de Adorno.

RZ: Pero aún no has explicado por qué el título "Back to Adorno" es tan mala idea.

RHK: La filosofía de Adorno es la crítica de lo primitivo desde la perspectiva de lo primitivo. Primitivo quiere decir, según Adorno, aquello que no logra escapar a su propio origen. Comprender la dinámica de la compulsión con la que lo primitivo reproduce su propio origen, irreconciliado con su propio origen, es el punto central alrededor del cual se organizan los fragmentarios capítulos de la *Dialéctica de la Ilustración*.

RZ: Entonces, ¿el título "Back to Adorno" reivindica la restitución del origen, al contrario de la tesis más central de la *Dialéctica de la Ilustración*?

RHK: Como si la libertad tuviera que encontrarse en la antigua falta de libertad, como dice Adorno en la *Teoría estética* y de diversas maneras a lo largo de su obra. La crítica de lo primitivo desde la perspectiva de lo primitivo no llama, como pudiera parecer, a un retorno a lo primitivo como un nuevo punto de partida, de forma parecida al vitalismo. Implica una noción transformada de regresión, y es por eso que la *Dialéctica de la Ilustración* es tan dinámicamente compleja. Este es también el motivo de que el pensamiento de Adorno esté tan intrínsecamente vinculado a Freud, que desarrolló este nuevo concepto de regresión como una consecuencia del descubrimiento de las pulsiones inconscientes, que fue su descubrimiento más importante.

RZ: ¿Cómo influye esto en la idea de regresión?

RHK: El reconocimiento de esas pulsiones, como lo primitivo en nosotros y en el mundo que nos rodea, supone una transformación en el tiempo y del tiempo. En estos términos, la regresión ya no puede ser adecuadamente entendida como una vuelta a un estadio más temprano. Se menciona la idea del "retorno de lo reprimido".

mido" tanto como se ignora su comprensión del tiempo. Lo que vuelve no es un retroceso a un estadio más temprano. Es lo que una vez más, con aparente inevitabilidad, presenta la reivindicación de lo que no se ha logrado dejar atrás. Se ha mantenido como punto de "fijación", en el lenguaje de Freud. Este es el concepto transformado de regresión al que Adorno se refiere cuando escribe en alguna parte, quizás en *Minima Moralia*, que somos los conflictos irresueltos del pasado.

FAD: He ahí un truco astuto del tiempo.

RHK: Uno de ellos.

RZ: Pero Freud y Adorno a menudo consideran la regresión como aquello que parece un retroceso en el tiempo, como una vuelta a un estadio más temprano, ¿no?

RHK: Sí. Abrid la *Interpretación de los sueños* y encontraréis muchos ejemplos y diagramas de ese modelo de regresión. Especialmente en la obra tardía de Adorno, una de sus características irritantes es la repetida calificación de lo "bárbaro" en el sentido que indicas.

RZ: Sigamos con esa idea. Fabio te preguntaba al principio de nuestra conversación si querías o tendrías que escribir "Back to Adorno" de nuevo. Más que volver a ello, podríamos decir que esa cuestión no ha desaparecido. Dada tu crítica a "Back to Adorno", ¿qué supondría esta idea transformada de regresión para acercarse al propio trabajo de Adorno?

RHK: En momentos como este uno piensa en la frase de Heráclito de que "nadie se baña dos veces en el mismo río". Heráclito es simplemente un filósofo con una buena cabeza sobre sus hombros que odiaba mojarse los pies y un hombre que pudo aprender una lección.

FAD: ¿Estás diciendo que has aprendido una lección?

RHK: Aprecio la traducción, Fabio.

RZ: ¿Cuál sería la lección?

RHK: Que he intentado la pregunta antes. Tienes que acercarte a ella de modo oblicuo. Si vas de frente, te encuentras sobrepasado. La pregunta misma —planteada tan ampliamente como su seriedad merece— es si el pasado puede ayudarnos y

de qué manera; como cuando Adorno escribe en la *Dialéctica de la Ilustración* que el problema no es recuperar el pasado, sino sus pretéritas esperanzas. Esa es otra forma de formular ese sentido transformado del tiempo. No es nada menos que la afirmación más resumida de lo que Adorno entendía por *Wahrheitsgehalt*. A propósito, por lo que respecta a ese *sensus communis*, este es el desarrollo del pensamiento que encontramos no solo en Adorno sino también en Joyce y en Virginia Woolf y en aquellas pocas páginas que Juan Ruflo nos dejó; es la articulación interna de lo que uno anhela en la papiroflexia narrativa de Nabokov.

RZ: Vale, ya que lo prefieres, vamos a tomar otro rumbo. En "Back to Adorno", eres duro con Horkheimer. Encuentras su escritura floja y le criticas por oponerse a la reimpresión de la *Dialéctica de la Ilustración* después de que Adorno y él hubieran regresado a Alemania. ¿Ha cambiado tu forma de ver a Horkheimer?

RHK: Todavía sigo sin saber dónde ir con la escritura de Horkheimer. Puede que sea mi problema; claro que reconozco su importancia y le admiro considerablemente. Pero soy lo contrario de un lector voraz. Solo quiero leer palabra por palabra, palabras que medio pronuncias mientras avanzas y las palabras de Horkheimer no mantienen esa atención. No puedo quedarme pegado a la página; mis ojos se dirigen hacia el margen y siguen su curso.

RZ: Pero, ¿qué hay sobre la postura de Horkheimer, cuando él y Adorno volvieron a Alemania, con respecto a la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración*?

RHK: Con respecto a eso sí que ha cambiado mi parecer. Su reticencia a reimprimir la obra después de la Segunda Guerra Mundial fue la inquietud de que su crítica de la Ilustración pudiera afirmarse en nombre de una crítica primitiva de la razón y redundar en favor del fascismo. Ese miedo era legítimo y entiendo sus preocupaciones mucho mejor ahora que estamos siendo testigos de cómo toda una parte del mundo se está arrastrando por una especie de espiral por la que Alemania ya se precipitó una vez. En los EEUU basta pensar en figuras contemporáneas como Steve Bannon -el estratega de Trump- que cita a Derrida y a la Escuela de Frankfurt para justificar la "deconstrucción del estado administrativo". Lo que combate en nombre de la Escuela de Frankfurt son todas esas estructuras burocráticas que impiden que el Estado pueda usarse como un arma directa de saqueo.

RZ: Me pregunto si la espiral a la que te refieres es la misma que engulló el mundo a mediados del siglo XX. Pero, incluso si lo fuera, no hay manera de evitar que las ideas sean manipuladas de esta manera. También le ocurrió al psicoanálisis durante el Tercer Reich.

RHK: Eso es cierto. Y el estilo epigramático de la *Dialéctica de la Ilustración* no podía ser más consciente de ese peligro en la forma compacta de su expresión; su impulso a endurecerse para evitar cualquier disolución o explotación de su comprensión de la relación entre Ilustración, dominación y autoritarismo. La némesis de este estilo, sin embargo, es que, en su abreviación deliberadamente drástica, impide articular históricamente el significado de la Ilustración y la hace muy vulnerable a posibles malinterpretaciones.

RZ: Eso ya se ha dicho antes, ¿verdad?

RHK: Sé que ya se ha dicho todo sobre la obra, y que lo ha dicho gente con la que no estoy de acuerdo en su lectura de Adorno, pero ha de decirse de nuevo: ¿dónde incluyen las páginas de *Dialéctica de la Ilustración* un reconocimiento sustancial del compromiso de la Ilustración con la emancipación universal, de su rechazo al poder arbitrario, de su afirmación de la libertad de movimiento y de ser uno mismo, dónde aparece la Ilustración como crítica del privilegio y la autoridad en cualquier dimensión del pensamiento y la vida? ¿Dónde se encuentra en *Dialéctica de la Ilustración* que el reconocimiento del ideal de la tolerancia es un logro de la Ilustración? Todo esto apenas se atisba en la obra. Horkheimer tenía buenas razones para temer los usos que pudieran hacerse justo después de la guerra de estas elisiones apenas aludidas en la obra. ¿Se puede concluir de la *Dialéctica de la Ilustración* que la Ilustración es fascista?

FAD: ¿Estamos hablando de la crítica de la autoridad y del ideal de tolerancia en la Ilustración europea que empieza en el siglo XVII, digamos desde Locke pasando por Montesquieu? ¿O dentro de una dinámica global que afecta a todo el curso de la historia, que es como caracteriza la Ilustración una importante tradición de pensamiento alemana –y Adorno en particular?

RHK: Tu perplejidad va al fondo del asunto; estaba intentando llegar a ello. Y es más que una mera cuestión de estilo, aunque el estilo conciso realmente ayuda a enmascarar la deficiencia. La *Dialéctica de la Ilustración* no hace la distinción por la que te estás preguntando, y realmente no puede hacer esa distinción. Ese es un

problema central de la obra que se expone en su *petitio principii*, como los autores lo denominan en el prefacio del estudio.

FAD: ¿Qué *petitio principii*? Recuérdamelo.

RHK: *Petitio principii*, como sabes, es la falacia lógica de una conclusión que ya está dada en la premisa del argumento. En el prefacio de la *Dialéctica de la Ilustración*, en un punto crucial de la introducción al texto, los autores se refieren a su compromiso con la Ilustración como valor con estas dos palabras nada más, como un supuesto compromiso con la libertad de pensamiento, que por lo demás ha de mantenerse subcutáneo en la crítica inmanente de la Ilustración.⁵ Esto tiene lugar a lo largo de toda la obra de manera extraordinaria; es indudable. Pero la tímida afirmación de la libertad de pensamiento en esa *petitio principii* oculta en no menor medida el hecho de que una presentación más desarrollada del logro de la Ilustración habría desorganizado completamente la tesis de que toda la historia puede concebirse en términos de dominación como sacrificio. Este es el movimiento global de la Ilustración en su lógica de racionalización desde el origen manifiesto del capitalismo, del que se dice que ya era evidente en el viaje de Odiseo. Sin la reducción altamente sublimada de los logros de la Ilustración a la *petitio principii*, esa tesis originariamente sagaz no podría haberse presentado de modo tan unidimensional.

FD: No sé si te estoy siguiendo; ¿qué quieres decir?

RHK: Estoy diciendo que, si bien su *petitio principii* no es importante en el orden de la falacia lógica, sí que encubre una falacia histórica que se hace evidente cuando nos preguntamos —como tú te preguntabas hace un momento, Fabio— sobre la relación del período histórico de la Ilustración con la dialéctica general de la dominación. La dialéctica de la Ilustración puede pretender ser la dialéctica de la historia, pero no es toda ella histórica. Adorno no era un historiador, y él mismo lo sabía.

RZ: ¿Cómo es eso?

RHK: Bueno, al considerar el surgimiento de los ideales de la Ilustración que hemos mencionado —que constituyen la posibilidad de esta misma discusión—, una historiadora como Ellen Meiksins Wood, sobre quien pienso a menudo y a quien

⁵ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, 2002, pág. xvi.

traigo a nuestra conversación en este momento, explica en *El origen del capitalismo* que estos valores de la Ilustración se originan en el absolutismo francés y en una revolución motivada por juristas y burgueses que no eran ni modernos ni capitalistas, ni tampoco fuerzas de la racionalización.⁶ ¿Dónde habrían colocado Adorno y Horkheimer esta serie de diferenciaciones y logros históricos en la dinámica de lo que se supone que es un desarrollo de una Ilustración esencialmente capitalista, del sacrificio como dominación, desde el primer momento? Sin esta *petitio principii* que permitió a los autores eludir la vasta complejidad del desarrollo histórico y simplificar drásticamente la cuestión conceptual de la Ilustración no podrían haber escrito *Dialéctica de la Ilustración*.

FAD: ¿De verdad no hay ninguna mención a la tolerancia en la *Dialéctica de la Ilustración*?

RHK: En algunos comentarios al margen nada más. Pero Adorno sí habló sobre tolerancia en *Minima Moralia*, en pasajes escritos al mismo tiempo que la *Dialéctica de la Ilustración*. En "Mélange" se burla de ella. La tolerancia es el fino velo del humanismo fácilmente eliminable, escribe; no es ni tan siquiera una máscara para la intolerancia, sino que ella misma es intolerante en su estudiada indiferencia y falsa universalidad. La tolerancia, continúa Adorno, es lo que los nazis mostraron a sus víctimas al tratarlas a todas igual como víctimas. No creo que Adorno salga muy bien parado de este pasaje. No es difícil triunfar despectivamente sobre la tolerancia: la historia da buena cuenta de ello. Pero ¿es posible pensar sin tolerancia? Y cuando se coloca la tolerancia en el contexto del formalismo de los derechos burgueses, la manipulación de la igualdad por mor de la desigualdad, como Adorno indicaba, o en el contexto de la filosofía que intenta ser la conciencia consecuente de la no-identidad, sigue habiendo algo que falla a la hora de comprender el logro de su aparición en la crítica de la Ilustración a la autoridad y la coerción, de la cual —de eso se trata aquí— Adorno no puede dar cuenta en su exposición.

RZ: Así que, en contra de tu postura en "Back to Adorno", ¿ahora estás argumentando que, dado que el libro identifica arrogantemente la Ilustración con el fascismo, Horkheimer estaba en lo cierto al no querer reimprimir el libro en

⁶ Elen MEIKSINS WOOD, *The Origin of Capitalism: A Longer View*, Londres: Verso, 2017, págs. 181-89.

Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, en un contexto en el que podría llegar a convertirse en un arma para la derecha?

RHK: Para nada: yo no pienso eso. Nadie necesita demostrar la importancia de la *Dialéctica de la Ilustración*. Lo que se encuentra ahí, de un modo incomparable —no puedo pensar en una obra equiparable— es el reconocimiento de lo que ha sido el precio de la historia, como su dialéctica: un precio que ahora tratamos de comprender con urgencia.

RZ: Ahí estoy de acuerdo contigo.

RHK: De modo que, sí, la *Dialéctica de la Ilustración* debería haber sido publicada a su regreso a Alemania, tanto como hoy merece ser estudiada de nuevo. Pero tanto Horkheimer como Adorno conocían sus limitaciones. ¿Qué habría pasado si ellos hubiesen escrito una introducción en la que se hubiesen enfrentado a sus preocupaciones por el posible malentendido del libro, de la Ilustración? Podría haber sido claramente constructivo. Y al final, muchos años después, habría sido bueno para Adorno también, especialmente cuando, en una especie de conflicto de generaciones, sus clases magistrales fueron ridiculizadas y abucheadas por los estudiantes al final de su vida. En lugar de llamar a la policía para lidiar con ellos, podría haber tenido legítimamente mucho más que decirles sobre la necesidad de dejar hablar a la otra parte en esos momentos de revuelo; y no haberles leído en un momento de crisis, ante su indignación, su estudio sobre la *Iphigenia* de Goethe.

FAD: ¿Estás diciendo que Adorno no solo podría haber pedido una mejor comprensión de su obra a los estudiantes, sino que él mismo podría haber comprendido mejor a los estudiantes?

RHK: Eso estoy diciendo, sí.

FAD: ¿Pero no hay algo aparentemente irresistible y también infructuoso en conversaciones que, como esta, acaban debatiendo sobre cómo podría y debería haber sido el pasado, como si ocupásemos un lugar más elevado en la historia, meneando nuestras cabezas a sabiendas de los errores, ya fueran de Horkheimer o de Adorno? ¿Eso no forma parte de aquello a lo que Adorno pensaba que había que resistir en lo que llamó la fascinación por el pasado?

RHK: No estoy seguro que eso sea todo lo que estamos haciendo en este momento, aunque sí en parte. Pero permíteme estar completamente de acuerdo con-

tigo, Fabio, porque parece cierto que nos encontramos a cada paso con el *quid pro quo* de reproche, culpa y retribución. De hecho, esa es la tesis de Adorno: que la ley del talión, como la regla del principio de intercambio, hace que la regresión parezca un retorno mecánico al pasado en lugar de permitirnos comprender el peso del pasado en cuanto lo anhelado por él. Además de que parece que señalamos solo los momentos en que la *Dialéctica de la Ilustración* flaquea, una introducción que quisiera librarse del "back to it" tendría que ser capaz de ponerla en relación con la posibilidad de lo nuevo, porque el pasado solo puede venir en nuestra ayuda en virtud de su necesidad de lo nuevo.

RZ: Reconozco esa reflexión.

RHK: Entonces reconocerás también el resto de la reflexión, que si somos los conflictos irresueltos del pasado –como Adorno escribe– podemos experimentar la posibilidad de lo nuevo al despertar la memoria de lo que no llegó a realizarse. Eso es lo que Adorno tenía en mente cuando en sus escritos tardíos se refería a que lo que él llamaba el "bloqueo", el impedimento que experimentamos en cada situación, se disolvería si la historia pudiera conducirse hacia la verdad. O, mejor, que la historia sólo llegaría a ser verdad de ese modo, y así "se transformaría en maestra".

FAD: Esa sería otra manera de describir lo que hay de estremecedor en la obra de Adorno: que puede leerse.

RHK: Sí, esto no es menos significativamente legible en *Lolita* que en la última novela de Nabokov, *Cosas transparentes*. Las "cosas transparentes" en esa obra son aquellas en las que el presente se abre al pasado, pero tenuemente, no translúcidamente. Son transparentes en el sentido de que los sonidos del canto de las sirenas pueden escucharse como si estuvieran hablando por sí mismos y abiertos a un oído que se vuelve hacia ellos anhelante y perplejo. La narrativa de la novela, que nos advierte en numerosas ocasiones de que uno puede perderse fácilmente en estas cosas transparentes, solo alcanza su conclusión cuando ellas se encienden como brasas en las que el hotel, la única residencia que resta de la novela –del mundo– explota en llamas. La novela misma entra en combustión al no poder escapar a su propio origen.

FAD: ¿El truco astuto del tiempo de nuestro propio momento?

RHK: Ante el cual, en la experiencia de esta novela, nos estremecemos como ante aquello frente a lo que necesitamos y esperamos estremecernos. En la novela, en aquellas llamas, el bloqueo social se convierte en la dinámica de un momento de trascendencia que está bloqueado –una trascendencia bloqueada como única posibilidad de trascendencia estética.

RZ: Pero, antes de que esto se convierta en un debate sobre la *Teoría Estética*, ¿quizás deberíamos concluir algo sobre el lugar que ocupa la *Dialéctica de la Ilustración* en los EEUU?

RHK: Dado que los EEUU están ahora en el segundo año de la presidencia de Donald Trump, ya se lea, se estudie, se comente o se cite la *Dialéctica de la Ilustración* o no, el reconocimiento del precio desastroso de lo que está ocurriendo apenas podría estar más lejos de nosotros. Pero si la obra aún espera con urgencia ser introducida aquí, no sería en tanto que regreso a sus páginas impecables, sino comprendiendo cómo sus visiones se transforman al reconocer todo aquello que se quería dar por supuesto en su *petitio principii*.

Traducción de Nekane García Amezága