

“SIN TEMOR A LA MUJER”: ADORNO Y EL CARÁCTER FEMENINO

"Not Afraid of the Woman": Adorno and the Female Character

IRIS DANKEMEYER*

dankeiris@googlemail.com

Fecha de recepción: 02/09/2024
Fecha de aceptación: 21/12/2024

RESUMEN

Las mujeres desempeñan un papel central en la crítica de Adorno a la industria cultural. Su comportamiento es el ejemplo paradigmático para abordar el consumo como combinación de conciencia individual e inconsciencia social. Además, las mujeres parecen especialmente susceptibles a la socialización conformista de las energías libidinales y a la comercialización del erotismo. Al mismo tiempo, la mujer representa una fuerza contrapuesta al carácter masculino. Este ensayo interpreta en primer lugar el patriarcado como un antecedente de la Dialéctica de la Ilustración, para a continuación situar la renuncia al instinto que requiere todo logro cultural más allá de la separación de los sexos. En este contexto, la teoría de la mujer castrada a nivel simbólico y psicológico se complementa con una referencia a la historia real de la castración. Por último, se plantea la cuestión de por qué “ser diferente sin temor” debería significar a su vez “no temer a la mujer” (Adorno).

Palabras clave: dialéctica de la ilustración, carácter fetichista, mujer, castración, emancipación.

ABSTRACT

Women play a central role in Adorno's critique of the culture industry. Their behavior is a paradigmatic example of consumption as a combination of individual consciousness and social unconsciousness. Moreover, women seem particularly susceptible to the conformist socialization of libidinal energies and the commercialization of eroticism. Yet woman also represents a counterforce to the male character. This essay first interprets patriarchy as a precedent for the dialectic of enlightenment, in order to then locate the renunciation of instinct necessary for cultural achievement beyond the separation of the sexes. In this context, the theory of the symbolically and psychologically

* Autora y ensayista alemana.

castrated woman is supplemented by a reference to the real history of castration. Finally, the question arises as to why "being different without fear" should also mean "not being afraid of women" (Adorno).

Key words: dialectic of enlightenment, fetish-character, women, castration, emancipation.

¿Tal vez la verdad sea una mujer,
que tiene buenas razones para no dejar ver sus razones?

Nietzsche

Dialéctica de la ilustración es el resultado de la unión de dos hombres que hicieron que sus respectivas potencias intelectuales fructificaran en una contradicción productiva, con la ayuda de una mujer que les apoyó y transcribió la conversación entre ambos. Esta mujer no es siquiera mencionada en el prefacio a la primera edición de 1944. En el prólogo a la reedición de 1969, esos dos hombres al menos agradecen a Gretel Adorno por haber ayudado "en el sentido más hermoso" en "el desarrollo de nuestra teoría y en las experiencias comunes ligadas al mismo" (Horkheimer & Adorno, 1969: 10). "Quizás después de todos estos años vuelvan a considerarme una persona independiente, no solo la 'dama del instituto'", escribió en su momento Gretel Adorno a su amigo Walter Benjamin (Adorno & Benjamin, 2005: 341). En los años sesenta, Horkheimer se refirió a ella como "el alma del Instituto" (Plessner, 2015: 45 y 47). En el libro en el que había colaborado puede leerse: "La mujer no es sujeto. No produce, sino que cuida a los productores" (Horkheimer & Adorno, 1969: 285). ¿Acaso Gretel Adorno no es una persona independiente, sino que sólo se la puede considerar "dama" y "alma"? ¿Acaso desde la perspectiva de la teoría crítica las mujeres pueden ayudar al trabajo de los hombres, pero no pueden contribuir de forma sustantiva a los asuntos teóricos?

El hecho de que Gretel Adorno hubiera prestado su ayuda "en el sentido más hermoso" significa sobre todo que ayudó en un sentido *distinto* al que es habitual en la práctica intelectual. La belleza es una categoría ideal, una cuestión de naturaleza y de arte, incluso de sentimientos de felicidad y calidez; por el contrario, cuando la gente mantiene la cabeza fría y se limita a pensar cosas inteligentes queda poco margen para el anhelo de una vida hermosa. La *Dialéctica de la Ilustración* no opera así: problematiza el pensamiento científico y no cristaliza como un tratado

cerrado, sino como una serie de *fragmentos filosóficos*. El agradecimiento a Gretel Adorno se debe a que ha contribuido al libro con algo más que la mera transcripción de las conversaciones como una mecanógrafa profesional. El valor de su contribución no puede cuantificarse ni medirse, sino que es inestimable e impagable: tal vez sea eso lo que expresa la referencia "al sentido más hermoso". Adorno y Horkheimer parecen fundamentalmente rendir tributo a una especie de filofeminismo, según el cual las mujeres encarnan en cuerpo y alma el lado más hermoso del ser humano; la feminidad se contrapone idealmente a la razón que domina la naturaleza y al trabajo racional. ¿Hay que considerar esto como una herencia patriarcal? ¿o las relaciones de género desempeñan un papel completamente distinto en el pensamiento de la teoría crítica?

1 FETICHISMO Y FRIGIDEZ

En 1937, poco después de casarse, Adorno se dirigió a Erich Fromm –que por entonces todavía era uno de los colaboradores más importantes del Instituto– y trató de animarle a escribir un "trabajo –en principio un artículo de revista– sobre el carácter femenino" (Adorno a Fromm, en Adorno & Horkheimer, 2003: 539). El hecho de que Adorno considerara al psicoanalista Fromm más competente en esta materia no le impidió anticipar algunas de las tesis del posible análisis. El texto debía enlazar con los *Estudios sobre autoridad y familia* y plantear una vez más la "cuestión del 'aglutinante' que mantiene unida a la sociedad contemporánea a pesar de que ésta comporta un sufrimiento cada vez mayor y una amenaza catastrófica para sus miembros" (ibíd.). Pues, según Adorno, "si en su momento se asumió la autoridad del Estado, la religión y la familia [...], desde hace algún tiempo me parece que estos principios explicativos ya no son apropiados" (ibíd.: 540). Según Adorno, la energía afectiva en la catexis de la mujer juega un papel decisivo en la transfiguración ideológica de los hechos sociales. Dado que la mujer sigue produciendo menos y consumiendo más que el hombre, se encuentra más sujeta a la dominación de la forma de la mercancía y representa virtualmente la "agencia de la mercancía en la sociedad" (ibíd.: 541). Esta tesis es en sí misma tergiversadora, puesto que ignora el papel que el trabajo doméstico reproductivo desempeña en el proceso social e idealiza a las mujeres como si estuvieran eximidas de la coacción a trabajar. Como Fromm no respondió a la sugerencia de Adorno, éste incorporó los puntos clave de su borrador a sus propios textos. En su ensayo "Sobre el carácter

fetichista en la música y la regresión de la escucha” puede leerse: “La aparición del valor de cambio en las mercancías ha adquirido una función específica de aglutinante. La mujer que posee dinero para ir de compras se embriaga en el acto de comprar” (Adorno, 1938: 25). ¿Acaso cree la mujer que va de compras que el mundo le pertenece? Resulta patente que Adorno cree aquí que la mera crítica del consumo puede contribuir al conocimiento materialista. El frenesí de las compras no es sólo el aglutinante con el que supuestamente pueden pegarse y recomponerse las contradicciones sociales. Según Adorno, en el mundo de la publicidad y la cosmética, después del embriagador dispendio del *shopping* la mujer ya no tiene ganas de nada más: “En situaciones de intimidad, las mujeres se preocupan más por mantener su peinado y su maquillaje que por la situación a la que están destinados el peinado y el maquillaje” (ibíd.: 26). En última instancia, las ideas de Adorno sobre la específica “función de aglutinante que la mujer juega en la sociedad actual” conducen a una “teoría social de la frigidez femenina” (Adorno a Fromm, en Adorno & Horkheimer, 2003: 543). La cuestión se plantea de forma análoga en la tesis central del ensayo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. El oyente se relaciona con sus objetos solo como comprador, mientras que la función del valor de uso –el disfrute de la cosa– se ve asumida por el valor de cambio. El intento de Adorno de armonizar su experiencia musical con el capítulo del fetichismo de Marx parece abocado al fracaso porque –como él mismo señalará más tarde, corrigiéndose a sí mismo– “el propio disfrute de los valores de cambio solo puede explicarse desde la psicología social, a partir de ciertas categorías freudianas; es decir, estrictamente hablando no es algo social” (Adorno, 2008: 76). En términos de categorías psicoanalíticas, el fenómeno que Adorno está rastreando aquí sería más bien el “masoquismo femenino” (Laplanche & Pontalis, 1972: 30), que el propio Freud concibe ya como una posibilidad inmanente a todo ser humano. Se refiere al placer del displacer. Adorno cree que las mujeres ya no se entregan propiamente al placer y los hombres ya no escuchan propiamente música. Ese desplazamiento en el placer no se debe únicamente a que las mujeres se vean amenazadas por la frigidez, sino que también es un síntoma de que el consumo de música está cada vez más correlacionado con lo tecnológico. Refiriéndose al radioaficionado, Alfred Sohn-Rethel escribe a Adorno: La “sensación de un comportamiento tan ajustado al aparato como sea posible [...] ofrece al consumidor la ilusión de tener algo que ver con la producción después de todo, de poderse apropiar del trabajo social a través de sus capacidades personales” (Sohn-

Rethel, en Adorno y Sohn-Rethel, 1991: 77). El hombre práctico cree que está produciendo algo propio cuando trastea con los aparatos técnicos, pese a que sólo está conectando elementos prefabricados como un trabajador fabril. De modo que jugar con la radio "ofrece la satisfacción ilusoria de tener ante sí todo lo misterioso del entramado social, como si fuera un milagro personificado, y al mismo tiempo de poder disponer sobre ello" (ibíd.). En esta observación se trasluce ya el cambio ideológico decisivo que Adorno intenta comprender a través del concepto de industria cultural. La transfiguración de los hechos sociales provoca un cambio en la estructura pulsional de los individuos; la "satisfacción" se vuelve ilusoria, mientras que las relaciones sociales que no han sido comprendidas aparecen como un "milagro personificado". El consumo de mercancías culturales comercializadas se convierte en una "compensación por la inmensa impotencia frente a la sociedad"; aparece como la verdadera vida, como libertad determinada por uno mismo y como actividad productiva. Eso es la regresión de la escucha, la pérdida del erotismo sublime.

A pesar de su uso impreciso y a menudo caótico de términos marxistas y psicoanalíticos, con su análisis del carácter fetichista de la música Adorno se acercó más a la realidad que Fromm, que en principio era el más competente en este terreno. En esta época Fromm estaba interesado en la conexión entre neurosis y normalidad, que describió en su ensayo *Zum Gefühl der Ohnmacht* (1937), "Sobre el sentimiento de impotencia", que en el resumen en inglés se tradujo como "*Feeling of Impotence*". La argumentación de Fromm sigue estando totalmente centrada en la situación patriarcal y autoritaria de la familia. Sin embargo, Adorno había percibido una nueva forma de ideología cuyas raíces no tenían que ver con un Estado fuerte, con una religión hostil a la sexualidad o con la estructura de la familia burguesa. Lo que resultaba políticamente problemático no era el sentimiento de impotencia, sino su compensación. Lo que fundamenta la obediencia social no es la impresión de la propia "impotencia" inculcada en el ámbito familiar, sino la ilusión de omnipotencia que se socializa a través de la industria cultural: cuanto más castrada está la conciencia, tanto mayor es el sentimiento de potencia y poder. La ideología se convierte en propaganda de la publicidad; ya no se dirige únicamente a la conciencia de las personas, sino que su autopromoción apunta cada vez más al inconsciente de los individuos. El "aglutinante" que mantiene unida a la sociedad proviene de la adherente libido misma. A medida que se extingue la fantasía individual, las preferencias personales coinciden cada vez más con las de la sociedad.

Hombres y mujeres ya no se entregan los unos a los otros, sino que se someten conjuntamente a la fe moderna del culto industrial como "hieródulos, que por lo demás no se entregan en ninguna otra parte" (Adorno, 1938: 26). Si Marx había desvinculado el concepto de fetiche de su contexto religioso original para desentrañar los jeroglíficos sociales, Adorno vuelve a presentar el fetichismo como idolatría sexualizada. Los "hieródulos" son los ayudantes sacerdotales de la superstición social. No se entregan "en ninguna otra parte", más que en los sectores que se les ofrecen comercialmente.

2 AMANTE DEL SEXO

A esa falsa entrega se había referido también Adorno en su carta a Fromm, cuando decía de forma cruda pero clara que "incluso durante el coito" las mujeres "se entienden a sí mismas como objetos de intercambio para un propósito que naturalmente no existente, y a causa de este desplazamiento no llegan al placer en absoluto" (Adorno, en Adorno & Horkheimer, 2003: 543). La nueva socialización de la mujer amenaza con poner fin a todos los sublimes juegos amorosos. El Eros desempoderado lleva al hombre y la mujer a una falsa congruencia: a causa de todas las pseudo-satisfacciones ya no alcanzan el placer "en absoluto". Adorno llega a esta conclusión a partir de la erosión de la diferencia tradicional entre los sexos. La nueva igualdad no implica emancipación, sino que mide todo por el mismo rasero y elimina así la dicha de la diferencia sexual. La mujer quiere ser sexy y se vuelve frígida, el hombre quiere ser potente y se vuelve poco imaginativo. Ambos confunden la intimidad autodeterminada con lo que no es más que la relación de los cosméticos femeninos con las piezas de máquina masculinas.

La percepción de la realidad de Adorno es especialmente sensible a las mujeres. Si ellas se ven amenazadas por la frigidez, también él podría dejar de alcanzar el placer "a causa de este desplazamiento". Las mujeres que no sienten deseo no pueden producir disfrute a los amantes de su sexo. Si se neutraliza el erotismo femenino, ninguna fantasía podrá volver a convertirlas en las veneradas criaturas del reino celestial de la gloriosa entrega. Al igual que ocurre con los hombres disciplinados, el autoempoderamiento de las mujeres requiere autocontrol. Al final ya no son realmente femeninas, sino que solo fingen serlo. Comienzan a escenificar deliberadamente su ingenuidad y a utilizar el arte de la coquetería de forma calculadora y racional, como observó Adorno con decepción:

“No hay más que observar, bajo el efecto de los celos, cómo esas mujeres femeninas disponen de su feminidad, cómo la utilizan según su conveniencia, haciendo brillar sus ojos y poniendo en juego su temperamento, para darse cuenta de lo que ocurre con el inconsciente resguardado, que se ha preservado a salvo del intelecto. Su integridad y su pureza es justamente obra del yo, de la censura, del intelecto. Las naturalezas femeninas se adaptan sin excepción” (Adorno, 1951: 107 s.).

Sólo en la medida en que ha sido herido, en que está “celoso”, puede un hombre captar este falso juego, mientras que como enamorado se limitaría a admirar los ojos brillantes y el temperamento¹. Pero en la cuestión de los celos y la infidelidad Adorno hace una distinción sutil. El sujeto de “Moral y orden temporal”, que es infiel sin culpa, está en masculino. “Constanze”, en cambio, que no supera la prueba del sentimiento, utiliza el sujeto femenino. Desde la perspectiva del Adorno celoso, las pseudonaturalezas femeninas “se adaptan sin excepción”. Sin embargo, esta crítica queda atrapada en el cosmos de las “naturalezas femeninas”.

El mundo de representaciones eróticas de Adorno quisiera cercar, como en una reserva natural, las cualidades tradicionalmente connotadas como femeninas, que amenazan con verse erradicadas en el modo de vida moderno bajo el signo de la igualdad. Pues sin la entrega femenina no sólo muere todo el deseo, sino que también languidece una de las fuentes del arte. Adorno considera que las “mujeres de grandes dotes estéticas” son los últimos ejemplares de su género, que desempeñan su papel no por un cálculo interesado, sino “sin miramientos, sólo por necesidad” (Adorno, 1962: 465). Se refiere aquí al “tipo tardío de mujer romántica, anacrónica en su negativa a adaptarse, pero libre y autónoma, sin ningún elemento de reclusión provinciana” (ibíd.: 466). En el “tipo” romántico, “el impulso nómada, un elemento caótico en un sentido significativo, va de la mano con una aguda introspección” (ibíd.: 465). En el ámbito del arte resulta patente que no rigen las atribuciones de género; la pianista autónoma “con una aguda introspección” se corresponde con el músico masculino. “Una fuerza imperturbable y una sensibilidad delicada hasta la autoenajenación” encuentran en el pianista “una unidad paradójica, pero sin fisuras” (Adorno, 1964: 313). Lo que une a ambos –con independencia entre sí– es la “pasividad de la fortaleza” (ibíd.: 317), antes que todas las características anatómicas. Pero de las personas musicales con una expresividad y una

¹ Sobre la dimensión productiva de la fantasía paranoica y la proyección salvaje, cfr. Adorno, 1951: 186.

sensibilidad plena ya sólo se puede hablar en los obituarios. De acuerdo con Adorno, el doble talento de Maria Proelss responde a un "privilegio femenino" (Adorno, 1962: 465) que permite la productividad más allá de la profesionalización unilateral. Pero la afinidad de la pianista "con la oscuridad laberíntica, con el derroche desmedido" también la comparte el pianista que se abandona "a lo oscuro que perdura en los sonidos" (Adorno, 1964: 315). La oscuridad es un ámbito en el que nadie tiene que restringir su multiplicidad interna y comportarse sin ambigüedades. Es un precario espacio de libertad en el que la exigencia social de una identidad racional puede dejarse por un momento de lado. También es el lugar en el que las fronteras de género se difuminan. A menudo esta oscuridad se denuncia precisamente allí donde la historiografía pública quiere esclarecer el papel de las mujeres y poner bajo una luz adecuada su contribución.

El viejo mito del sexo débil persiste hasta nuestros días, por ejemplo, cuando la biografía de un hombre especula sobre la capacidad de sacrificio de su esposa: "¿Será por eso que ella preservó durante toda su vida su amor por él, un amor en el que podía mostrarse débil 'sin provocar la fuerza'?" (Müller-Doohm, 2003: 99). Como ocurre a menudo, la supuesta solidaridad con la mujer se vuelve candorosamente contra ella: ¿En base a qué se puede argumentar que el "mostrarse débil" sea asunto de la mujer? ¿Acaso Adorno no preservó durante toda su vida un amor por Gretel porque ella respetaba sus debilidades y se solidarizaba con su singularidad? El aforismo al que alude el biógrafo dice: "Sólo se te amará donde puedas mostrarte débil sin provocar la fuerza" (Adorno, 1951: 218). La formulación no está en masculino ni en femenino, sino que emplea la forma directa de dirigirse a alguien: "se te amará", a ti, la persona "singular". La persona a la que se refiere y su género queda aquí, como la verdad misma, en la oscuridad. Y así debe permanecer.

3 EL DESEO CASTRADO

La *Dialéctica de la Ilustración* ha interpretado el episodio de las sirenas en *La odisea* como la escena primigenia de la renuncia a la pulsión y al deseo, de la racionalidad y el dominio de sí. Al mismo tiempo, esta escena aborda también un conflicto entre los sexos (cfr. Scheit, 1995). Odiseo no quiere someterse al poder seductor de las sirenas, pero no puede escapar al deseo de conocer su verdad. Sin embargo, sólo se expone al canto mítico y a su poder de atracción una vez que se ha asegurado de que su hechizo no va a tener consecuencias. Sólo sus oídos siguen a las sire-

nas, el resto de su cuerpo permanece atado al curso del progreso. No hay vuelta atrás. El héroe sigue su camino, aunque las figuras femeninas lo atraigan sin remedio. Una vez que Odiseo ha burlado a las sirenas a su manera civilizada –mediante el sacrificio de su propia sensualidad–, las criaturas míticas perecerán para siempre. Las sirenas son mitad mujeres, mitad animales; su atractivo no reside en su belleza visible, sino en que dirigen la verdad eterna de su mito a los oídos del hombre que se ha vuelto razonable². Pero Odiseo ha emprendido su viaje para disputar la verdad eterna y escapar a la determinación del destino. La omnisciencia de las sirenas es tan eterna como la propia naturaleza y, al igual que la naturaleza, las criaturas míticas son injustas y crueles con todos los que quieren sustraerse a su poder. Sin embargo, desde la perspectiva de los oídos, la treta que permite el avance de Odiseo también es injusta. Para que sólo él pueda escuchar, tapa los oídos de sus compañeros. Su mando establece la ley de la sociedad. Da la orden que determina la organización del trabajo de los otros y les expropia de su percepción sensorial, convirtiendo a sus compañeros en galeotes. Y, sin embargo, al final todos los hombres están en el mismo barco y escapan juntos del fatal destino; a través de la dominación de los otros y el autocontrol surgen también la autonomía y la subjetividad. Las sirenas quieren persuadir a los marineros para que den marcha atrás, pero los hombres ya no quieren obedecer a la prepotencia de las leyes naturales. Quieren navegar confiados hacia la libertad y escribir la historia. Pero en esa historia las mujeres no están a bordo. Las esposas y las amas de casa esperan en tierra a los hombres, en el puerto de origen, en la madre Tierra. Las últimas matriarcas mágicas desaparecen. Una vez que el barco las deja atrás, los seres humanos ya se encuentran más allá de sus admoniciones y promesas.

El patriarcado es un antecedente de la *Dialéctica de la Ilustración*. Significa la liberación del poder del ama que da a luz y la continuación de su despotismo en forma de dominación y prepotencia masculinas. Según Christoph Türcke, el drama de la raza humana tiene tres actos:

“El primero fue la separación de la Gran Madre: la instauración del patriarcado. La segunda fue la separación del mito: la logificación del patriarcado. Pero como en ciertos aspectos esas separaciones tampoco fueron tales –el patriarcado no supuso la emancipación plena del matriarcado y el logos no fue la emancipación del mito, sino que ambos implicaron la pervivencia secreta y no deseada

² “Ven, alabado Odiseo, [...] Detén aquí tu nave para oír nuestra voz; [...] Pues nosotras lo sabemos todo, [...] conoce todo lo que sucede en la muy nutricia tierra”. (Homero, 1979: 198s.)

del vencido en el vencedor-, la huida de ellos o el tercer acto comienza donde esta toma de conciencia se hace inevitable: el desprendimiento del espíritu de la incredulidad en su autosuficiencia." (Türcke, 1991: 189).

El episodio de las sirenas de *La odisea* contiene todo el drama precedente en miniatura. Las sirenas parecen remontarse al primer acto y ahora hacen una última aparición. Su canto no promete simplemente el retorno a la sensualidad pura, sino que ofrece a Odiseo la oportunidad de formar parte de la ancestral colectividad de la raza humana dominada por las mujeres³. Este es el mundo de la oscuridad y el astro de la noche, del tiempo cíclico y una profunda conexión con la tierra. Odiseo ha de regresar al vientre de la todopoderosa madre primordial. Pero Odiseo ya no es una criatura primitiva, sino un hombre ilustrado. Con él comienza un nuevo acto, su odisea le lleva del mito al logos. Ya no cree que sea la fuerza femenina de la tierra la que lo engendra todo, sino que sabe que su trabajo también genera algo; esta conciencia es condición de su emancipación. El hombre se cree el único productor, ha desencantado a la mujer mítica y abandona el paisaje dominado por ella para conquistar el mundo. Sin embargo, en cuanto deja de reconocer la superioridad del orden precedente, en tanto que cultivador se siente superior a lo meramente natural. Pero "la pervivencia secreta y no deseada del vencido en el vencedor" no puede eliminarse. La mujer no es únicamente naturaleza y todo héroe es tan solo un ser humano como los demás.

A finales de los años treinta, Adorno se había dado cuenta de que los fundamentos del patriarcado en el que se habían socializado las mujeres se estaban desmoronando. Consideraba que la creciente igualdad de derechos que se podía constatar desde los años veinte no era tanto una conquista consciente de las mujeres como un logro de la integración en la socialización capitalista. La emancipación significaba ir a votar y a trabajar. Hasta entonces, el órgano del placer femenino se había considerado oficialmente amorfo y se había mantenido oculto en tanto que "sexo invisible" (Lehmann, 2001). Ahora el triunfo erótico de las mujeres consistía en un nuevo descaro que respondía al mismo tiempo a los cálculos económicos de los nuevos mercados y a una nueva normalización social. Como reina del consumo, para Adorno la mujer representaba "la agencia de la mercancía". El "carácter femenino" era en su opinión paradigmático de la "cicatriz que deja la mutilación social":

³ "Cuando las hordas naturales con relaciones sexuales no reguladas dejaron paso a los clanes con linajes regulados, fue sin duda el sexo femenino el que propició su cohesión" (Türcke, 1991: 11 s.)

“Si es cierto el teorema psicoanalítico según el cual las mujeres viven su constitución física como consecuencia de una castración, entonces vislumbran la verdad en su neurosis. La que cuando sangra se siente como una herida sabe más de sí misma que la que se considera una flor porque a su marido así le conviene. [...] El tipo de feminidad que apela al instinto es siempre justo aquello a lo que toda mujer debe forzarse con toda violencia, con violencia masculina: las mujercitas son hombrecitos.” (Adorno, 1951: 107).

Ya se ha demostrado que la teoría freudiana de la neurosis de castración no puede considerarse por sí misma válida (cfr. Schlesier, 1990: 75-102). Si en Adorno el modelo psicoanalítico catastrófico del desarrollo sexual femenino está en condicional, la oración principal apunta ya en otra dirección: sólo quien está herido puede reconocer la “verdad” sobre sí mismo. De acuerdo con ello, para Adorno la mujer sensible es la más consciente: “La que [...] se siente a sí misma [...] sabe más de sí misma” que la que se ve a sí misma según lo que la fantasía masculina quiere ver en ella⁴. Pues precisamente la “naturaleza” femenina –la mujer como bello sexo– es un producto artificial, domesticado e instruido por los hombres⁵. Es entonces cuando la mujer se convierte a sí misma en “muchachita”.

En las conversaciones preliminares para la *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno se refirieron a la histérica como una “figura clave” decisiva: “Representa una muestra de verdadera rebelión, pero su emancipación es falsa en la medida en que no adopta forma social y se queda en el ámbito de la ‘formación de síntomas’” (1985a: 442). Adorno y Horkheimer critican la falsa emancipación por falta de conciencia social, pero tampoco pretenden hacer entrar a las mujeres en razón. En cierto sentido, se solidarizan con los síntomas histéricos que expresan la inadecuación de las mujeres al principio de realidad. Al fin y al cabo, Freud ayuda a las mujeres a que lleguen a un nivel razonable de renuncia y busca evitar el sufrimiento individual; pero eso no tiene ningún efecto a nivel general. Por ello, Adorno y Horkheimer objetan al positivismo del psicoanálisis que éste se limita a volver a encajar a la mujer rebelde en el principio de realidad:

⁴ Sobre la dialéctica entre la feminidad real y la imaginación masculina, cfr. Bovenschen, 1979.

⁵ Según Regina Becker-Schmidt, las mujeres aparecen en los textos de Adorno, pero éste “no les concede individualidad ni historia. Como víctimas de la opresión masculina, las trata como si aún no hubieran podido ir más allá del estado de naturaleza” (2004: 65). Esto es cierto en la medida en que no se las trata como sujetos políticos. Adorno se centra en la pseudo-emancipación de las mujeres; ciertamente su desarrollo va más allá del estado de naturaleza, pero sólo para adaptarse a la sociedad masculina.

“El análisis sirve a la uniformización de las personas. Si la antepasada de la histérica es la bruja, entonces el análisis no sólo tiene –como quisiera– su precedente en la confesión, sino en realidad en la Inquisición. La psicología se inventó para mantener a la gente a raya. En su origen el descubrimiento del individuo es idéntico a su sometimiento” (ibíd.: 443).

En el psicoanálisis, el drama de Odiseo se repite, pero ahora en el caso de la mujer. Ésta llega a ser por fin un individuo, pero al hacerlo entra también necesariamente en razón, lo que somete una vez más su nueva autoconciencia a las normas sociales. El psicoanálisis puede aliviar el sufrimiento que produce la sociedad, pero junto con la presión del sufrimiento suaviza también la contradicción.

4 LA DIALÉCTICA DE LA CASTRACIÓN

“¿No implica la sexualidad genital un empobrecimiento tremendo respecto a las posibilidades de la experiencia?”, pregunta Adorno a Horkheimer en otra de las discusiones preparatorias de la *Dialéctica de la Ilustración* (Horkheimer & Adorno, 1985b: 512). Horkheimer responde con una breve referencia a Marx, diciendo que en una sociedad comunista la gente podrá hacer lo que quiera. Sin embargo, Adorno no cesa y sigue indagando: ¿Puede la gente saber todo lo que podría querer? ¿Acaso la genitalidad adulta, una vez erigida en ideal, no es también un producto de la sociedad y, por tanto, algo que debe ser cuestionado?

“ADORNO: Las pulsiones parciales apuntan a algo correcto en contraposición a la genitalidad.

HORKHEIMER: ¿Qué quiere decir con lo genital? Freud se refiere con ello al coito normal. Yo abogaría por un concepto más amplio de lo genital. Por ejemplo, llamar genital a todo aquello que permite el goce de los seres humanos, independientemente de cómo.

ADORNO: Pero el goce no tiene por qué acabar necesariamente en la satisfacción de los órganos sexuales. Creo que el placer previo es más que el placer.

HORKHEIMER: En Freud el concepto unificador es el de libido.” (Ibíd.).

El modo como Adorno argumenta aquí sólo resulta convincente desde el punto de vista estético. En las formas pregenitales de organización los objetos cambian: van del autoerotismo pasando por el narcisismo y la elección de objeto homosexual hasta llegar a la heterosexualidad. Una sexualidad madura, autocontenida y regulada no es necesariamente deseable. Las experiencias decisivas de felicidad de

Adorno aluden a menudo a la sexualidad infantil y al autoerotismo⁶. Para ello se requiere fantasía, una dimensión a la que Freud recorta su autonomía al considerarla mero material terapéutico. Para Adorno, se trata de "tomar tan en serio el contenido manifiesto del sueño como su contenido latente" (Horkheimer & Adorno, 1985b: 511). Una vez que las energías libidinales han quedado fijadas dentro de los formatos de la industria cultural, que como productos prefabricados se apoderan de las formas de pensar y sentir, el ámbito de lo manifiesto deja de ser un mundo imaginario interior diferenciado de las mercancías producidas en serie por las fábricas de sueños. Esto no solo implica la expropiación de los oídos, sino también la expropiación del erotismo a través de las matrices de la cultura del entretenimiento sexualizado. Los tempranos temores de Adorno sobre el agotamiento de las fuentes del deseo femenino se vieron confirmados tras la llamada revolución sexual.⁷ El deseo femenino ya no se evoca en lenguaje poético, sino que se explica como un hecho biológico; nada lo corrompe más a fondo: "La desmitificación de la feminidad va de la mano de la desublimación de la sexualidad" (Lasch, 1979: 191). Paradójicamente, la abolición de la división sexual del trabajo también ha puesto fin a la solidaridad. A partir de ahora reina la batalla entre los sexos⁸. Una vez que se ha desencantado el mito del orgasmo femenino⁹, la ilustración sexual exhaustiva podría dar un vuelco en desgana. Por el contrario, el alegato de Adorno en favor de las pulsiones parciales significa "que el ideal del carácter genital es absolutamente nocivo" (Horkheimer & Adorno, 1985b: 511). En relación con los oyentes de jazz de la industria cultural, en Adorno la metáfora de la castra-

⁶ El primer contacto con la guitarra en Amorbach o el descubrimiento de la utopía en la tierra de nadie entre el asombro, la inocencia y la evasión -"jugando conmigo mismo"- es algo a lo que Adorno no quiere renunciar del todo. Cfr. Adorno, 1966: 306.

⁷ "Los médicos se preocupaban por la frigidez femenina, y los psiquiatras no tenían problema en reconocer entre sus pacientes femeninas el clásico patrón de histeria descrito por Freud, en el que la coqueta exhibición de sexualidad coexiste a menudo con una poderosa represión y una rígida moral puritana" (Lasch, 1979: 191).

⁸ En los años 70, la declaración de Kate Millet ante el tribunal feminista mundial provocó una incertidumbre masiva: "Mientras que el potencial sexual del hombre es limitado, el de la mujer parece ser biológicamente casi inagotable" (citado en Lasch, 1979: 190). Solo que esto no se plantea como una buena noticia, sino como una reacción contra los hombres físicamente superiores. Allí donde se trata del placer, lo que está en juego ya no es el placer, sino la potencia y la biología, la competencia y el rendimiento. El sexo invisible se ilumina con toda la claridad para vengarse del falo históricamente predominante.

⁹ Lloyd (2006), por el contrario, ha desmontado el mito científico y ha devuelto el orgasmo a la inexplicabilidad mediante una especie de biología evolutiva negativa. Critica los intentos precedentes de reconstruir una conexión original entre el orgasmo femenino y su función en la reproducción. Lloyd asume que el orgasmo femenino es un desarreglo biológicamente inexplicable y un capricho de la naturaleza imprevisible y derrochador.

ción se había vuelto contra la errónea confianza de estos en la potencia. Estos oyentes se sienten particularmente individuales y vivos en el momento en que el órgano de la actividad musical, el oído, se ve castrado por la monotonía del producto estándar. Por el contrario, Adorno se refiere a la "castración" de la mujer, que se afirma en analogía con su anatomía sexual, más bien como un punto de partida para fomentar la autorreflexión sobre su propia debilidad e impotencia. Debería también recordar a los hombres su propia vulnerabilidad. Esto afina nuestros oídos para percibir una prehistoria en buena medida olvidada.

El miedo a la castración se remonta a tiempos oscuros, cuando la amenaza no era simbólica sino real. Es un hecho histórico que los genitales masculinos siempre han sido visibles. Pero "los genitales visibles también son vulnerables. Los antiguos egipcios sabían que los testículos producen semen, pero no tenían siquiera una palabra para designar los ovarios ni conocían su función; tampoco Aristóteles" (Taylor, 2002: 163). Según Gary Taylor, un estudioso de Shakespeare, el falo sólo adquirió su significado psicológico en el modelo de la castración de Freud. Sin embargo, la técnica cultural de castración es la orquiectomía, la extirpación de los testículos. Si bien en su origen era una práctica asociada a la ganadería, que debía reducir la ferocidad de los machos y controlar la reproducción, esta forma de control de la naturaleza se extendió poco a poco a los seres humanos. Desde el momento en que se deja de matar a los enemigos para convertirlos en prisioneros y utilizarlos para los propios fines, la castración se empleó como un medio para humillar y doblegar la voluntad de los esclavos. La esclavitud era un fundamento económico esencial en la civilización antigua; la comunidad ideal de los ciudadanos políticos se erigió sobre la base de la explotación de los esclavos. Si se parte de que todo sujeto moderno experimenta el carácter coactivo del trabajo social aunque no reflexione explícitamente sobre la socialización capitalista, ahí se preserva un vago y oscuro recuerdo de la violencia originaria que a lo largo de los siglos se ha interiorizado como un orden que un día fuera externo: "Todo gasto de cerebro, nervio y músculo procede del trabajo esclavo, en el que todo el sujeto humano se convierte en objeto de una dominación y una explotación absoluta" (Claussen, 1994: 23). En tanto que botín de la acumulación originaria más antigua, en tanto que prisionero de guerra requisado, el esclavo estaba condenado a carecer de historia. Los años improductivos de su infancia transcurrían en países lejanos desconocidos e inalcanzables y en su lugar de trabajo forzado no podía esperar llegar a la vejez. Trabajaría hasta caer rendido, o hasta morir de hambre al quedar excluido

del proceso de producción. Nadie cuidaría de él y nada quedaría de él, pues la castración significa carecer de tradición y de hijos. Sin remitir a Horkheimer y Adorno, Taylor entresaca de su material la conexión decisiva: el progreso de la cultura se basa en la historia bárbara de la civilización. Esa es la dialéctica de la castración: "[L]a castración es un producto del progreso" en la medida en que, "al igual que la esclavitud, semejantes castraciones probablemente se originaron como una alternativa más humana al asesinato" (Taylor, 2002: 169 s.). Quien no comprenda este progreso profundamente contradictorio difícilmente podrá reconocer por qué el mito continúa en la modernidad, y que en los cuerpos aparentemente eximidos de ser fuerza de trabajo aún perdura algo del suplicio de los siervos, que no pueden disponer libremente de su tiempo y del empleo de sus fuerzas. La síntesis social es la competencia de todos contra todos en el mercado de trabajo, no una organización consciente de las necesidades humanas.

El hecho de que la autodisciplina requiera la negación del principio del placer no sólo se aplica a Odiseo en el mito, sino a la vida de la mayoría de las personas hasta el día de hoy. El factor decisivo es si, pese a todo, sigue habiendo deseos que vayan más allá de la negación exigida y se pueden satisfacer, o si la lógica del principio de realidad ha terminado por castrar completamente la fantasía. Quien no tolera su propia debilidad ni la reconoce y confunde la ley de la sociedad con el destino mítico, golpeará a los débiles y temerá y odiará a las mujeres. Quien no quiera reconocer sus flaquezas se endurecerá contra aquello que socave su propia coraza. El concepto de Adorno de la castración que produce la industria cultural no es una crítica del falo simbólico, sino una reacción a la pérdida de potencia estética, a la represión de la conciencia de sí en el comportamiento estético que se expresa en la siguiente frase: "El arte es conciencia de la debilidad" (Adorno, 2001: 21). El yo acorazado puede blindarse contra la seducción, pero no puede escapar a la impotencia y la debilidad de su propia naturaleza. En este sentido, no sólo las mujercitas son hombrecitos, como se dice en la frase de Adorno citada más arriba, sino que también los hombrecitos son mujercitas, ya que el "eterno femenino" sigue siendo para todos lo eternamente carnal, corporal.

5 SER DIFERENTE

Una antítesis divide al género humano. El yo, que dispone de sí mismo a través de la disciplina, es el órgano de la astucia, y se enfrenta al otro, el órgano del placer,

que ha caído presa de la naturaleza. La razón no osa abolir esta separación, por miedo a que la naturaleza, de la que se ha desprendido con tanto esfuerzo, vuelva a robarle el entendimiento. El poder que el hombre fuerte y seguro de sí tiene para darse su propia ley, como Odiseo, va de la mano de su impotencia: de la incapacidad de volver a quebrantar esa ley él mismo. La *Dialéctica de la ilustración* es una reflexión sobre eso, y también sobre el hecho de que el pensamiento humano puede ir más allá de la pura coacción natural.

El viaje de Odiseo sólo llega a buen puerto gracias a los sabios consejos de la hechicera Circe. Ella traiciona a las sirenas y ayuda al hombre a salir bien librado. Todo aquel que quiera sobrevivir y mantenerse en vida debe seguir aún hoy los consejos de Circe. Estos exigen reprimir los anhelos corporales, proscribir la seductora creencia en una verdad eterna y superior y sólo tolerar las tentaciones que es capaz de controlar. Quien quiera ser un triunfador deberá ser un fracasado: el ansia de actividad histórica va de la mano de la renuncia individual a la pulsión. La mujer idea esta treta para el hombre. ¿Es ésta la única vía posible? Ya antes de Odiseo otro hombre había pasado ante las sirenas. Orfeo era conocido por no subyugar a la naturaleza con las melodías de su laúd, sino por alterar su orden. Domaba bestias salvajes, conmovía a criaturas crueles, e incluso desplazaba pesadas rocas. Al pasar junto a las sirenas había derrotado a esas extrañas criaturas con sus poderes mágicos y musicales, ahogando su canto con su propia lira. De este modo sobrevivió a las sirenas y ellas le sobrevivieron a él¹⁰.

En cambio, Odiseo es un hombre, no un músico. Pero el hombre Odiseo también tiene oídos y, aunque ate completamente todo su cuerpo, los deja desguarnecidos, y por tanto disponibles para la felicidad impotente de la entrega y prestos para el peligro de la pérdida de sí¹¹. "Sin temor a la mujer", había escrito Adorno en una anotación privada en relación con la "divina intrepidez" (2001: 16). Sin temor a lo extraño, ni tampoco a lo propio. Sus análisis del jazz le habían llevado a percatarse de que éste estaba "dirigido contra la genitalidad patriarcal", y por eso alababa su "intersexualidad" en tanto que "elemento inconformista" (Adorno, 1937: 106). Si Nike Wagner ha interpretado a Karl Kraus como una mezcla de crítica

¹⁰ Sobre la "magia de la música órfica" como "desencantamiento del mundo", cfr, Türcke, 1991: 182.

¹¹ El "drama de la música por antonomasia" es su antinomia constitutiva: "El encuentro del sujeto con el significante sirénico de la música extrae su tensión de la trágica incompatibilidad entre la deslumbrante atracción que emana de ella y los peligros que lleva asociados, para los que la propia música no conoce protección alguna" (Leikert, 2005: 92).

masculina y arte femenino de la palabra, eso podría aplicarse también al ideal expresivo de Adorno: un rompecabezas de atributos masculinos y femeninos, metáforas bisexuales y una disposición de género ambivalente que no establece una prelación entre las tendencias activas y pasivas del yo (Wagner: 1987: 192 s.). Quien "acostumbra a pensar con los oídos" (Adorno, 1949: 11) no reconoce ninguna antítesis entre la musa y el creador. La respuesta de Adorno a la cuestión de las mujeres permanece en la oscuridad.

El ideal de la "oscuridad", en el que el pianista y la pianista se confunden indistintamente, implica una actitud estética caracterizada por la ausencia de prejuicios. En esta oscuridad en la que las fronteras se difuminan y el miedo desaparece, el otro no es perseguido, sino bienvenido como algo obvio y natural de la conciencia artística. Al fin y al cabo, el arte consiste siempre en desviarse de la norma y no en atenerse a ella. La teoría crítica de Adorno entiende la emancipación como algo más que la adaptación de la mujer a la sociedad masculina. En relación con el racismo y el antisemitismo, Adorno se opone al ideal de igualdad abstracta, que considera "las diferencias como estigmas de infamia" (Adorno, 1951: 115). Por el contrario, habría que "concebir la situación mejor como aquella en la que se pueda ser diferente sin temor" (ibid.: 116).

Con toda probabilidad, estas palabras de Adorno también las escribió su esposa. Pero si supuestamente "se puso al servicio de su marido" (Müller-Doohm, 2003: 736), eso significaba "el compromiso con un proyecto filosófico que representaba para ella -al igual que para su marido y para Horkheimer- una oposición activa a la situación política contemporánea" (Boeckmann, 2004: 84). Gretel no se pone al servicio de su marido ni al del otro hombre, sino que defiende una causa común. Habría que concebir la mejor situación como aquella en la que no hubiera falsa igualdad ni falsa diferencia, sino en la que la libertad de los individuos fuera la condición de la libertad de todos y cada cual pudiera ser feliz según sus capacidades y necesidades. La *Dialéctica de la Ilustración* no implica el fin de la Ilustración. Tras su primer encuentro con Gretel Karplus, Adorno escribió que era "una de las pocas personas capaces de un verdadero cambio, que tienen historia y permiten que el conocimiento sea una parte de su vida" (Adorno, en Adorno & Kracauer, 2008: 157). Si hubiera más gente así, todos podrían ser diferentes "en el sentido más hermoso".

Traducción del alemán: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1937): "Über Jazz", *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 74-108.
- ADORNO, Theodor W. (1938): "Der Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 14-50.
- ADORNO, Theodor W. (1949): "Kulturkritik und Gesellschaft", *Gesammelte Schriften 10.1*, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 11-30.
- ADORNO, Theodor W. (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (1962): "Maria Proelss", *Gesammelte Schriften*, vol. 19, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 465-467.
- ADORNO, Theodor W. (1964): "Nach Steuermanns Tod", *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 311-317.
- ADORNO, Theodor W. (1966): "Amorbach", *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 302-309.
- ADORNO, Theodor W. (2001): "Graeculus (I). Musikalische Notizen", *Frankfurter Adorno Blätter*, vol. VII, Munich: Text+Kritik.
- ADORNO, Theodor W. (2008): *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- ADORNO, Gretel & BENJAMIN, Walter (2005): *Briefwechsel 1930-1940*, Frankfurt: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max (2003): *Briefwechsel*, vol. I, 1927-1937, Frankfurt, Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. & KRACAUER, Siegfried (2008): *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. & SOHN-RETHEL, Alfred (1991), *Briefwechsel 1936-1969*, Munich: Text+Kritik.
- BECKER-SCHMIDT, Regina (2004): "Adorno kritisieren - und dabei von ihm lernen. Von der Bedeutung seiner Theorie für die Geschlechterforschung", en: Andreas Gruschka (ed.): *Die Lebendigkeit der kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt: Büchse der Pandora, pp. 65-95
- BOECKMANN, Staci Lynn (2004): *The Life and Work of Gretel Karplus/Adorno: Her Contributions to Frankfurt School Theory*, Oklahoma: University of Oklahoma.
- BOVENSCHEN, Sylvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt: Suhrkamp.
- CLAUSSEN, Detlev (1994): *Was heißt Rassismus?*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FROMM, Erich (1937): "Zum Gefühl der Ohnmacht", *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 6, pp. 95-119.
- HOMERO (1979): *Odysee*, Stuttgart: Reclam.

- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. (1969): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. (1985a): "Diskussionen über die Differenz zwischen Positivismus und materialistische Dialektik", en M. Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Frankfurt: Fischer, pp. 436-492.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. (1985b): "Diskussionen über Sprache und Erkenntnis, Naturbeherrschung am Menschen, politische Aspekte des Marxismus", en M. Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Frankfurt: Fischer, pp. 493-523.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- LASCH, Christopher (1979): *The Culture of Narcissism. American life in the Age of Diminishing Expectations*, Nueva York: Warner.
- LEHMANN, Ann-Sophie (2001): "Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst", Claudia Bontien y Christoph Wulf (eds.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburgo: Rowohlt, pp. 316-338.
- LEIKERT, Stephan (2005): *Die vergessene Kunst. Der Orpheusmythos und die Psychoanalyse der Musik*, Gießen: Psychosozial.
- LLOYD, Elisabeth A. (2006): *The Case of Female Orgasm. Bias in the Science of Evolution*, Cambridge: Harvard University Press.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan (2003): *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- PLESSNER, Monika (2015): *Die Argonauten auf Long Island. Begegnungen mit Hannah Arendt, Gershom Scholem, Theodor W. Adorno*, Hamburgo: CEP Europäische Verlagsanstalt.
- SCHEIT, Gerhard (1995): *Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*, Frankfurt: Fischer.
- SCHLESIER, Renate (1990): *Mythos und Weiblichkeit bei Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*, Berlin: Hain.
- TAYLOR, Gary (2002): *Castration. An Abbreviated History of Western Manhood*, Nueva York: Routledge.
- TÜRCKE, Christoph (1991): *Sexus und Geist*, Frankfurt: Fischer.
- WAGNER, Nike (1987): *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp.