

<http://doi.org/10.21555/top.v650.2057>

Adorno on Kafka: An Enlightened Reading?

Adorno sobre Kafka. ¿Una lectura ilustrada?

Fabio Bartoli

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá

Colombia

fabio.bartoli92@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5696-1666>

Recibido: 07 - 08 - 2020.

Aceptado: 10 - 10 - 2020.

Publicado en línea: 02 - 12 - 2022.

Cómo citar este artículo: Bartoli, F. (2022). Adorno sobre Kafka. ¿Una lectura ilustrada?. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 65, 245–268. DOI: <https://doi.org/10.21555/top.v650.2057>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Abstract

In this paper, I analyze Adorno's interpretation of Kafka's work in his book *Notes on Kafka*, focusing on his idea that Kafka is an enlightened writer who, however, criticizes the Enlightenment, in order to find out whether this is coherent with Adorno's own theory. For this purpose, I compare Adorno's and Kafka's reading of the sirens' song in the *Odyssey*, and I analyze the differences between both. I conclude, partially against Adorno, that Kafka is a critic of the Enlightenment, but he is not an enlightened writer.

Keywords: Adorno; Kafka; sirens' song; Enlightenment; aesthetics.

Resumen

El artículo analiza la interpretación que Adorno hace de Kafka en *Apuntes sobre Kafka*, concentrando la atención en la consideración sobre Kafka como un escritor ilustrado que critica la Ilustración, con el fin de determinar si dicha afirmación es o no coherente con la teoría adorniana. Para esto, se compara la lectura que Adorno y Kafka hacen del episodio del canto de las sirenas de la *Odisea* y se analizan las diferencias existentes entre las dos interpretaciones. Gracias a ello podemos concluir, parcialmente en contra de Adorno, que Kafka es un crítico de la Ilustración, aunque no es un escritor ilustrado.

Palabras claves: Adorno; Kafka; canto de las sirenas; Ilustración; estética.

Introducción

Desde su muerte en 1969, y en realidad también durante su vida, la obra de Adorno ha sido investigada profundamente y en muchas de sus varias y heterogéneas facetas¹. Por ello, en esta ocasión quiero profundizar en un aspecto de su pensamiento que, en mi opinión, todavía no ha sido abordado adecuadamente, esto es, su lectura de la obra de Kafka.² Por cuanto ambos autores gozan del amplio interés de los estudiosos especializados, por lo menos en el ámbito hispanohablante se encuentra muy poca bibliografía que trate explícitamente esta relación, que ha sido pasada por alto por quienes se han ocupado tanto del autor checo como del filósofo alemán. Según mi criterio, es importante aclarar la interpretación adorniana de Kafka porque este análisis conduce a reflexiones muy interesantes en relación con la posición intelectual de intérprete e interpretado.

Bajo esta premisa, este artículo pretende estudiar la postura que Adorno toma respecto de la obra kafkiana y que expresa en sus *Apuntes sobre Kafka* (1962, pp. 260-292). Consideraremos solo este texto de su producción porque es allí donde el pensador de Frankfurt expone más detalladamente su punto de vista sobre la obra kafkiana, justamente escribiendo un ensayo dedicado exclusivamente a él, todo ello sin perjuicio de que a lo largo de otras obras suyas haga varias y continuas referencias a Kafka (cfr. Adorno, 2003 y 2004).

Desde el punto de vista metodológico, este artículo se desarrollará partiendo de un análisis puntual del texto de Adorno para describir la interpretación que allí hace de Kafka; luego nos concentraremos en la afirmación según la cual Kafka pertenecería a la Ilustración, con la intención de averiguar su certeza. Con ello en mente, se compararán las diferentes lecturas que Adorno y Kafka hacen del episodio homérico del canto de las sirenas, que Adorno describe como típicamente ilustrado, para tratar de demostrar que, aunque se sigan al pie de letra las pautas que Adorno indica para leer a Kafka, se puede afirmar que este fue un

¹ A título de ejemplo, cfr. Benítez Andrés y Ayllón Barasoain (2020).

² Para algunos antecedentes, cfr. Cooke (2015), Foster (2013), Grabbert (2000), Savi Neto (2017) y Da Silva (2015).

crítico de la Ilustración, pero no un escritor ilustrado, lo que contradice la premisa inicial de Adorno al respecto.

1. *Apuntes sobre Kafka: Adorno lee la obra kafkiana*

Como hemos anticipado en la introducción, en el texto del 1953 *Apuntes sobre Kafka* Adorno ofrece su lectura personal de la obra kafkiana. Aunque no sea un escrito muy voluminoso (de hecho, no alcanza las cincuenta páginas), en este denso ensayo el autor logra abarcar los temas que estima fundamentales de la obra del escritor checo. Recorriendo dicho ensayo, la intención de esta sección es delinear la postura que Adorno toma sobre la producción literaria de Kafka.

Ya en la primera página encontramos una decidida toma de posición en relación con los demás intérpretes de Kafka, en cuanto afirma que “poco cuenta de lo que se ha escrito sobre él; la mayor parte de lo escrito es existencialismo” (Adorno, 1962, p. 260). Esta tajante sentencia indica, de inmediato, la dirección metodológica que Adorno quiere tomar en su escrito, pues no pretende ponerse en línea con la amplia literatura crítica existencialista sobre Kafka (como ejemplo cita a Camus y su *Mito de Sísifo*); más bien quiere brindar una nueva perspectiva sobre el trabajo kafkiano que finalmente pueda aclarar el enigma que para todos los lectores representan sus obras. Por supuesto, el método existencial es descartado en favor del planteamiento metodológico que propone interpretar a Kafka sin utilizar conceptos “pre-elaborados”, más bien por medio de una interpretación literaria y directa de sus textos, tomándolos rigurosamente a la letra.

En línea con la interpretación de Benjamin,³ Adorno indica que la prosa de Kafka sigue la alegoría más que el símbolo, y entonces hay que tratarla como una *parábola* (cfr. Adorno, 1962, p. 262). Dicho en otras palabras, Adorno sugiere que, para la interpretación de los textos kafkianos, el lector no debe pasar por alto ni el más mínimo detalle que la obra ofrece, bajo la premisa de que una interpretación simbólica sería sumamente equivocada, pues es evidente (según Adorno) que en realidad Kafka es un escritor *superrealista* (cfr. Adorno, 1962, p. 262).

³ Hay que precisar que esta referencia a Benjamin no es única; de hecho, a lo largo de todo el texto Adorno se refiere varias veces a su interpretación de Kafka (Benjamin, 2014). En este artículo no queremos profundizar en esta influencia en cuanto ha sido ya trabajada por otros, por ejemplo, Pentucci (2004, pp. 161-165).

Es más, si no se sigue esta pauta y, por el contrario, se pretende hacer interpretaciones simbólicas, seguramente traicionaremos la pretensión kafkiana de que no haya distancia (estética) entre el lector de sus libros y los libros mismos, en cuanto “sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que éste tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional” (Adorno, 1962, p. 262).

Desde el punto de vista del contenido, Adorno no duda en afirmar que, sobre todo considerando las novelas, estamos frente a varios filosofemas. Aunque aclara que difícilmente Kafka entendía plenamente el significado de su obra, esta no es una obligación del artista y, en todo caso, para él seguramente “el contenido metafísico de aquellas formaciones sea la filosofía que el autor les inyecta” (Adorno, 1962, p. 263). Esta es pues otra prueba de la necesidad de interpretar los textos kafkianos a la letra, en cuanto “la autoridad de Kafka es la autoridad de textos” (Adorno, 1962, p. 263).

Esta explicación metodológica produce rápidamente sus efectos, dado que permite excluir de inmediato todas las interpretaciones que reducen las historias de Kafka a la esfera onírica, pues, aunque él no tuviese en gran consideración la psicología, sí que tiene la costumbre literaria de tomar los sueños a la letra, columna metodológica de la investigación freudiana, para dar al lector un sentido de extrañamiento debido, no a lo extraordinario de lo narrado, sino a su incómoda obviedad. Siguiendo esta intuición, Adorno advierte que esto es lo que se debe considerar para leer y entender correctamente a Kafka: “comportarse con Kafka como Kafka se comporta con el sueño, a saber, fijándose sin moverse en los detalles inconmensurables e impenetrables, en los puntos ciegos” (Adorno, 1962, pp. 264-265). Aclarar esta doble faceta metodológica, literaria y psicoanalítica, permite a Adorno tener un terreno sólido sobre el cual justificar su sucesiva interpretación de los textos kafkianos, pues su planteamiento cubre el modo de exponer y el lenguaje. De hecho, empieza de inmediato una larga discusión sobre la relación entre gestos y lenguaje que lo lleva a demostrar que es imposible entender las historias kafkianas sin considerar los mensajes corporales de la misma manera que los mensajes “orales” de los personajes.⁴

⁴ Para un análisis más detallado del gesto, cfr. Colangelo (2014, pp. 105-108).

Aprovechando este trampolín, Adorno aclara enseguida las ambivalentes relaciones que se pueden identificar entre Kafka y el psicoanálisis freudiano, concluyendo que “Kafka se adhiere así al psicoanálisis en la medida en que éste prueba a la cultura y a la individuación burguesa su mera apariencia; pero revienta el psicoanálisis en cuanto lo toma más al pie de la letra que él mismo a sí mismo” (Adorno, 1962, p. 268). Esta consideración le permite introducir una de las ideas centrales en su interpretación: identificar en Kafka una *función crítica* hacia la sociedad burguesa. A su parecer, Kafka tiene una enorme capacidad demoledora de la ilusión con la que el contexto social engaña a todos los seres humanos, haciendo así que aparezca la dimensión de dolor que muchas personas están forzadas a padecer sin que casi nadie se dé cuenta. Por supuesto, esta consideración implica un cambio de nivel en su discurso argumentativo, pues se pasa de consideraciones psicológicas a una reflexión sobre la situación *material* de la sociedad, que constriñe al ser humano a la renuncia de una autoafirmación.

Finalmente, gracias a esta variación argumentativa puede llegar a definir la *trayectoria épica kafkiana* como “la huida a través del hombre hasta lo no-humano” (Adorno, 1962, p. 269). Tratando de explicar un poco esta críptica definición, se puede decir que lo que Adorno quiere destacar es que —mediante la descripción de sensaciones, estrictamente psicológicas, comunes a la mayoría de los sujetos y que, por lo mismo, logran captar la atención y la empatía del lector, instaurando así un sentido de individuación (a través del hombre)— Kafka logra mostrar el procedimiento de deshumanización que subyace a esta falsa percepción, pues en realidad este sentido de identificación es fagocitado de inmediato por la condición material de la sociedad que desviste al ser humano de toda peculiaridad, volviéndolo cada vez menos humano y cada vez más objeto (hasta lo no humano).⁵ A esta precisión, Adorno (1973, p. 273) agrega de inmediato que la obra de Kafka es un intento por *absorber* dicha situación, aunque esta sea una esperanza vana, por irrealizable, pues en el ser humano ya hay una fractura insanable entre su carácter social y el individual; por supuesto, el tipo de sociedad que, *integrando, desintegra la individualidad* humana, no es sino la burguesa tardo-capitalista occidental.

⁵ Como Adorno especifica más adelante, “el origen social del individuo, se descubre al final como poder de su destrucción” (1962, p. 270).

Bajo esta premisa, Adorno (1962, p. 275) afirma que una explicación del hecho de que los cuentos y novelas de Kafka parezcan desarrollarse en escenarios *ahistóricos* tiene que ver con la peculiaridad de que no nos encontramos en un planteamiento meta-histórico: más bien es este preciso momento histórico la cristalización de su metafísica.⁶ Luego, Adorno advierte que para entender a Kafka es imperativo no olvidar que el horizonte histórico-literario en el que desarrolló su obra es el expresionismo alemán de las primeras décadas del siglo XX; sin esta colocación temporal, tendríamos una lectura coja de todo el problema kafkiano. En todo caso, Adorno aclara también que Kafka estuvo siempre mal dispuesto frente a cualquier tentativa de inserción en cualquier grupo social, pues su lema era que la interioridad tenía que considerarse como la experiencia (existencial) más importante.

Después de esta consideración, Adorno da otro salto temático y pone sobre la mesa un aspecto adicional de su interpretación de Kafka, esto es, que el contenido temático de toda la obra tiene una fuerte relación con algunas características del futuro Estado nacionalsocialista. De hecho, Adorno afirma que Kafka reconoce en los mecanismos de control racionales ejecutados por medio del aparato burocrático moderno un rasgo de la violencia que está conduciendo a la extinción del burgués, para substituirlo por una masa amorfa homologada y privada de cualquier tipo de individualidad, justo como pasará de allí a pocos años con los miembros de los Estados totalitarios, y que tendrá como consecuencia más aterradora los campos de concentración, en los que, según Adorno, se logrará cancelar el límite entre la vida y la muerte, creando una nueva condición vital intermedia en la que los prisioneros aún viven, pero siendo ya cadáveres.⁷ En la obra kafkiana, la despersonalización del individuo se puede admirar en la relación entre el ser humano y las cosas, que se va desenfocando cada vez más, y en la esfera de la sexualidad, pues en sus escritos se ven derrumbados todos los típicos tabúes sexuales de su época (cfr. Adorno, 1962, pp. 282-

⁶ El lector nos disculpará si dejamos el tema de la lectura adorniana de la historia y de su concepción temporal en Kafka sin más comentarios, pero profundizar este asunto nos llevaría fuera del campo de análisis que hemos delineado para este artículo.

⁷ Por supuesto, prefiriendo esta interpretación, Adorno rechaza la interpretación mesiánica que Brod (1962) proponía de la obra kafkiana.

283), mostrando la estructura patriarcal de la familia y desvelando que también las mujeres han padecido la suerte de la cosificación.

Ahora bien, después de estas consideraciones sobre la deshumanización del individuo que se produce en la época de Kafka, Adorno, acercándose al final de su escrito, empieza a extraer las conclusiones de todo su análisis y brinda un juicio sobre el escritor checo que, en nuestra opinión, se debería considerar como el núcleo central de todo el trabajo y al que queremos dedicar la segunda parte de este artículo: Adorno declara (1962, p. 286), por medio de una comparación con el Marqués de Sade, que Kafka pertenece a la Ilustración, toda vez que con su obra lucha contra la autoridad religiosa; de hecho, Adorno aclara que no está seguro de que Kafka hubiera planteado una teología y que, en todo caso, si lo hizo, sería una *teología antinómica* a Dios, a saber, en contra de la teología dialéctica de estampa ilustrada como la de Lessing (cfr. Adorno 1962, p. 288). Sin embargo, su peculiaridad es que Kafka lucha también en contra de la Ilustración, que en su época ya se ha vuelto una mitología que guía de manera forzada a la gente, pero lo hace a la manera de la Ilustración, esto es, tratando de rechazar dicha mitología sometiéndola a proceso. Dicho proceso consiste en *mostrar*, por medio de su obra, la situación aterradora en la que se encuentra la sociedad burguesa.

Según la interpretación de Adorno, Kafka no se compromete con una crítica directa de la situación, más bien la secunda hasta que se haga explícita la absurdidad que dicha mitología comporta: “el sujeto debe realizar lo que le ocurre” (Adorno, 1962, p. 290); dicho de otro modo, debe *reificarse* para lograr su fin crítico. Esta reificación del sujeto tiene una ventaja decisiva, pues con dicho comportamiento no violento hacia la sociedad el mito no puede hacer otra cosa que mostrar su naturaleza violenta, dejando caer cada ilusión. Adorno califica esta actitud como *astuta* y la encasilla dentro de la más típica tradición de la Ilustración, que para él empieza ya con Homero.

Ahora bien, como se anticipó, en la segunda parte del artículo se quiere poner el foco de atención en esta última postura que califica a Kafka como escritor que pertenece a la Ilustración, para averiguar los límites de esta lectura.

2. ¿Kafka pertenece a la Ilustración?

2.1. La Ilustración para Adorno

Antes que nada, para contestar a la duda que se ha planteado en esta sección hay que hacer referencia a otro texto muy famoso de Adorno (en coautoría con Horkheimer): *La dialéctica de la Ilustración* (Horkheimer y Adorno, 1998), pues es en este escrito que se encuentra su discusión del concepto de “Ilustración”.

Lo primero que hay que precisar es que con el término *Ilustración* Adorno no se refiere solo a la postura filosófica que se ha desarrollado en el siglo XVIII en Europa, sino más bien, queriendo parafrasearlo, al pensamiento en continuo progreso que ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los seres humanos del miedo, disolviendo los mitos y derrocando la imaginación por medio de la ciencia (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 59). Esta posición intelectual plantea el mundo como *caos* y la síntesis como *salvación* (cfr. 1998, p. 61) y, para conseguir una actividad sintética lo más eficiente posible, lo reduce todo a unidad, tratando de eliminar cada multiplicidad que se le pone en frente, pues entre más unitario es el mundo, más fácil será calcular sus hechos. Solo de este modo se puede poner a un lado el molesto antropomorfismo que ha dictado el desarrollo de los mitos durante la antigüedad. Esta postura domina la sociedad burguesa, que reduce a mera apariencia todo lo que no logra reducir a medidas abstractas para cuantificarlo y compararlo (cfr. 1998, p. 63). Dicha actitud tiene sus raíces en el mundo antiguo, pues los dos pensadores de Frankfurt identifican sus rasgos ya en la obra de Homero, más precisamente en su *Odisea*, y también afirman que, justamente en esta actitud, que ha sido cada vez más preponderante a lo largo del desarrollo siguiente de la historia humana occidental, se pueden identificar los gérmenes de los futuros sistemas totalitarios en los que todo el mundo se ha homologado en una masa indistinta que ve las diferencias entre los individuos como algo lamentable y que entonces es necesario evitar. Las consecuencias totalitarias de la Ilustración tienen que ver con su paradoja intrínseca, que consiste en el hecho de que:

La propia mitología ha puesto en marcha el proceso sin fin de la Ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica cae con inevitable necesidad bajo la

crítica demoledora de ser sólo una creencia, hasta que también los conceptos de espíritu, de verdad, e incluso el de Ilustración, quedan reducidos a magia animista. [...] Como los mitos ponen ya por obra la Ilustración, así queda ésta atrapada en cada uno de sus pasos más hondamente en la mitología. Todo el material lo recibe de los mitos para destruirlo, pero en cuanto juez cae en el hechizo mítico (Horkheimer y Adorno, 1998, pp. 66-67).

Ahora bien, como hemos visto en la sección anterior, según Adorno, Kafka percibe esta paradoja y la critica por medio de sus escritos, sometiéndola a proceso, mostrando la absurdidad de una vida conducida dentro de la sociedad burguesa regida por la mentalidad ilustrada. A pesar de su actitud crítica, Kafka pertenecería *in toto* a la Ilustración, pues, además de luchar en contra de la autoridad religiosa, su aproximación a los problemas sería la astucia, rasgo que para Adorno es típico de esta mentalidad en cuanto desde Odiseo en adelante ha sido un *modus operandi* típico de ella y sus intérpretes.

Ya que hemos aclarado brevemente qué entiende Adorno con el término *Ilustración*, queremos analizar en qué medida se puede afirmar, como hace él sin siquiera parpadear, que Kafka pertenece a esta posición intelectual. Para lograr este fin, deseamos aprovechar una contingencia que nos parece muy relevante si se considera que Adorno toma a Odiseo como un ejemplo de personaje ilustrado (de hecho, en la *Dialéctica de la Ilustración* hay un *excursus* dedicado justamente a él). La peculiaridad que queremos aprovechar es que Odiseo y Kafka tienen un terreno común, pues este último se ha dedicado a reescribir una escena de la *Odisea*, a saber, el encuentro con las sirenas por parte de Odiseo y sus compañeros (Kafka, 2018); además, esta misma escena es comentada por Horkheimer y Adorno.⁸ A nuestro juicio, una comparación entre la

⁸ Aunque el libro sea en coautoría, podemos tomar cada palabra como si hubiese sido escrita por ambos autores y, entonces, como si fuese su propio pensamiento, ya que en la introducción a la edición alemana del 1969 ellos mismos especifican que cualquiera de los dos habría podido escribir cada línea del libro y que entonces no tendría sentido distinguir las partes que han sido escritas por uno y otro (cfr. Horkheimer y Adorno, 1998, p. 49). Por esta razón, de aquí en adelante, para aligerar la escritura, nos referiremos a las posiciones expresadas en el texto atribuyéndolas solo a Adorno.

lectura adorniana y la kafkiana de la escena nos puede ofrecer elementos útiles para determinar la presunta postura ilustrada de Kafka.

2.2. El canto de las sirenas: elementos para una comparación

Como hemos anticipado, tanto Adorno como Kafka ofrecen una lectura del canto de las sirenas de Homero. Para desarrollar esta comparación, se empezará con una breve descripción de la escena tal como se encuentra en el canto XII de la *Odisea*; luego se analizará la lectura que Adorno hace de este texto en su *Dialéctica de la Ilustración*; después se pasará a la interpretación que Kafka ofrece del episodio en los *Cuadernos de Zürau* y, finalmente, compararemos ambas posturas para comentar la afirmación adorniana sobre la pertenencia de Kafka a la Ilustración. Una comparación sobre este tema parece fundamental, pues la figura de Ulises y el episodio de las sirenas no son un tema cualquiera: ha sido siempre un punto cardinal de la reflexión de literatos y filósofos, también durante la primera mitad del siglo XX (Pucci, 2014). Entonces, profundizar en esta comparación no se reduce a un mero ejercicio erudito; más bien permite descubrir un punto neurálgico de la postura intelectual de los intérpretes, y que, en este caso específico, se refleja en la lectura que Adorno hace de Kafka, interpretación que, en nuestra opinión, se puede revelar poco acertada porque, como se demostrará más adelante, de ella emerge una ambigüedad en la postura de Adorno, quien interpreta a Kafka como un crítico de la Ilustración y como un escritor ilustrado.

En la versión de Homero encontramos a Ulises, que, la noche antes de alejarse de la isla de la maga Circe, recibe de ella una advertencia. Siguiendo su ruta, en el camino tendrá que pasar cerca de la peligrosa isla de las sirenas. Este es un riesgo inconmensurable por cuanto ninguna persona en la historia ha logrado regresar a casa después de escuchar el canto de estas criaturas. Para superar el peligro sin perderse una ocasión única para satisfacer su curiosidad, Ulises decide tapar las orejas de sus marineros, pero no las suyas. Además, él se hace atar al mástil de su barco y les pide a sus marineros que no lo liberen en ningún caso; la única ayuda que le podrán ofrecer será, en caso de que él les implore o les ordene liberarlo, aumentar el número de cuerdas y de nudos que lo enredan. Afortunadamente, el plan tiene éxito, pues el barco logra pasar indemne por la isla y Ulises alcanza a escuchar este famoso canto, en el que se le invita a quedarse para que las sirenas puedan compartir su inmenso conocimiento sin sufrir consecuencias; de hecho, gracias a las

cuerdas el héroe puede escuchar la invitación cantada, pero sin detener el barco. Así concluye el episodio narrado por Homero y es de aquí que Adorno y Kafka parten para ofrecernos su interpretación.

Para Adorno, este episodio es una “alegoría premonitora de la dialéctica de la Ilustración” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 87), en cuanto pone en evidencia el nexo entre mito y trabajo racional. En esta interpretación, el canto de las sirenas representaría el arte, más precisamente un arte que todavía no ha renunciado del todo a su función de conocimiento a favor del puro placer y que aún intenta mantener esta ambivalencia; de hecho, el canto no es solo de extraordinaria belleza, sino que también lleva un mensaje de conocimiento. Lo que las sirenas quieren compartir con Ulises es justamente la historia de la pasada guerra en la que él participó, y esto para Adorno significa que, para gozar del placer de disfrutar de este relato que podría conciliar al protagonista con su pasado, él debería renunciar a su futuro. Para la dialéctica de la Ilustración, este sería un intercambio inaceptable, pues se renunciaría a la única cosa que es valiosa en la lógica pragmática del progreso solo para obtener un olvido de sí mismo en la contemplación artística de su pasado. El burgués Ulises reconoce que esta tentación sería imposible de resistir usando solo sus fuerzas, y entonces articula dos maneras de elusión, una para su tripulación y otra para él. Los marineros tienen que taparse las orejas para continuar trabajando sin preocupaciones, siendo así excluidos de toda la experiencia del canto; mientras que Ulises se hace atar para poder escucharlo sin correr ningún riesgo, gracias a la colaboración de sus compañeros, a quienes puede impartir órdenes en cualquier momento usando la gestualidad corporal.

En esta solución ambivalente ve Adorno la clásica dinámica laboral que impera en la sociedad burguesa, ya que el amo constriñe a sus empleados a trabajar en lugar de disfrutar de la experiencia musical, mientras que él, libre de cualquier trabajo, se dedica a dicha ocupación, pero se autoimpone una posición pasiva, pues su decisión de atarse le impide cualquier tipo de participación. Dicho de otro modo, con ello Ulises reduce el Arte⁹ a mero objeto de contemplación, quitándole todo el componente de conocimiento, puesto que cada forma de conocimiento comporta una participación activa del receptor. Se puede concluir que,

⁹ Utilizaremos una mayúscula inicial en este término para hablar del Arte en general y una minúscula inicial para referir al término “arte” en sus significados derivados.

con esta operación menospreciadora, la dialéctica de la Ilustración logra anular el peligro insidioso que comportaría dedicar tiempo al Arte a favor de reducirlo a un mero pasatiempo útil para distraerse durante las pocas pausas entre un actividad productiva y la otra, y esto ha comportado la división definitiva entre el trabajo y la experiencia artística.

Como hemos visto, la operación de Adorno ha consistido en la interpretación directa del texto de Homero. En el caso de Kafka nos encontramos frente a todo otro tipo de acción, pues el escritor checo toma la historia del canto de las sirenas y la reescribe por completo, al punto de cambiar incluso el título. Entonces, en primer lugar, nos parece oportuno reportar *in extenso* la versión completa del cuento que Kafka ofrece de la escena de Ulises, para que el lector pueda ver todo el texto en su integridad:

El silencio de las sirenas

Demuéstrales que también medios deficientes, sí, incluso pueriles, pueden servir para salvarse.

Para guardarse de las sirenas, Odiseo se puso cera en los oídos y dijo que lo encadenaran al mástil. Algo similar habrían podido haber hecho los viajeros desde entonces —excepto aquellos a los que las sirenas seducían desde la lejanía—, pero se sabía en todo el mundo que eso no ayudaba. El canto de las sirenas lo penetraba todo, hasta la cera, y la pasión del seducido habría roto algo más que cadenas y mástil. En eso no pensó Odiseo, aunque tal vez había oído algo sobre ello, pero él confiaba plenamente en los trozos de cera y en las cadenas, así que con alegría inocente por contar con tales medios de defensa se enfrentó a las sirenas.

No obstante, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que su canto: su silencio. Aún no ha ocurrido, pero entra dentro de lo razonable que alguien pudiera salvarse ante su canto, lo que en ningún caso podrá suceder ante su silencio. Nadie en la tierra puede superar el sentimiento de haberlas vencido con las

propias fuerzas, tampoco la arrogancia resultante de esa victoria, que todo lo arrebató.

Y, en realidad, cuando Odiseo llegó, aquellas violentas cantantes no cantaron, ya fuera porque creyeran que a ese enemigo sólo se le podría vencer con el silencio, ya porque al ver el rostro de felicidad de Odiseo, quien sólo pensaba en cera y cadenas, olvidaran sus cantos.

Odiseo, sin embargo, por decirlo de algún modo, no escuchó su silencio; él creyó que cantaban y que se había protegido muy bien de su canto; fugazmente pudo ver cómo giraban sus cuellos, cómo respiraban profundamente, vio los ojos llenos de lágrimas, la boca medio abierta, y creyó que todo se debía a las arias, que, sin ser oídas, resonaban a su alrededor. Pero esa visión se tornó distante, las sirenas desaparecieron y, precisamente cuando él estaba más cerca de ellas, ya no supo nada de ellas.

Las sirenas, sin embargo, más bellas que nunca, se estiraban y giraban, dejaban que su cabello ondeara al viento, extendían las garras sobre las rocas, ya no querían seducir, solo querían seguir contemplando, tanto como fuera posible, el brillo de los grandes ojos de Odiseo.

Si las sirenas hubieran tenido conciencia, en aquel momento habrían sido destruidas; pero así son y así permanecen, sólo Odiseo se les ha escapado.

Por lo demás, hasta nosotros ha llegado un añadido a esta historia. Odiseo, se dice, era tan astuto, tan zorro, que la diosa del destino no pudo penetrar en su interior; tal vez él, aunque eso no se puede entender con una mentalidad humana, había notado que las sirenas callaban y presentó tanto ante ellas como ante los dioses el arriba descrito proceso imaginario como si se tratase de un escudo (Kafka, 2000, p. 235).

El viraje interpretativo de Kafka salta a la vista ya desde el título del cuento que dedica al encuentro de Ulises con las sirenas, esto es, *El silencio de las sirenas*: ellas ya no cantan, más bien se quedan calladas. El título no es la única disconformidad entre el texto kafkiano y el de Homero; la descripción del texto kafkiano nos ayudará a destacar las otras.

De entrada, encontramos a un Ulises que, para defenderse del canto de las sirenas, se hace atar al mástil de su nave y se hace poner cera en las orejas, aunque todos sepan que este subterfugio no sirve para nada, ya que el canto de esas criaturas puede penetrar en cualquier lugar; pero Kafka nos deja la duda de si Ulises es o no consciente de esta falacia de su remedio, y lo describe muy confianzudo mientras se dirige hacia las sirenas. Llegando al punto de encuentro, ocurre un evento extraño: las sirenas no cantan, más bien optan por otra arma mucho más poderosa que su canto, su silencio, y por eso se quedan calladas, mientras Ulises muestra su cara de beatitud por la confianza en la cera y las cadenas. Aquí Kafka ofrece otra interpretación ambigua, pues explica que dicho silencio no tiene una motivación clara: puede ser que las criaturas hayan pensado que solo así se pudiese derrotar a un adversario tan listo como Ulises, o puede ser también que ellas se hayan olvidado de cantar al ver la cara inusualmente beata del héroe griego. Otra rareza es que mientras la nave pasa y las sirenas callan, Ulises no se da cuenta de nada; de hecho, él, a causa de una malinterpretación del lenguaje corporal de las criaturas (ellas empiezan a llorar), sigue convencido de que están cantando y que sus protecciones lo están cuidando de la peligrosa melodía. Esta convicción es tan fuerte que, acercándose, él ni siquiera se compromete a prestarles atención e inicia a mirar el horizonte. Esta mirada orgullosa tiene por efecto que las sirenas no pueden resistir a su encanto y se concentran solo en la contemplación de sus ojos, olvidándose de cualquier cosa y dejándolo así escapar incólume. Paradójicamente, esta involuntaria derrota que las criaturas padecen y que habría podido significar su aniquilación no tiene ningún efecto sobre ellas, dado que no son seres conscientes. Finalmente, el cuento concluye con la enésima duda no resuelta, pues Kafka termina proponiendo un final alternativo en el que deja en el aire la posibilidad de que en realidad Ulises se hubiese dado cuenta de todo el asunto y que haya simulado inconsciencia para que todo su plan no se arruinara.

Ahora bien, es claro que Kafka ofrece una versión completamente diferente del episodio de las sirenas. Nosotros no pretendemos brindar

una interpretación *tout court* de este cuento al lector, estudiosos mucho más autorizados que nosotros lo han intentado¹⁰ y no siempre con resultados satisfactorios, pues la evidente ambigüedad del relato impide cualquier tipo de interpretación unívoca. Afortunadamente, para aclarar si Kafka pertenece o no a la Ilustración no necesitamos de este ejercicio hermenéutico: podemos ver si la interpretación de Kafka es coherente con la postura que Adorno toma respecto del mismo problema, pues, siguiendo la tesis de Adorno, según la cual este episodio es “una alegoría premonitrice de la dialéctica de la Ilustración”, la interpretación de Kafka (quien, según Adorno, pertenece a la Ilustración) debería ser, cuanto menos, coherente con la suya, so pena de que quede demostrado que o el cuento de las sirenas no es realmente representativo de la Ilustración o Kafka no pertenece a esta forma de *pensamiento*. Actuando de este modo, ya no tendríamos una tarea hermenéutica sin límites metodológicos sobre el relato de Kafka, sino la empresa de verificar la coherencia de las posturas de Adorno y de Kafka para averiguar la validez de la interpretación que el primero hace de la obra del segundo, lo cual permite delimitar un campo interpretativo mucho más reducido y claro; esto es, actuaremos dentro de los límites de la interpretación de Adorno, y esto nos brindará algunos puntos sólidos de análisis. Por supuesto, el método de lectura del texto kafkiano lo define ya Adorno en sus *Apuntes sobre Kafka*, esto es, tomar a la letra el texto, sin agregar ninguna suposición personal que no se pueda encontrar en él.

2.3. Resultados de la comparación

Bajo estas premisas, empezaremos la interpretación enfocándonos de inmediato en el primer elemento de divergencia entre la versión de Adorno (que para su interpretación se refiere puntualmente a la versión de Homero) y la de Kafka: la figura de Ulises. Mientras que Adorno agrega solo el elemento de la división de clase social a la versión griega de un protagonista dispuesto a desafiar el peligro de muerte para lograr escuchar el mítico canto de las sirenas (recordemos brevemente que dicho canto no era solo maravilloso, sino que también brindaba un conocimiento sin límites al oyente), y que logra el resultado gracias a su astucia y a la ayuda de sus marineros, en Kafka tenemos una figura

¹⁰ Por mencionar solo algunos ejemplos, cfr. Baioni (1984, pp. 226-231), Benjamin (2014, pp. 33-35) y Pucci (2014).

completamente diferente, pues se ve un Ulises un poco desgarbado que no tiene ninguna intención de escuchar el canto de las sirenas, ni por maravilloso ni por ofrecer conocimiento, y que para no escucharlo adopta una estrategia que todo el mundo sabe que es ineficaz. Kafka transforma la figura de un Ulises excepcionalmente astuto y curioso en aquella de un Ulises ingenuo y sin hambre de conocimiento. Si se considera que Ulises es definido por Adorno como el símbolo de la dialéctica de la Ilustración, se nos aclara la postura de Kafka en contra de esta, esto es, de crítica, pero nos dice también que Kafka ya no ve, como hace Adorno, esta fe en el progreso que deriva del conocimiento; más bien describe un sujeto que ya no quiere acrecer su saber y prefiere quedarse voluntariamente en la sordera, tal como sus marineros, que en el cuento de Kafka no son mencionados, solo se intuye que están junto a él, pues el barco se mueve aunque Ulises se encuentre encadenado. Esta ilusión de voluntariedad nos la brinda la indicación metodológica de Adorno, pues sin tomar a la letra el cuento deberíamos admitir que el final alternativo que propone Kafka podría desmentir nuestra afirmación, ya que él sugiere, *haciendo una hipótesis*, que todo podría ser también una simulación de Ulises para derrotar a las sirenas. Tomando a la letra el cuento (que, como sugiere Adorno, es el único método que se puede usar para interpretar correctamente los textos de Kafka), el segundo final se vuelve inconsistente, ya que en la misma narración Kafka nos dice, *dándolo por cierto*, que nadie podría reducir al silencio a las sirenas y luego seguir vivo, dado que la presunción que se desarrollaría en el ánimo del sujeto en virtud de tal logro sería intolerable para cualquiera: entonces, el hecho de que Ulises haya sobrevivido a dicho silencio sería la prueba irrefutable de que su actuación no ha sido una simulación, pues si se hubiese dado cuenta de haber derrotado a las sirenas habría muerto, partiendo de que esta es la certeza que ofrece Kafka en el relato.

Hay otra peculiaridad que queremos destacar respecto de la figura de Ulises: su relación con los marineros. Mientras que, para Adorno, esta dinámica constituye un eje central, Kafka dedica al asunto solamente pocas palabras marginales para hacernos intuir que ellos también se encuentran en el barco. Para el pensador de Frankfurt este tema es fundamental en cuanto desde esta perspectiva puede desarrollar su crítica a la sociedad burguesa de mentalidad ilustrada, pues demarca la diferencia de comportamientos que Ulises, en cuanto amo, impone a sus marineros durante el canto de las sirenas, y evidencia que hay un claro desnivel entre las dos clases sociales presentes en el barco. Este nivel de

lectura no aparece en Kafka dado que Ulises se pone a la misma altura que sus marineros aplicándose la cera en las orejas y así privándose de la experiencia estética y de conocimiento que comportaría escuchar el canto. Aquí ya no se percibe una diferencia en el goce artístico entre clases sociales, más bien se ve la desconfianza que todos sienten hacia el canto de las sirenas y, entonces, hacia el Arte. Esta circunstancia nos lleva a afirmar que el Ulises de Kafka, por lo menos en relación con el tema de la división racional del trabajo, si de verdad representa la dialéctica de la Ilustración, la representa en un sentido distinto al que entiende Adorno, pues sigue en pie una distinción de roles entre “jefe” y “empleado”, pero ya no se percibe una dinámica de clase, y esto se hace más evidente considerando que dicha diferencia no comporta una discriminación al momento de escuchar el canto: todos tienen que evitarlo, sin distinción entre quien manda y quien cumple las órdenes.

Esta observación nos lleva de inmediato a otra diferencia entre Adorno y Kafka: el rol y las acciones de las sirenas. Siguiendo la interpretación de Adorno, según la cual las sirenas son una alegoría del Arte, se puede apreciar otro aspecto interesante de discrepancia entre las dos lecturas del cuento homérico, pues en el primer caso las sirenas cantan, mientras que en el segundo se quedan calladas. Esto nos brinda información valiosa acerca de la concepción de ambos autores respecto de la función social que el Arte debería tener. En el caso de Adorno se ve que las sirenas quieren comunicarse con su “público”, y que, viceversa, él quiere escucharlas, mientras que en el otro caso el “público” no quiere escuchar y, sobre todo, las sirenas renuncian a cantar dejando de lado toda oportunidad de difusión de su conocimiento y de su arte. Esto demuestra que, a diferencia de Adorno, Kafka ha perdido toda confianza en la función social del Arte, hasta el punto de renunciar directamente a expresarse, aunque sea para intentar convencer al oyente de cambiar de opinión. Aquí definitivamente se puede ver que, mientras que para Adorno el Arte debe concebirse y producirse en relación con una función social cualquiera,¹¹ en Kafka esto ya no es necesario, pues, si nadie quiere escuchar, es inútil hacer pública la obra artística: es mejor callarse, donde por callarse no hay que entender que es mejor no producir obras de arte, sino que no es necesario difundir al público el

¹¹ Como anota muy bien Knatz (2011, p. 11), comentando la postura de Adorno: “cada obra de arte, considerada en todos sus niveles, está siempre permeada de un *momento social*”.

propio trabajo: la obra artística puede quedar como un asunto personal de quien la creó.

Finalmente, hay otro asunto que merece ser destacado a propósito de las sirenas: las consecuencias que la visita de Ulises tiene sobre ellas. Adorno identifica este acontecimiento como esencial en la división entre el Arte y el trabajo racional, pues Ulises logra quitar al Arte cualquier tipo de atractivo más allá de la pura contemplación con fines de goce y solo para la clase dominante, y esto demuestra que él da mucha importancia a este episodio. En cambio, Kafka nos aclara que el hecho de que Ulises haya logrado callar a las sirenas habría podido representar el fin de ellas, pero que, siendo seres sin conciencia, el episodio en cuestión no ha tenido consecuencias, ya que ellas no se han podido dar cuenta de la gravedad del asunto. En todo caso, en Adorno la astucia de Ulises le permite disfrutar del canto de las sirenas; en cambio, para Kafka, la ingenuidad es la cualidad de Ulises que logra vencer a las sirenas, al punto de correr el riesgo de arruinarlas definitivamente. Esto nos aclara otro elemento fundamental para nuestra pregunta inicial: si recordamos que, para Adorno, la astucia es un rasgo típico de la mentalidad ilustrada y que, entonces, Odiseo personifica su dialéctica, el hecho de que Kafka ponga el foco en la ingenuidad en lugar de en la astucia se antoja una postura muy poco coherente con la mentalidad de la Ilustración; si, según Adorno, la astucia reside en la capacidad de Odiseo de engañar a las divinidades naturales (cfr. Horkheimer y Adorno, 1998, p. 102), es evidente que en el cuento de Kafka esta facultad se pierde por completo, pues es él quien resulta engañado por las sirenas y no viceversa, como se derivaría del planteamiento adorniano, demostrando así su comportamiento ingenuo en cuanto ha perdido la capacidad de engañar, que es uno de los rasgos fundamentales de la Ilustración.¹²

¹² Es cierto que, en el planteamiento de Adorno, está implícito en la dialéctica de la Ilustración que la astucia se vuelve ingenuidad a lo largo del tiempo (cfr. Horkheimer y Adorno, 1998, pp. 105-107), pero creemos que aquí esto no aplica porque para los pensadores de Frankfurt esta ingenuidad tiene que ser entendida como un autoengaño que el ser humano se inflige para justificar racionalmente sus actos irracionales, mientras que en el caso que estamos analizando no es Odiseo quien se engaña sino que padece el engaño por parte de las sirenas, es decir, las divinidades naturales. En conclusión, este tipo de ingenuidad es diferente de aquella referida en el texto, y esto hace que

Ahora bien, después de haber extraído muchos elementos útiles para mi análisis, falta sólo utilizarlos para contestar a la pregunta inicia: ¿Kafka, como afirma Adorno, pertenece a la Ilustración? Esto se resolverá en las conclusiones.

Conclusiones

Antes de contestar a la pregunta, parece oportuno recapitular brevemente los pasos cumplidos para que se destaquen todos los elementos que se utilizarán para contestar.

Hemos comenzado el análisis leyendo puntualmente el texto más importante que Adorno dedica a la obra de Kafka, esto es, *Apuntes sobre Kafka*. Este recorrido ha permitido poner el acento en uno de los asuntos que, a nuestro juicio, es uno de los más importantes del escrito: la afirmación de Adorno que declara a Kafka como un hombre que critica la Ilustración aunque pertenezca a ella. Nos hemos dedicado a averiguar la corrección de esta aserción. Para ello, después de una breve aclaración del término *Ilustración* para Adorno, hemos optado por una descripción y luego comparación entre la interpretación adorniana y la kafkiana del episodio, presente en la *Odisea*, del canto de las sirenas. Esto permitió interrogar a los autores sobre un tema que Adorno considera central para la dialéctica de la Ilustración, lo que, a su vez, consintió aclarar si de verdad Kafka adopta la postura que Adorno le asigna. Considerando que el fin es verificar la coherencia de la afirmación adorniana, hemos aplicado su misma metodología de investigación para acercarse al texto kafkiano, de manera que hemos permanecido dentro del horizonte interpretativo propuesto por Adorno sin introducir elementos ajenos de análisis que habrían podido viciar la reflexión. De este modo, se han podido extraer algunos elementos de discrepancia entre las dos posturas útiles para nuestro fin.

En primer lugar, analizando la figura de Ulises y su relación con los marineros, se ha evidenciado que los dos Ulises tienen una divergencia tanto en la actitud hacia el conocimiento (el de Adorno lo busca, mientras que el de Kafka lo rechaza *a priori*)¹³ como en la completa ausencia en

no se pueda considerar la ingenuidad del Odiseo de Kafka como típica de la dialéctica de la Ilustración.

¹³ Hay que aclarar que, en la teoría del conocimiento que Adorno plantea en su *Dialéctica negativa* (2005), se puede encontrar un rechazo que podría parecer similar al que muestra el Odiseo de la versión kafkiana. Sin embargo,

Kafka de la perspectiva de la división de clases sociales, que es evidente en Adorno.

En segundo lugar, se ha acentuado la figura de las sirenas y sus acciones, y esto ha permitido destacar que aquí también hay considerables discrepancias entre los dos, pues emergen dos concepciones muy diferentes sobre la función social del Arte, dado que para Adorno esta función es evidente, mientras que en Kafka parece que el Arte puede ser, sin problemas, un fin en sí mismo, esto es, no tener ninguna pretensión de impactar en la sociedad. En fin, se ha visto que Adorno lee a Ulises como un hombre de astucia, mientras que Kafka lo ve como un ingenuo.

Gracias a todas estas peculiaridades de las dos diferentes interpretaciones del episodio homérico, se puede contestar a la pregunta inicial y, con esto, concluir. Hay que recordar una última vez que la postura de Adorno que se está poniendo en duda es la siguiente: Kafka es un hombre que critica la Ilustración, aunque pertenezca a ella. Seguramente, todo el análisis nos lleva a concordar plenamente con la primera parte del asunto, en cuanto es indudable la intención crítica que Kafka asume en sus obras, y es claro también que dichas críticas se dirigen justamente a la sociedad de su tiempo, la cual tiene todas las características típicas que Adorno describe en su *Dialéctica de la Ilustración*. A propósito de la segunda parte del asunto, la situación ya no es tan clara, dado que parecería que Kafka en muchos aspectos no se queda dentro del horizonte de pensamiento ilustrado, tal como lo afirma Adorno.

Esto se puede sostener porque en la diferente interpretación del cuento de Ulises aparecen dos rasgos que parecen no encajar dentro de dicho horizonte conceptual. En primer lugar, en Kafka desaparece completamente el hambre de conocimiento que caracteriza la

consideramos que los dos tienen que distinguirse, pues, en el caso de la teoría de Adorno, el rechazo forma parte de una dialéctica más amplia en la que se articulan varios momentos de un procedimiento epistemológico, mientras que en la interpretación de Kafka se puede destacar un rechazo *a priori* (que, entonces, no tiene que ser confundido con el sufrimiento que en la teoría de Adorno es un momento fundamental del conocimiento) de la experiencia cognoscitiva por parte de Odiseo. Dicho cierre hacia la naturaleza impide de inmediato el desarrollo del *impulso mimético*, que es el primer momento según la teoría epistemológica de Adorno y sin el cual no se puede implementar ningún conocimiento (cfr. Lothar, 2011, p. 8). Para un análisis de la teoría del conocimiento de Adorno, cfr. Robles (2017).

mentalidad ilustrada que, con el conocimiento que produce progreso científico, pretende dominar la naturaleza y substituir completamente la dimensión racional a la dimensión mítica en la práctica del pensamiento humano (cfr. Horkheimer y Adorno, 1998, p. 59). En segundo lugar, en Kafka falta la actitud astuta hacia los eventos que pasan en el mundo, la misma actitud que el propio Adorno describe como la más típica de la dialéctica de la Ilustración (cfr. Adorno, 1962, p. 290).

Si se toman por ciertas estas pruebas para poner en duda la pertenencia de Kafka a la Ilustración, se pueden explicar también las otras diferencias que se han evidenciado en las dos interpretaciones, pues, si Kafka no pertenece a la Ilustración, se hace evidente que no quiere considerar el tema de las diferencias de clase (de hecho, su Ulises se pone al mismo nivel de sus marineros, no asume una posición privilegiada en relación con la experiencia artística), pues esta temática es peculiar de la crítica marxista, la cual se desarrolla obviamente dentro del esquema de pensamiento de la Ilustración; se aclara también el tópico de la función social del Arte, puesto que este también es un asunto que la crítica marxista toma como fundamental, mientras que es ajeno a las lógicas que no sean reconducibles a la dialéctica de la Ilustración; finalmente, se entiende el hecho de que Adorno dé una importancia fundamental al encuentro entre las sirenas y Ulises, mientras que Kafka lo considera marginal.

Concluyendo, se puede afirmar que el análisis adorniano de Kafka se puede compartir en la parte en la que destaca la función crítica de este último hacia la sociedad y a su dialéctica de la Ilustración. Sin embargo, es dudosa la apreciación de Adorno en la parte en la que pone a Kafka en el mismo horizonte de pensamiento que quiere criticar.¹⁴ Posiblemente esto se debe al hecho de que el mismo Adorno se sirve, para sus análisis, de una teoría crítica que plantea sus posiciones desde la perspectiva del materialismo histórico dialectico de matriz marxista,¹⁵ y este compromiso metodológico probablemente le impide

¹⁴ Para un análisis de la postura no ilustrada de Kafka, más allá de la lectura adorniana, cfr. Bartoli (2022), pp. 91-97).

¹⁵ Aquí es oportuno hacer una precisión respecto del uso del término *marxismo*, que, debido a su polivalencia, resulta ambiguo. Aquí nos estamos refiriendo a la postura marxista que se desarrolló en la Escuela de Frankfurt y que, en sus exponentes principales, a saber, Horkheimer, Adorno y Marcuse, “impone la integridad entre la teoría y la praxis, la integridad entre la ciencia

valorar imparcialmente la naturaleza de la obra kafkiana. Solo bajo esta perspectiva se puede leer la obra de Kafka como lo hace el pensador de Frankfurt, como algo que lucha contra la “teología dialéctica” (Adorno, 1962, p. 288). Esa afirmación, por justa o no que sea, merecería una justificación muy sólida, que él, en cambio, en sus *Apuntes sobre Kafka* da por descontada.

Probablemente, pero aquí ya nos encontramos en el terreno de las meras hipótesis, Adorno, por lo menos en su lectura de la obra kafkiana, no consideró suficientemente el hecho de que todo el planteamiento crítico marxista, que la Escuela de Frankfurt recoge y desarrolla (Rodríguez, 2013), tiene una considerable matriz ilustrada, que, a nuestro juicio, influye mucho en la postura que Adorno tomó en relación con la obra de Kafka. Siendo así las cosas, nos estaría permitido invertir, de manera provocadora, dicha interpretación en los siguientes términos: todo el trabajo de Adorno tiene una función crítica hacia la sociedad ilustrada, aunque él mismo pertenezca a dicha postura intelectual.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962). *Prismas*. M. Sacristán (trad.). Ariel.
- ____ (2003). *Notas sobre la literatura*. A. Brotons Muñoz (trad.). Akal.
- ____ (2004). *Teoría estética*. J. Navarro Pérez (trad.). Akal.
- ____ (2005). *Dialéctica negativa*. A. Brotons Muñoz (trad.). Akal.
- Baioni, G. (1984). *Kafka: letteratura ed ebraismo*. Einaudi.
- Bartoli, F. (2022). *Un mismo lado del mundo. La seducción donjuanesca y la decisión fáustica en Kierkegaard y Kafka*. Casa de Asterión.
- Benítez Andrés, R. y Ayllón Barasoain, M. (2020). De la irreconciliabilidad de la estética tradicional y el arte actual: algunas tensiones contemporáneas desde la *Teoría estética* de Adorno. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 11-12, 264-285.
- Benjamin, W. (2014). *Sobre Kafka*. M. Dimópulos (trad.). Eterna Cadencia Editora.
- Brod, M. (1962). *Franz Kafka. Eine Biographie*. Fischer.
- Colangelo, C. (2014). *Una rotonda sul male. Kafka allo specchio dei filosofi*. Edizioni d'if.

y la filosofía, aparte del completo compromiso ideológico” (Rodríguez, 2013, p.17). Para una profundización de la relación entre Adorno y las obras de Marx, cfr. Della Torre (2019).

- Cooke, M. (2015). La verdad en la ficción narrativa: Kafka, Adorno y más allá. *Signos Filosóficos*, 17(34), 122-144.
- Da Silva, A. S. (2015). Educação, formação cultural e expressividades estéticas: anotações em Adorno e Kafka. *Impulso, Piracicaba*, 26(62), 55-63.
- Della Torre, B. (2019). Adorno, leitor de Marx. *Sociologia & Antropologia*, 9(2), 519-541.
- Foster, R. (2013). Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth. *New German Critique*, 40(1)(118), 175-198.
- Grabbert, T. (2000). Über Adornos ‚Aufzeichnungen zu Kafka‘. GRIN Verlag.
- Kafka, F. (2000). *Cuentos completos*. J. R. Hernández Arias (trad.). Valdemar.
- Knatz, L. (2011). La natura del soggetto. Riflessioni sul pensiero di Theodor W. Adorno. *Rivista internazionale di filosofia e psicologia*, 2(1), 4-17.
- Homero. (2017). *Odisea*. P. C. Tapia Zuñiga (trad.). UNAM.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. J. J. Sánchez (trad.). Trotta.
- Pentucci, P. P. (2004). *La costellazione dell'estetico*. Michele di Salvo Editore.
- Pucci, G. (2014). Le Sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage. *Classico contemporaneo*, 1, 80-97.
- Robles, G. M. (2017). El naturalismo de la *Subjektkritik* de Theodor W. Adorno. *Diánoia*, 62(78), 3-26.
- Rodríguez, M. G. (2013). Adorno y el marxismo de Frankfurt. *Derecho y Realidad*, 21, 7-24.
- Savi Neto, P. (2017). Obra de arte e filosofia: uma leitura de Franz Kafka a partir de Theodor Adorno. *Revista de Ciências Humanas*, 51(1), 3-20.