

“ADORNO” COMO EMPRESA FAMILIAR. ACERCA DE GRETTEL KARPLUS ADORNO

Manuel Molina
IDH-CONICET, UNC, Argentina
mm88.molina@hotmail.com

Recibido: 06 de febrero de 2023

Aceptado: 03 de Mayo de 2023

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/9mm3k1ec6>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2948-9220>

Resumen

Este trabajo se propone recuperar el nombre de Gretel Karplus Adorno, colega, compañera y esposa del célebre filósofo alemán Th. W. Adorno. Su influencia en el Instituto de Investigación Social y en la empresa adorniana habitualmente es reducida a la figura de esposa, colaboradora y secretaria. Aunque una examinación más detenida en ciertos detalles biográficos, pero también escriturales permiten componer interpretativamente un rol tanto más decisivo en la construcción del nombre “Th. W. Adorno”. Para ello se consideran no sólo los escasos pasajes del corpus adorniano donde se practica una inflexión sobre el propio método colaborativo de su escritura y composición textual, sino que además se analiza la bibliografía disponible que reconstruye en detalle la dimensión vital del matrimonio Adorno. En este marco se inserta especialmente la reconstrucción de Staci Lynn von Boeckmann, acaso el único trabajo en circulación concentrado sobre la figura de Gretel Karplus Adorno y su activa labor en la empresa familiar “Adorno”. El argumento que se defiende de fondo es que Gretel no trabajó sólo asistiendo, cuidando, colaborando o transcribiendo el pensamiento adorniano, sino que fue mucho más allá: practicó intervenciones, interpolaciones y modificaciones sustantivas en lo más pequeño y preciso del material conceptual-escriturario.

|1|

Palabras Claves

Gretel, Adorno, material, escritura, trabajo

“ADORNO” AS A FAMILY-OWNED BUSINESS. ABOUT GRETTEL KARPLUS ADORNO

Abstract

This essay aims to recover the name of Gretel Karplus Adorno, colleague, companion and wife of the famous German philosopher Th. W. Adorno. Her influence in the

Institute for Social Research and in Adorno's thought is usually reduced to the figure of collaborator and secretary. However, a closer examination of certain biographical, but also scriptural details will allow us to compose interpretatively a more decisive role in the construction of the name “Th. W. Adorno”. For this purpose, we consider not only the few passages in the Adorno corpus where the collaborative method of writing and textual composition is discussed, but we also analyze the available bibliography that reconstructs in detail the vital dimension of the Adorno marriage. The reconstruction by Staci Lynn von Boeckmann, perhaps the only work in circulation that concentrates on the figure of Gretel Adorno and her active work in the family business “Adorno”, is especially inserted in this framework. The underlying argument is that Gretel did not work only by assisting, caring, collaborating or transcribing Adornian thought, but went much further: she practiced interventions, interpolations and substantive modifications in the conceptual-writing material.

Key Words

Gretel, Adorno, material, writing, work

|2|

Introducción

En el artículo de 1969 “Experiencias científicas en América”, Th. W. Adorno agradece a quien quizás fuese el primer asistente de su carrera, el doctor George Simpson, con el que trabajó en los primeros años del exilio para el *Princeton Radio Research Project*: “Aprovecho la ocasión para expresar públicamente en Alemania mi agradecimiento a él” (2009, p.636). Fuera de la correspondencia privada y las veces que Theodor publicó con otros autores, como en *Dialéctica de la Ilustración* o la póstuma *Teoría estética*, su mujer Gretel Karplus Adorno nunca fue reconocida como editora o como colaboradora en las publicaciones en las que ella trabajó activamente. Y sin embargo es en la radical *Dialéctica de la Ilustración* donde reconocen Adorno y Horkheimer la opresión de género en interdependencia con otras formas del dominio patriarcal: “El dominio sobre la naturaleza se reproduce dentro de la humanidad (...). La mujer lleva el estigma de la debilidad, y a causa de ésta se halla en minoría, incluso allí donde es numéricamente superior al hombre. Como en el caso de los nativos sometidos a las primitivas formaciones estatales, como en el de los indígenas de las colonias, inferiores en organización y armamento a los conquistadores, como en el de los judíos entre los arios, su indefensión constituye el título jurídico para su opresión (...) El hombre como señor niega a la mujer el honor de la individualización” (2007, p.122-123). Públicamente en Alemania andaba Theodor siempre acompañado por Gretel, y sin embargo la individualización pública, en el espacio público pero también en los textos publicados, le pertenecía solo a él. La palabra de “Theodor W. Adorno”, el autor hecho de signos, de marcas inscriptas en la objetividad de la escritura, está profundamente mediada por el trabajo de Gretel. La negación de la individualización pública de Gretel convierte a Theodor en “el hombre como señor”. El problema de la escritura en Th. W. Adorno y la mediación allí del trabajo corporal de Gretel conducen hacia uno de los tabúes filosóficos, que es pensar críticamente la dimensión biográfica de la producción

intelectual. Justamente estas dos expresiones se asocian a la charla entre mujeres, dentro de la casa, allí donde ellas arcaicamente fueron recluidas. Desde 2003 con motivo del centenario de su nacimiento ha habido una explosión de material biográfico sobre Th. W. Adorno.¹ De todas ellas la única que dedica una parte concentrada en la figura de Gretel, su colaboración al trabajo de Theodor y la singular relación del matrimonio es la biografía de Müller-Doohm *En tierra de nadie*. Aunque las ediciones del Archivo Adorno de Schütte y Ewenz ofrecen una gran cantidad de documentos epistolares y fotográficos que ayudan a componer el nombre de Gretel. En el horizonte de las biografías oficiales sobre Theodor W. Adorno, hay un trabajo biográfico enteramente dedicado a la vida y obra de Gretel. Se trata de la tesis doctoral de 2004 *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory*, escrita por la filósofa norteamericana Staci Lynn von Boeckmann (2004) y liberada en Internet.² La dimensión biográfica y anecdótica bajo la cual ha quedado sepultada la figura de Gretel, es justo lo que Lynn von Boeckmann pretende invertir al discutir el presupuesto entre sus colegas de Frankfurt, según el cual sobre ella no se podía escribir más que «*Klatsch und Tratsch*», en inglés «*gossip and hearsay*», y en español chismerío y rumores. El chismerío y los rumores sobre la figura de Gretel atraviesan la solemnidad del concepto adorniano, la ensucian hasta la médula de material anecdótico. Con ello, el murmullo femenino que cae siempre por debajo de la significación filosófica, de lo espiritualmente relevante, representa frente a la irrelevancia ridícula del concepto filosófico lo otro, lo reprimido, la mímesis. La verdad, lo eterno es más bien un rumor de pasillo que una idea. Sin una crítica a la figura de Gretel la repetición de los pasajes más relevantes y ambiciosos del final de *Teoría estética* se reducen a puro *Quatsch*, voz alemana para «tontería». No se trata de romantizar o de estetizar la figura de Gretel reduciéndola a naturaleza sufriente, sino de analizar según la expresión –que era modélica para la filosofía adorniana– lo reprimido que se desparrama para hombres y mujeres a causa de la división capitalista del trabajo. Inmanentemente el chismerío, el rumor y la tontería trascienden la cocina, el pasillo y el almacén como mediación determinada de los espacios y los discursos de los señores³.

|3|

Esposa, compañera, secretaria e intelectual

¹ Cabe mencionar las publicaciones *Adorno. Eine Biographie* de Stefan Müller-Doohm; *Adorno in Frankfurt* editado por Wolfram Schütte; y *Adorno. Eine Bildmonographie* editado por Gabriele Ewenz et. Alt, todos publicados por la editorial Suhrkamp en 2003. Además *Th. W. Adorno. Ein letztes Genie* de Detlev Claussen por la editorial Fischer también de 2003 y *Adorno. Eine politische Biographie* de Lorenz Jäger por Deutsche Verlags-Anstalt en 2009.

² Cf. <https://shareok.org/handle/11244/791>

³ Lynn von Boeckmann (2004) recupera una revisión de Kurt Flasch sobre la biografía de Kant hecha por Manfred Kuehn, en la que se señala que las biografías de los grandes pensadores alemanes cayeron en descrédito a partir de mediados de los años 20, por ser consideradas como una intromisión voyerista en la esfera privada que distrae del asunto importante. Esta reconstrucción biográfica de la vida privada es descrita allí como un “espíar a través de la mirilla”, con lo que se obtiene la mirada de un sirviente doméstico.

Gretel ya ha sido representada como una típica secretaria en la reconstrucción de la historia del instituto de Rolf Wiggerhaus (2010) y como una intermediaria entre Adorno y Benjamin en la de Susan Buck-Morrs (2011). En ambos trabajos la descripción de Gretel se reduce a la esposa de Adorno y además amiga y apoyo financiero de Benjamin. Lynn von Boeckmann (2004, p.42 y ss.) critica que Wiggerhaus y Buck-Morrs no interpretan los pocos hechos de la vida de Gretel que mencionan, como si fuesen autoevidentes y aproblemáticos, y la descripción de su papel en la historia del Instituto se restringe a esposa y secretaria de Theodor. Las reducciones de la figura de Gretel a esposa-secretaria son a la vez la posibilidad para hacerle justicia a su nombre. La esposa dedicada a las tareas domésticas y la secretaria dedicada a las tareas administrativas configuran las condiciones de posibilidad para el trabajo y el ocio del marido. Lynn von Boeckmann busca rescatar el nombre de Gretel como una colaboradora intelectual con dos de los filósofos más influyentes del siglo XX. Ella trabajó como co-editora de todos los textos que Theodor publicó a partir del exilio, pero su aparición explícita como tal tiene lugar sólo en *Dialéctica de la Ilustración*, en cuyos agradecimientos los autores la reconocen nada menos que como una “valiosa colaboradora”. En la póstuma *Teoría estética* también aparece como colaboradora del editor Rolf Tiedemann junto a Susan Buck-Morrs y Klaus Schultz. Como así en la primera edición póstuma de la obra de Benjamin, de los volúmenes de los *Escritos* que prepararon con Theodor en los primeros años del regreso a Alemania tras el exilio, para publicar en la flamante editorial Suhrkamp. Estas caracterizaciones exponen que el trabajo de Gretel desbordaba el sector doméstico y administrativo. Junto a Theodor y el resto de los varones del Instituto, ella trabajaba regularmente en su oficina en el tercer piso. En el trabajo de Martin Jay *The dialectical imagination* Gretel es definida ya como una intelectual y una compañera de Theodor Adorno, que trastocan las caracterizaciones anteriores como secretaria y como esposa. Gretel se movía entre los roles de esposa y compañera, y entre los de secretaria e intelectual. También en el Instituto Gretel operaba además como intermediaria entre Theodor y los estudiantes. En las memorias de Mónica Plessner, las palabras de Horkheimer sobre Gretel la describen como “la vida y el alma del Instituto. Los estudiantes confían más en ella que en Adorno y en mí” (*Ibid.*, p.45). No es necesario ir más allá de los roles de esposa y de secretaria para alcanzar su negación inmanente como compañera e intelectual. Sin embargo, la propia Gretel fue más allá.

|4|

Adorno como objeto de trabajo de Gretel

El obituario escrito por Rolf Tiedemann tras la muerte de Gretel en 1993 intenta rescatar de «la furia del desaparecer», como todo obituario, la contribución fundamental de Gretel al Instituto y se lamenta que ella se haya ido sin ese reconocimiento en vida. Sin embargo Lynn von Boeckmann discute la sanción de Tiedemann, que reza: “Gretel Adorno pasó su vida, según puede parecerle a algunos, en las sombras - las sombras de otra vida. Sin embargo, la vida de Theodor W. Adorno fue trabajo de él, y su esposa se dedicó a ese trabajo también. Gretel dijo una vez que para ella este trabajo era más importante que su propia vida. Hoy en día, uno podría fácilmente estar tentado a hablar aquí de dominación, de promesa no realizada, de la renuncia a la autonomía. Pero nadie

tendría derecho a hacerlo, porque la misma Gretel lo quería así. Sabiendo muy bien lo que estaba haciendo, eligió tomar la responsabilidad de la vida y el trabajo de su marido” (*Ibid.*, p.46). Para Lynn von Boeckmann Tiedemann justifica la asimetría del matrimonio haciendo responsable a Gretel, desde el punto de vista de la agencia, de una consciencia que cumple su autodeterminación en el sacrificio de la autonomía. Sin embargo, según la autora el obituario mistifica con este movimiento la figura de Gretel a la que ya no es posible acceder, volviéndola a poner en las sombras, donde ella hubiese querido estar, y en lugar de alentar a una crítica, la detiene con la admiración de su autosacrificio desinteresado. Interpretar críticamente la posición de Gretel en el matrimonio Adorno y en el Instituto supone partir de los presupuestos adonianos, que ella misma transcribió, compuso y ajustó junto a Theodor. Si cuando decimos el nombre «Adorno» nombramos el trabajo de Gretel tanto como el de Theodor, la interpretación de la figura de Gretel tiene que ser en términos de crítica inmanente, con y contra ella. Una crítica que persiga la potenciación de la mediación femenina, su individuación, por empática e incluso tierna, no debería agotarse en una compasión condescendiente y lamentosa. Según relata Lynn von Boeckmann, muchas de las referencias a Gretel en Frankfurt coinciden en la expresión “Ay, la pobre Gretel”. En este sentido la tarea de reconocer su subjetividad no puede reducirse a admiración de un autosacrificio ni a la lástima por una opresión, sino precisamente desplegarse como crítica del autosacrificio y de la opresión. Según la constelación adonianas de subjetividad, que lo que hoy llamamos «Adorno» era su objeto de trabajo, una especie muy compleja de material, que podríamos llamar material vital o material vincular. Justamente mediante el autosacrificio, dándole a Theodor todo lo que él necesitaba para desarrollarse personal y profesionalmente, se encauzó el proceso de subjetivación de Gretel, su supervivencia. El caso Gretel viene a iluminar algo del concepto preformado de dominación patriarcal, que tradicionalmente pone a la mujer en el lugar de la víctima, cuando en realidad se trata de una lógica ubicua que constituye al varón como la primera víctima del patriarcado, en la dirección en la que Rita Segato (2016) expone el problema, esto es, el ser varón como una subjetivación recortada y a la mujer socialmente constituida como agente de un poder que se ejerce y se multiplica en ella como autosacrificio. Gretel le cedió a Theodor el capital del reconocimiento ya desde la época del exilio. Sólo un método de trabajo colaborativo, en el que las fuerzas de trabajo se duplican bajo una sola insignia, fue lo que le permitió a Theodor sostener un ritmo de producción “sobrehumano” –según lo describe Habermas– o como él mismo confiesa en una carta a los padres, “industrial”, en el sentido de desarrollar numerosos procesos de producción teórica en simultáneo.

|5|

La jornada laboral de Adorno

En el capítulo sobre “La Jornada laboral” de *El Capital* Marx describe cómo la lucha por determinar el máximo de la jornada laboral pone de relieve una estrategia para sacar ventaja por parte de la clase capitalista, que describen las publicaciones alrededor de 1850 de los informes de los inspectores fabriles. En la lucha por el intercambio de plustrabajo en la jornada laboral, los capitalistas se aventajan de los trabajadores mediante “hurtos menores de capital” o como describe a la estrategia un reporte de 1856

“mezquinas raterías de minutos”. El *súmmum* del robo cotidiano pequeñoburgués es el trabajo reproductivo femenino, históricamente desregulado, invisible y fuera de todo cálculo. Con los movimientos feministas vigesimicos el robo excedió el espacio doméstico en casos de mujeres que –como Gretel– estaban decididas a trabajar, y se expande como trabajo productivo que fue no reconocido, no simbolizado, no capitalizado en el nombre. El robo atómico de capital simbólico se rebela a la luz de la crítica feminista al patriarcado como el robo de los nombres de las mujeres. En los años del regreso a Frankfurt, el método del dictado lo fue haciendo Theodor en el Instituto no sólo con Gretel sino también progresivamente con su secretaria Elfriede Olbrich. El trabajo de Gretel fue mutando en este período desde el de transcripción hacia el de edición y corrección. En una conversación dos de los primeros estudiantes de Theodor en Frankfurt, Ludwig von Friedeburg y Roland H. Wiegensteins, puntúan detalles sobre la jornada laboral en el Instituto:

“Cuando Adorno, después de haber tocado el piano media hora en casa, llegaba al Instituto a eso de las nueve y media de la mañana (siempre en compañía de su mujer, quien también trabajaba en el Instituto), luego regularmente hablaba una hora por teléfono con Horkheimer ‘– ¿Cómo era pues un día de trabajo de Adorno en el Instituto?’. La mañana era dedicada completamente a él y a su trabajo, momento en el cual él quería no ser interrumpido y su secretaria, la señora Olbrich, ya había preparado todo para él. Luego del diálogo con Horkheimer comenzaba él a dictar. Sobre todo cartas, porque él tenía una muy activa y voluminosa correspondencia. Entonces pasaba al trabajo de sus obras. Como rezan sus hermosas palabras: «Las grandes obras se producen en tanto que ellas son escritas». ‘– Pero ellas eran dictadas!’. Él dictaba aproximadamente entre media y tres cuartos de hora, algo así como unas diez páginas a partir de notitas acumuladas. Este dictado lo apuntaba la señora Olbrich. Luego trabajaba él sobre esta proyección y no dejaba piedra sin mover. Así levantaba una segunda, tercera y a veces una cuarta versión, siempre con mejoras, hasta que al final quedara satisfecho. De este modo escribió sus grandes obras. Ese trabajo duraba hasta las 13hs del mediodía. Luego se iba él con su mujer en dirección a la calle *Kettenhofweg* a través de *Westend* hacia casa. El almuerzo era preparado por una empleada doméstica. Después dormía una media hora, volvía al Instituto a eso de las dos y media. La tarde era abierta: o para lecciones o para los trabajos del Instituto, para diálogos con los colegas, o tenía él hora de consulta o toma de exámenes. Esto él lo hacía así todos los días, todos: de lunes a viernes. Durante el fin de semana –en su casa o viajando– hacía notitas en los célebres libros de notas (...). Es decir que su trabajo continuaba de algún modo subcutáneo, y así el lunes tenía él material para dictar” (Schütte, 2003, p.188).

Cuando decimos «Adorno» reproducimos un modo del capital simbólico, que describió Pierre Bourdieu, precisamente como el nombre reconocido.

Estar a la sombra no es lo mismo que ser una sombra

Durante los agitados años sesenta a causa de la eficiencia productiva que Gretel aseguraba, de escritura y publicación, la exposición del cuerpo de Theodor en Frankfurt

devino trágica, fatal, y el borramiento del cuerpo de Gretel en la autoría significó reparo, en la mansa calma de las sombras. La acumulación de capital simbólico, el “hacerse un nombre” siempre anudado a un solo cuerpo, lo vuelve frágil por la fuerza de la exposición. La autoría sostenida en el tiempo catapulta el cuerpo al terreno público donde tiene lugar la lucha por ese mismo capital, por otros cuerpos que están también peleando por hacerse un nombre. Cuando se aproxima a la fama, el privilegio del reconocimiento se vuelve condenatorio. Como desarrolló Pierre Bourdieu en *Homo academicus* el espacio académico y su historia de autores es quizás de los sectores productivos donde esta lucha es más despiadada precisamente por la relativa escasez de capital material –si se lo compara con otros espacios productivos– y donde disponer de un nombre influyente y de prestigio hace la diferencia. Disponer de un nombre implica con el tiempo ser el blanco fácil de los ataques de las nuevas generaciones, que según la estrategia de la herejía, cíclicamente llegan a patear el tablero de juego, hacer saltar las piezas de las viejas generaciones por los aires y mediante esto ellos mismos hacerse un nombre. El conflicto de Theodor con los estudiantes cristaliza esta herejía contra la autoridad acumulada en el nombre adorniano, cuando en el periódico de izquierda *Frankfurter Rundschau* un grupo de estudiantes militantes publicaron un artículo llamado “Adorno como institución está muerto”. La subjetividad de Gretel desplegada entre el autosacrificio de su nombre y la astucia de refugiarse a cambio en las sombras, se desmiente con el trágico desenlace del final, con la muerte súbita de Theodor. Tras publicar *Teoría estética* en colaboración con Rolf Tiedemann y Susan Buck-Morrs, Gretel decide quitarse la vida. Lynn von Boeckmann a través del análisis de una serie de fotografías, donde Gretel sale junto a Theodor, lado a lado, solos o en compañía de otras figuras intelectuales o artísticas, invierte la idea de Gretel como alguien que vivía en “el espacio negativo” de las sombras en la idea de que Gretel era en sí misma la sombra de Theodor, la inseparable figura negativa de su cuerpo (p.54). No estando en las sombras sino siendo ella la sombra, una proyección material del cuerpo de Theodor en el piso, la astucia muestra su momento regresivo, su carácter de opresivo, de extrema dependencia. En el obituario Tiedemann dice “la parte consciente de la vida de Gretel” para referirse a sus años productivos laboralmente entre 1937, cuando se casa con Theodor y parten juntos en el exilio, y 1970 con la muerte de Theodor, la publicación de *Teoría estética* y su intento de suicidio, donde queda con una discapacidad mental que le exige tener cuidados paliativos 24hs, hasta su muerte en 1993, es decir 23 años después (Mühler-Doohm. 2003, p.48). Sobre este período de su vida no hay más detalles ni interpretaciones, ni siquiera en la detallada biografía de Lynn von Boeckmann. Muchas vidas de personas particulares repiten a escala tragedias tan horrendas como las que azotan en la historia a comunidades o sociedades enteras. El problema de la irrepresentabilidad de las tragedias vale para las individuales tanto como para las colectivas, que sólo aparecen sin morbo mediante la expresión del material, mediante figuras mediadas.

|7|

La jefa

El trabajo biográfico de Stefan Müller-Doohm (2003, p.50) le dedica toda una sección a la relevancia de la colaboración de Gretel a lo largo de los 45 años de actividad de Th.

W. Adorno, pero también donde recupera su actividad independiente en los años previos en Berlín. En los años 20, cuando las mujeres debían casarse luego de terminar una carrera universitaria, quienes tenían el lujo de hacerlo y no ejercer su profesión jamás, Gretel termina su doctorado en química. Luego en 1923 ingresa como pasante en la *IG-Farben Industrie* en Frankfurt, en el mismo edificio donde casualmente luego funcionaría la Goethe Universität. Durante este periodo es cuando comienza su relación amorosa. Luego la familia Karplus legó a Gretel la empresa familiar de producción de cueros y guantes de cuero familiar Karplus & Herzberger, la cual ella dirigió entre 1930 y 1936, cuando finalmente tuvo que venderla por la propaganda antisemita y las progresivas racias contra la comunidad judía (Eifert, 2011). Al año siguiente viaja a Londres para encontrarse con Theodor, donde se casan en 1937. En tanto extremos el período anterior cuando ella era dirigente de una fábrica y posterior a su intento de suicidio vienen a arrojar luz sobre “la parte consciente de la vida de Gretel” como entrelazamiento subterráneo de dominación y autoextinción. El carácter dominante y temperamental de Gretel se podía desplegar tanto más fluidamente cuanto menos ella quedara atrapada en los compromisos sociales y académicos que suponía ocupar el lugar de autor, de intelectual. En “la parte consciente de la vida de Gretel” el oficio de química y de empresaria continúan veladamente como una disposición de su espíritu ordenador de la vida privada, en los roles de esposa y secretaria, análogos a la mirada desde lo alto sobre la sustancias en el laboratorio o de la jefa por sobre los procesos productivos en la fábrica. Gretel fue también caracterizada como una mujer muy temperamental y mandona. La mujer de Max, Maidon Horkheimer, la describe como una “severa dictadora no sólo del Instituto sino del propio Teddy” (Eifert, 2011, p.152). El matrimonio se apodaba cariñosamente mediante nombres de animales, cuya versión jurásica era para ella *Trachodon* y para él *Mastodonte*. En las generaciones posteriores el nombre de Gretel entre los estudiantes radicalizados pasó a ser *Drachodonte* en el sentido peyorativo de una “dragon lady”, de una mujer dragón y una esposa dominante. En la época del regreso a Frankfurt, Teddy se convierte en Theodor W. Adorno no sólo gracias a un ritmo de publicación vertiginoso, las clases en la Universidad y en el Instituto, sino también a sus apariciones públicas en los diarios, la radio y la televisión. Gretel era la *mánager* de esta empresa intelectual llamada *Theodor W. Adorno*. Durante los años en que Theodor dirigió el Instituto, él era –según la descripción de Habermass– “un centro pasivo de un complejo campo de tensiones entre Max Horkheimer, Gretel Adono y Ludwig von Friedeburg, definido por las simétricas diferencias de las respectivas expectativas sobre él” (*Ibid.*, p.151). Y el gesto de autos-suprimirse tras la muerte de Theodor se anticipa en la decisión de ceder su reconocimiento, de disolver su nombre en el de su esposo como una tendencia de su espíritu retraído de la vida pública, *in strictu sensu* de los derechos de autor de las publicaciones. Luego de la muerte de Theodor, Gretel continuó yendo al Instituto a ordenar sus papeles, responder condolencias, entre otras tareas administrativas. Durante esta época Gretel destruyó documentos propios, en otro gesto de autoextinción, entre los cuales estaba su correspondencia con distintos intelectuales allegados al matrimonio. Dialécticamente la mediación clave de Gretel en el desarrollo de la obra de Theodor se invierte con la muerte como la sustracción repentina de su objeto de trabajo, de su material de edición. Como ella confesó una vez, «Theodor W. Adorno» era el material de su trabajo, en cuyo interior –según el principio hegeliano– ella se había extinguido.

El dictado de Teoría estética

Es un monumental ensayo sobre arte el que tuerce la remisión inmediata del estilo adorniano al cuerpo de Theodor. *Teoría Estética* fue enteramente dictada entre 1961 y 1969 por Wiesengrund a Gretel, quien escribía a máquina al ritmo de su escucha. El procedimiento del dictado era uno habitual, que el dúo Adorno convirtió en el método de trabajo principal a lo largo de sus 45 años de trabajo conjunto. Como en el texto hegeliano, el carácter procesual, fluido y musical de la escritura adorniana intenta exponer los momentos de la vida del objeto. Pero según la teoría de los materiales estéticos en tanto teoría de la mediación, la letra no puede salirse de sus ataduras sintagmáticas y evaporarse en la fluidez del espíritu. Sólo puede converger con la vida del objeto mediante sus propios momentos vitales, exhibiendo las etapas del proceso de producción de su propio material. A partir de 1940 Gretel se involucra cada vez más en el trabajo conjunto de Theodor y Horkheimer, y progresivamente la participación en las actividades del Instituto pasa a ser una segunda carrera en su vida. Aunque desde la época del pre-exilio Theodor ya confiaba en el astuto juicio y en la aguda conciencia política de Gretel (Lynn von Boeckmann, 2004, p.129). *Dialéctica de la Ilustración* es el texto adorniano más coral, porque pergeña la experiencia de un trío corporal, la transcripción hecha por Gretel de las discusiones mantenidas entre Theodor y Max Horkheimer. Pero en la ley formal de *Teoría Estética* la apertura del singular dúo Adorno, se realiza no sólo con las intervenciones de más cuerpos, sino con la muerte de uno de ellos, y la consecuente tensión entre lo coral y el silencio. El proceso de producción de *Teoría estética* –según lo describe Rolf Tiedemann en el epílogo– puede ser analizado en siete etapas de trabajo: 1. De 1956 datan ya las primeras anotaciones para el libro de estética. En el método de trabajo adorniano estas notitas tenían la forma de palabras clave y frases breves, que constituían una suerte de andamiaje fragmentario sobre el cual Theodor realizaba la exposición oral del pensamiento. El decurso de la exposición oral debía ser taquigrafiado por Gretel. Estrictamente la escritura de Theodor W. Adorno consistía en estas *Notitzchen* y en las posteriores anotaciones correctivas sobre el dictado. Frente a sus propias anotaciones él se comportaba como un músico frente a la partitura o un actor frente al texto dramático, en un sentido que se dirige contra la idea tradicional de indicación para los intérpretes y que se aproxima más a la «interpretación como imitación» (Adorno, 2004, p.171). En esta transición de las notitas a la declamación se producía virtualmente el texto como “repetición de su propio comportamiento”, es decir interpretando lo allí puesto según el modelo mimético de la producción artística. Contra la imitación positiva, la representación orgánica que promete la identidad con el mundo, la interpretación se tensa como una imitación negativa en cuya repetición se produce una diferencia. El propio Theodor describe a este procedimiento como una posibilidad para posicionarse como crítico de sus primeras etapas del trabajo. Las notitas se vuelven el objeto, en una forma de alienación productiva, dentro del cual el autor puede sumergirse y maniobrar críticamente (Lynn von Boeckmann. p.89). 2. En 1961 realiza Theodor el primer dictado en forma de párrafos relativamente breves. El primer texto que Theodor le dicta a Gretel se trató en verdad de una carta a Max Horkheimer en Octubre de 1937: “Esta carta es un documento histórico en un solo sentido: yo se la dicté a Gretel y ella la tipeó en la

máquina de escribir” (*Ibíd*, p.129). Hasta la muerte de Teddy el matrimonio Adorno trabajó con el método del dictado, que constituía una fase intermedia. El dictado, el pasaje de la oralidad de Theodor al texto mecanografiado por Gretel, es una imitación de una imitación, pues la escriba repite el comportamiento mimético que guarda el intérprete respecto de las anotaciones. Con ello la escriba Gretel deviene intérprete del discurso adorniano. El texto se materializa por primera vez en una doble imitación, en dos procesos miméticos encabalgados. Pero pronto interrumpió esta etapa del trabajo por el segundo libro sobre lógica, *Dialéctica negativa*. 3. Tras el trabajo sobre la lógica dialéctica, en 1966 tiene lugar una nueva versión de la estética, en un segundo esbozo dictado, en la que la división en párrafos fue reemplazada por una división en capítulos. Durante 1967 siguió el desarrollo de esta etapa de trabajo, de un dictado tosco. En junio Theodor ya había tenido el primer disturbio con los grupos del movimiento estudiantil durante una conferencia en la Universidad Libre de Berlín. Estos enfrentamientos no hicieron sino aumentar durante 1968. 4. En septiembre de 1968 agregaron tanto Theodor como Gretel innumerables anotaciones críticas a mano a la segunda versión borrador, que ya había sido mecanografiada. Con la versión tosca a máquina revisaban ambas el texto y lo corregían con tachaduras, notas en los márgenes y cambios en el ordenamiento. Lynn von Boeckmann llama la atención sobre las anotaciones que Gretel dejaba en los márgenes. Y realiza una interpretación a partir de un comentario que Adorno le realiza a Rainer Koehne y a Hermann Schweppenhäuser a propósito de la necesidad de autocriticar el método de escritura (Schwarz, 2003, p.241). Según lo que pone allí Theodor sobre la exposición filosófica, una idea recurrente, un pensamiento obstinado que regresa una y otra vez pide ser expresado de muchas maneras, de modo que donde parece haber una dinámica hay en verdad variación de palabras. Las anotaciones de Gretel corresponden a esta compleja tarea de comprender el concepto que se monta a partir de la recurrencia, la cual obliga a variar el material terminológico. Muchas de las anotaciones eran sobre cuestiones formales y de estilo, como repeticiones de palabras, términos poco precisos o expresiones demasiado exageradas. Como apunta Stefan Müller-Doohm, en los márgenes de muchos de sus manuscritos escribía Gretel: “Vorsicht TWA” («precaución TWA»). 5. En octubre de 1968 renunció Adorno a la división en capítulos, en favor de un único y extenso texto continuo, cuyas transiciones se marcaban sólo por puntos aparte, saltos de líneas y espacios en blanco. También la introducción inicial fue descartada. La idea de la variación en desarrollo de la música avanzada, la unidad sintética según la que las artes se entrelazan, una unidad desintegrada como es la consciencia, de un todo antagónico que es la sociedad capitalista o una constelación de momentos de igual peso como es la historia debían también aparecer en la configuración del texto. Esta decisión, profundamente singular para un libro, sin embargo acerca a *Teoría estética* a lo que según las propias ideas adornianas cuenta como una «chifladura bibliográfica», una excentricidad que no otorga concesiones a la lectura y cuyo modelo extremo sería “la obstinada y abisal pasión de Proust por escribir sin párrafos. Le irritaba la exigencia de una lectura cómoda, que obliga a la imagen gráfica a servir pequeños bocados que el ávido lector pueda engullir más fácilmente, a costa de la continuidad del asunto” (Adorno, 2003b, p.343). 6. Entre marzo y julio de 1969 Adorno trabaja en nuevas correcciones, las cuales implicaron la eliminación de capítulos enteros, la reformulación de argumentos, y el añadido de nuevos párrafos. La transcripción final la realizaba a

veces Gretel y durante la época del regreso a Frankfurt a veces la secretaria Elfriede Olbrich. 7. Las ediciones póstumas, que no constituyen algo homogéneo, sino como es habitual en obras de esta complejidad como las *Lecciones de estética* de Hegel (2013) o *El Capital* de Marx, se transforman por las tensiones de un campo colectivo de trabajo. En la edición de 1970 Tiedemann junto a Gretel Adorno y Susan Buck-Morss toman la decisión, también singular, paradójica, de incluir la introducción inicial pero al final, es decir, como apéndice. Así lo que aparece como cierre es una apertura, y lo que debería haber sido precipitación del lenguaje, anticipación sobre la cosa, descenso a lo abstracto antes de comenzar, devino un «ascenso a lo concreto» del problema estético y su situación histórica. A estas siete etapas inmanentes al libro, hay que sumarle el proceso recurrente, paralelo, simultáneo de casi diez años de los cursos de estética dictados entre 1949 y 1968.

Quebrantahuesos

El proceso de trabajo de *Teoría estética* saca a la luz dos momentos escriturales clave que eran realizados físicamente por Gretel, que son la transcripción y la corrección. En la entrada 135 de *Minima moralia* llamada “Quebrantahuesos” la reflexión de Adorno sobre el método del dictado se propone sacar a la luz sus beneficios materiales en cuanto un procedimiento propiamente dialéctico. El tiempo de la oralidad acompaña con mayor fluidez el de la reflexión espontánea, el de la fantasía y la imaginación. Él le llamó al método del dictado «quebrantahuesos», por un pájaro homónimo que presuntamente conoció en el Zoo de Frankfurt. Según Müller-Doohm, el método de composición textual de Adorno procede con el contenido de los conceptos como el ave de rapiña con sus alimentos, masticando los trozos de la carroña descartada por otros. El pasaje de *Minima moralia* viene a resaltar la dialéctica de composición del material, según la que el proceso de alimentación, de incorporación de materiales se produce mediante su descomposición, y en el sentido contrario, la descomposición muestra su momento nutritivo, la ruina aparece como material de trabajo. Como movimiento de soltar la palabra para luego volver críticamente sobre ella, el dictado cuenta como un medio auxiliar del comportamiento dialéctico. En tanto realización exterior de un diálogo interior del pensamiento el quebrantahuesos deviene una suerte de discusión minuciosa de Theodor consigo mismo a través de Gretel. Müller-Doohm (2003, p.90) lee esta idea de Theodor Adorno sobre el dictado como una negación de la autoría de su mujer Gretel, la cual no sólo estuvo a cargo de la monótona transcripción de sus dictados sino también de la finalización y corrección de sus textos. El fragmento de *Minima moralia* opone allí “el escritor” de “quien recibe el dictado”. En alemán «*Schriftsteller*» significa literalmente quien hace la letra y «*der das Diktat aufnimmt*” es un impersonal que además por defecto gramatical se comporta en el sistema de casos como persona masculina. La descripción del método aparece perfectamente invertida, porque el escritor no escribe y quien recibe el dictado es una mujer. La oposición es falsa, ambos agentes –quien escribe y quien recibe el dictado- son el mismo, quien además es una mujer. Gretel es la que hace la letra a máquina, la escriba y Theodor es el que enuncia, dice, dicta, como un magistrado en la antigua Roma él era el *dictātor*. Si frente a la figura del escritor la escriba hace la letra al dictado, le escritore como unidad

[11]

dialéctica de escritura y pensamiento se descompone en el trabajo de Gretel y de Theodor. El nombre de Adorno es la dialéctica abierta en la que se desmorona la identidad del autor. La autoafirmación del sí-mismo que se realiza paradójicamente a través de una exterioridad múltiple, quiere contener la desintegración de la autoría individual que materialmente tiene lugar en el juego colaborativo. La escritura deviene en los términos de este mismo pasaje un diálogo interactivo entre “la contradicción, la ironía, el nerviosismo, la impaciencia y la irrespetuosidad” de la que escribe y el flujo de pensamiento de quien recita. La cara de la escriba, que es Gretel pero según advierte Alexander Kluge también eran los gestos de la secretaria Elfriede Olbrich, intervienen en el curso de la exposición oral ya como correcciones. Al final esta autorreflexión sobre el método es todo lo contrario a algo material y dialéctico.

El método estenográfico o taquigráfico presupone el intento de escribir tan rápido como se habla. De allí que muchas descripciones del trabajo de Gretel la reducen a una tarea mecánica, casi como la función de un dictáfono en una oficina. El intento de zanjar la divergencia entre escritura y oralidad se dirige contra uno de los rasgos gramaticales distintivos del material idiomático alemán. El idioma alemán posee una enorme cantidad de reglas que ponen de un lado la configuración del idioma hablado y del otro lado la del idioma escrito. El método del dictado pone a la escritura en una disposición mimética con la temporalidad de la voz y del acto de habla. La voz alta pone a la filosofía de Theodor Adorno en una conexión material con la música, el pensar es musical en tanto declamación, la argumentación se canta, se entona. Tocar una pieza musical es pasar de la escritura fija y objetivada en la partitura al tiempo aéreo y su dinámica sonora, en cambio la taquigrafía es el intento de fijar en las marcas escriturales la fluidez resonante del pensar en voz alta. Cuando se lee el texto adorniano se lee lo que escribió materialmente Gretel, lo transcrito con sus dedos. La escritura adorniana, mediante los dedos de Gretel presionando las teclas de la máquina de escribir, llega a tener un carácter pianístico. *Teoría estética* exhibe mejor que otros textos el carácter musical del método, justamente porque le faltó ese momento del proceso donde Adorno se sentaba en su escritorio a corregirlo por última vez. El modelo musical que Theodor hubiese querido realizar en su propia praxis escritural, según el que un sujeto aislado interpreta sentado frente al teclado, era realizado físicamente por Gretel Adorno. Pero ella tampoco estaba sola, pues el objeto en el que se adentraba no eran las partituras sino la voz alta de Theodor. Quien estaba sentada frente al teclado repitiendo, transcribiendo era Gretel, no Theodor. El carácter colaborativo del trabajo adorniano desmiente la dialéctica de la producción estética como una consciencia individual y aislada que se adentra por las sendas de su único material. Según la concepción adorniana la subjetividad, en sí misma un hecho social e histórico, formada por la sociedad a través de la historia, trabaja individualmente justo por la división social del trabajo y la tendencia histórica a la individuación. Lo que empero podría pensarse con este argumento es que los fenómenos colaborativos no son lo opuesto a la división del trabajo sino precisamente su constatación, porque en el mismo concepto de *laborar-con* está presupuesta la separación. Históricamente las producciones artísticas del siglo XX tendieron a las colaboraciones, las agrupaciones de artistas, a los talleres compartidos, las autorías colectivas y los proyectos conjuntos, y a la progresiva mediación de los críticos y los curadores, sobre todo desde el giro conceptualista de los años sesenta, es

decir en el momento de mayor fragmentación, especialización e individuación de la esfera artística. Inintencionalmente la diversidad de manos que filtran la escritura adorniana, no sólo de Gretel, sino también de su secretaria Elfriede Olbrich, amasan un contenido de verdad histórico en sus textos: la convergencia con el modo de producción neovanguardista. *Teoría estética* tal como fue publicada en 1970 es quizá la pieza más colaborativa, donde al método del dictado se le agrega la imponente presencia del equipo editorial. Su contenido filosófico sin embargo defiende desesperadamente la individualidad del artista moderno y descalifica como pseudomorfosis los préstamos entre artistas y los trabajos colaborativos de los movimientos de la vanguardia que le eran contemporáneos. La aventura hacia las profundidades del material se desmarca del binomio dialéctico sujeto/objeto, se convierte en excursión grupal, multilateral, no sólo intersubjetiva sino también interobjetiva. La cristalización de un proceso de producción donde las mediaciones avanzan entre distintos sujetos, entre sujetos y materiales, y entre distintos materiales hace explotar desde dentro el dualismo de la dialéctica, por saturación de tensiones simultáneas. Theodor Adorno intentó despegarse de la reducción de la dialéctica a la oposición externa *entre* pares de opuestos, y buscó conjurar la secuencia de negaciones que transcurren *a través* de cada extremo. Pero su comportamiento dialéctico operaba siempre bajo el fantasma sujeto/objeto. Hay en Adorno más de un individuo adentrándose dentro de más de un único material –como quien pasea dialogando con una compañera– que llevan signos de distintas especies disciplinares. La figura lógica sería una hiperléctica, que lleva la determinación por *sobre* el dos modernista, y abre el texto a los vínculos «no-secuenciales» propios del hipertexto, del hipervínculo. La hiperléctica es la dialéctica más allá de sí misma, es el exceso de contradicciones, es una dialéctica entrelazada con otras tantas más. Recuperar a Gretel como co-sujeta de Theodor es poner a tambalear el hegelianismo adorniano.

|13|

Las interpolaciones de Gretel en lo más pequeño

Por ser en apariencia no filosóficas, sino meramente formales las anotaciones de Gretel han sido interpretadas la mayoría de las veces como correcciones que no constituyen marcas de autoría. Sin embargo, desde la propia teoría adorniana del material, la forma, en tanto material que ha sido elaborado, carga con los sedimentos del contenido. Que Gretel haya llegado a corregir palabras y expresiones no sólo significa una profunda comprensión del pensamiento adorniano, sino que por sus intervenciones en el material lexicológico y sintáctico con el que trabaja la filosofía, ella deviene artífice de ese pensamiento. Lynn von Boeckmann lo llama «trabajo retórico». Su contribución se podría reconstruir en parte en los términos de una *marginalia*, que contrario a empequeñecer su trabajo, condicen con esas intervenciones infinitesimalmente precisas en el material lingüístico, escriturario y textual. El trabajo más estricto con el material fue formulado numerosas veces por Adorno en términos micrológicos o infinitesimales. El oficio microscópico del relojero, los átomos en cuyas relaciones contienen toda la fuerza del universo, o las piezas más pequeñas que portan el peso de la arquitectura del todo eran modélicas para el trabajo espiritual. La escala, el volumen y lo usable del material determina la medida de las intervenciones, y esta relación tiende al nominalismo en el que el todo se desintegra. “Sólo una parte extremadamente pequeña

del material disponible abstractamente es utilizable de una manera concreta” (Adorno, 2004, p.200). En las partes extremadamente pequeñas del material disponible sobre el que se puede intervenir se deciden aspectos tan inmensos como el contenido de verdad o el carácter regresivo. La fuerza de lo extremadamente pequeño, como dialéctica de lo general y lo particular condensa motivos que provienen tanto de la mónada de Leibniz en tanto que microcosmos; de los análisis micrológicos de Marx, como el pasaje sobre los átomos de tiempo que les son robados a los trabajadores en las fábricas; así como también de las interpretaciones de Benjamin de los detalles más sutiles de un vestido o los gesto de un juguete, que se vuelven principio analítico del *Passagenwerk*. Adorno además piensa en la ordenación micrológica de los tonos en Schönberg o las ínfimas transiciones en las composiciones de Alban Berg. “Ningún acorde es «en sí» falso, ya porque no existe ningún acorde en sí, ya porque cada uno lleva en sí el todo y hasta toda la historia (...) Las composiciones no son más que respuestas, nada más que la solución de rompecabezas técnicos, y el compositor es el único capaz de leerlos y el único que comprende su propia música. Lo que hace estriba en lo infinitamente pequeño” (Adorno, 2003a, p.41). Esta inmersión en lo infinitamente pequeño cuenta para la filosofía en su relación con las palabras, precisamente en la elección de los términos y más aún su modo de configuración. Lo que Adorno llama fantasía exacta es un procedimiento tomado de Benjamin, “la capacidad de hacer interpolaciones en lo más pequeño” (Adorno, 2008, p.339). En esas determinaciones muy precisas se toma posición de procedimientos regresivos con el material lexicológico como lo era la filosofía de Heidegger. En la página 401 del cuaderno «J» de notas de Theodor aparece manuscrito bajo el título de “Nada para la Jerga [de la autenticidad]” un índice de contenidos escrito por Gretel. Todo el trabajo sobre *La jerga de la autenticidad* es una minuciosa analítica sobre el estado de la palabra y su dominio por parte de la filosofía, que viene a actualizar lo que tempranamente Adorno formuló en las “Tesis sobre el lenguaje del filósofo”: “El momento de objetividad de lo que la palabra significa, el cual entra y se modifica en las configuraciones del lenguaje” (2005, p.469) se descubre como “la participación de la historia en la palabra que determina pura y simplemente la elección de toda palabra, pues en la palabra se unen historia y verdad” (2010, p.336). Las intervenciones escritas de Gretel en las versiones mecanografiadas tenían la forma de elecciones de términos más precisos y de la corrección de palabras. Lynn von Boeckmann las describe como “sintonizaciones muy finas” de los términos. Según la teoría adorniana del material la elegibilidad pende del profundo y serio juego entre le productor y la cosa. Decidir esta o aquella palabra no es exterior al quehacer filosófico, sino que lo constituye inmanentemente. Las correcciones críticas por su parte, representan un momento donde le productor puede volver distanciado sobre la objetividad de la producción y actúa como “agente de la sociedad (...) encarna las fuerzas productivas sociales”. El método del dictado debía garantizar esta inflexión de Theodor sobre sus reflexiones desde el extrañamiento, pero fue también lo que convirtió a Gretel en parte de esa agencia de las fuerzas sociales en el proceso de producción. No es posible ya quitarle a las intervenciones de Gretel una relevancia filosófica, porque van a inmiscuirse en el verdadero centro del trabajo filosófico, que es la selección y corrección de las palabras, materiales cargados de historia y de verdad. Que Gretel haya comprendido que un término es más expresivo que otro no se agota en una cáscara retórica o en una diligencia burocrática de la escritura, es por derecho propio una

comprensión simultánea de la historia y la verdad que confluyen en esas palabras en cada constelación lingüística determinada. En las elecciones de términos Gretel participaba activamente, no sólo en el momento del dictado mediante “la ironía o la impaciencia” sino también en el momento de revisión de lo escrito mediante anotaciones. Una de las tareas conceptuales más arduas y laboriosas como decidir, tomar decisiones sobre qué terminología y expresiones son más adecuadas al objeto, es una tarea cotidiana y esencial a la exposición de las ideas, la cual a su vez según la *Dialéctica negativa*, “no le es a la filosofía indiferente y externa, sino immanente a su idea”. Una contingencia en apariencia tan pequeña, tan anecdótica viene a trastocar el centro mismo de la teoría del material: el juego serio tiene lugar entre la cosa y el productor, el cual es un sujeto colectivo, es también un juego intersubjetivo. La insistencia adorniana en la dialéctica del sujeto-objeto en el trabajo con el material (Maiso, 2011; Juárez, 2014), donde el autor es el único que comprende sus problemas técnicos se desgarra por la mediación de un tercer cuerpo. Toda la teoría adorniana del material se vuelve a celebrar el trabajo infinitamente pequeño y constante de Gretel. Y estas intervenciones tímidas y atómicas de ella constituyen la crítica immanente del concepto de material estético.

|15|

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1948/2003a). *Filosofía de la nueva música*. Akal.
 _____ (1958/2003b). *Notas sobre literatura*. Akal.
 _____ (1970/2004). *Teoría Estética*. Akal.
 _____ (1970/2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Akal.
 _____ (1956/2006). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Akal.
 _____ (1944/2007). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Akal.
 _____ (1955/2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal.
 _____ (1963/2009). *Crítica de la cultura y sociedad II*. Akal.
 _____ (1973/2010). *Escritos filosóficos tempranos*. Akal.
 Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia.
 Eifert, C. (2011). *Unternehmerinnen im 20. Jahrhundert*, C.H.Beck; Auflage: 1.
 Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre estética*. Akal.
 _____ (2015). *Filosofía del arte o Estética (verano 1826) Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Abada Editores.
 Jay, M. (1973/1974). *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación social, 1923-1950*. Taurus.
 Juárez, E. (2014). *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno*. Editorial 29 de mayo.
 Lynn von Boeckmann, S. (2004). *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory*. University of Oklahoma.
 Maiso, B. J. (2011). Escritura y composición textual en Adorno. *Azafea: Revista De Filosofía*, (11), 73-96.
<http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/8025>

- Marx, K. (1867/1999). *El Capital. Crítica de la economía política*. Fondo de Cultura Económica.
- Müller-Doohm, S. (2003). *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Herder.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Tinta Limón - Traficantes de sueños.
- Schütte, W. (2003). *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop aus Texten und Bildern*. Suhrkamp.
- Schwarz, M. (2003). *Adorno: eine Bildmonographie*. Suhrkamp.
- Wiggershaus, R. (2010). *La Escuela de Fráncfort*. Fondo de Cultura Económica.