

Adorno, Kraus, y lo irrepresentable del lenguaje.

Miguel J. Galé.

Universidad de Zaragoza.

1. Lo irrepresentable como fin.

A lo largo de la primera mitad del siglo xx, una explosión de propuestas filosóficas de entre las cuales destacan las de Benjamin, Heidegger, o incluso Wittgenstein, apelan, pese a las importantes y profundas diferencias entre todas ellas, a la importancia filosófica del lenguaje. Dichas propuestas parten de la tesis de que la filosofía moderna, cuyo epígono hubiera sido el idealismo (Hegel), hubiera menoscabado la función cognitiva del lenguaje en beneficio de la otorgada a una conciencia fundante que contuviera o encerrara, de modo autoconclusivo, la totalidad de la experiencia histórica. Adorno, en su texto de juventud de 1931 *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*, expresa su adhesión a la crítica del idealismo y a la reivindicación del lenguaje en conexión, esta vez, con la posibilidad de diseñar un programa filosófico materialista: “fue la falta de lenguaje de esa época [la modernidad, el “idealismo”] la que obstaculizó la auténtica materialidad [si bien] hoy, su participación fundamental en el conocimiento [...] es otra vez manifiesta”¹.

Pese a la reivindicación casi unánime que del lenguaje hubiera hecho la filosofía en esta primera mitad del xx, existe al mismo tiempo, paradójicamente, una acentuada conciencia, también generalizada, de los límites en los que el lenguaje humano incurre a la hora de interpretar la experiencia. No sólo la filosofía adquiere conciencia de ello, también el arte, la poesía, o la crítica estético-lingüística de Karl Kraus o Fritz Mauthner. Como dice Buck-Morrs, “poetas y filósofos –Trakl, Hoffmannsthal, el joven Wittgenstein– habían comenzado a preguntarse si el lenguaje era capaz de comunicar la verdad”². Las palabras se habrían vuelto opacas y la relación entre ellas se habría vuelto

¹ Adorno, Th. W., “Tesis sobre el lenguaje del filósofo”, en: Adorno, Th. W., *Escritos filosóficos tempranos*, Madrid, Akal, 2010, p. 338.

² *Ibid.* p. 27.

igualmente quebradiza para el pensamiento o la intención individual que, sirviéndose del lenguaje, quisiera “representar” una imagen mental de las cosas, o ideas claras y distintas. Adorno se adhiere igualmente a este sentimiento, como señala el siguiente pasaje de *Dialéctica de la Ilustración*:

Cuanto más íntegramente se resuelve el lenguaje en pura comunicación, cuanto más plenamente se convierten las palabras, de portadoras sustanciales de significado, en puros signos carentes cualidad, cuanto más pura y transparente hacen la transmisión del objeto deseado, tanto más opacas e impenetrables se hacen al mismo tiempo esas palabras³.

Si el lenguaje, antes que una garantía, constituye un límite u obstáculo para la transmisión del pensamiento es porque las palabras, de acuerdo a su relación específica con las cosas, dicen *más* que lo que los pensamientos o “intenciones”, aun sirviéndose de tales palabras, quisieran decir. Toda reivindicación filosófica del lenguaje habrá de ser “crítica”, entiende Adorno, en la medida en que hubiera de presumir en el lenguaje algo *más* que la expresión o “representación” acabada, autoconclusiva, de un contenido mental: “toda crítica filosófica es hoy posible como crítica lingüística. [...]; hay que preguntar hasta qué punto las palabras son capaces de expresar las intenciones que se les confía, hasta qué punto su fuerza se ha apagado históricamente [...]”⁴. La aludida “crítica lingüística”, en consecuencia, contiene el embrión de una “dialéctica negativa” que “no dice en principio nada más que los objetos no se reducen a su concepto, que éstos entran en contradicción [*in Widerspruch geraten*] con la norma tradicional de la *adaequatio*”⁵.

La “crítica lingüística” de Adorno conduce a la toma de conciencia e interpretación de aquello con lo que el lenguaje entrara en contradicción u oposición (el “más”, la “cosa”) y sin lo cual el lenguaje mismo, también el conceptual, llanamente *no sería*: “ningún concepto podría pensarse, ni siquiera sería posible, sin el plus que hace del lenguaje el lenguaje”⁶. Adorno, en suma, no reivindica un lenguaje cuya dimensión activa, constituyente, fuera absoluta, tal y como entiende que lo es para Heidegger; antes bien, el lenguaje “es más que *signum*” y “sólo es en la medida en que deviene, en la confrontación constante entre expresión y cosa; así procedió Karl Kraus”⁷. Adorno,

³ Horkheimer, M. & Adorno Th. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005, p. 209.

⁴ Adorno Th. W., *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*, op. cit., p. 338.

⁵ Adorno, Th. W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2008., p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

en efecto, inscribe su propia concepción dialéctica del lenguaje como continuadora de un planteamiento anterior que tuviera en Kraus a uno de sus iniciadores. Nuestra pregunta es ahora la siguiente: ¿por qué Adorno, de acuerdo con este pasaje, elige a Kraus como referencia, y no a otros? Adorno entiende que Kraus, antes que resignarse al silencio, habría desarrollado un procedimiento que permitiera trascender la representación mediante la representación misma, “expresar lo inexpresable”⁸, sacar a la luz mediante el lenguaje el “más” que lo contradice: “Kraus tenía razón en la medida en que, precisamente gracias a su ilimitada devoción a lo que en cuanto espíritu objetivo el lenguaje quiere más allá de la comunicación, se dio cuenta de que éste no puede prescindir de su momento significativo, de los conceptos y significados”⁹.

Kraus habría desempeñado el esfuerzo que Adorno considerara propio de una dialéctica negativa, el de apuntar a la “utopía del conocimiento” de “abrir con conceptos lo privado de conceptos, sin equipararlo a ellos”¹⁰. Mediante este ejercicio de comunicar lo no conceptual mediante el concepto, “su obra se esfuerza insistentemente en establecer la autonomía artística del lenguaje, sin hacer violencia a su otro aspecto, el comunicativo, que es inseparable de la transmisión”¹¹. De acuerdo con este enfoque, Kraus habría tomado como criterio de verdad del lenguaje lo que el joven Adorno hubiera denominado la “dignidad *estética* de las palabras”¹² y que, a su vez, hubiera utilizado como criterio para un programa explícitamente filosófico. Esta noción hace referencia a un tipo de relación con el objeto que, lejos de percibirse como una unidad inmediata representara, como ya se ha aludido, “lo inexpresable”; es decir, que estuviera constituida en oposición dialéctica con el objeto, antítesis misma de la expresión subjetiva: “[...] la filosofía tiene que volverse hacia la unidad de lenguaje y verdad, que hasta ahora se ha concebido exclusivamente como unidad estética, inmediata, y examinar dialécticamente su verdad en el lenguaje [...]”¹³.

Desde este punto de vista, el lenguaje, entiende Adorno, no toma como referencia o criterio ni a lo que un sujeto dice del objeto, ni a lo que éste último expresara de manera aislada, como si fuera un mero dato o señal; antes bien, “el lenguaje como expresión de

⁸ Adorno, Th. W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2008, p. 109.

⁹ Adorno, Th. W., “Presupuestos”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, p. 417.

¹⁰ Adorno, Th. W., *Dialéctica negativa*, Madrid, op. cit., p. 21.

¹¹ Adorno, Th. W., “Presupuestos”, en *Notas sobre literatura*, op. cit., p. 417.

¹² Adorno Th. W., *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*, op. cit., p. 338.

¹³ *Ibid.*, p. 339.

la cosa y el lenguaje como comunicación están entretejidos”¹⁴. De hecho, “el lenguaje, en cuanto expresión de la cosa que sea, no se agota en la comunicación, en el transmitir a otros. Pero tampoco es –y eso lo sabía Hegel- en sí independiente de la comunicación. Si lo fuese, escaparía a toda crítica de su relación con la cosa, y se degradaría a pretensión arbitraria”¹⁵. La crítica lingüística adorniana se atiende, en suma, al supuesto de que las palabras “no son nunca meros signos de lo pensado en ellas, sino que la historia irrumpe en ellas y les confiere su carácter de verdad”¹⁶. En consecuencia, “la manifestación de la historia en la palabra determina pura y simplemente la elección de toda palabra, pues en la palabra se unen historia y verdad”¹⁷.

El rechazo a la expresión no fundamentada es, ciertamente, un motivo central en Hegel, para el cual el concepto actúa como un dispositivo corrector de la irracionalidad de la expresión. Ahora bien, en el horizonte en el que la noción de “concepto” entra en crisis, ya no basta simplemente con apelar a él; antes bien, el propósito es otro: sin renunciar al concepto, articular una representación *correcta* de lo irrepresentable. Kraus, desde un tipo de crítica estética alejada de las cuestiones propiamente filosóficas, habría llegado, entiende Adorno, a alcanzar un tipo de representación cuyo objeto fuera *corregir la arbitrariedad de la expresión no fundamentada* no tanto mediante su adecuación al dato como mediante la representación del “plus” con el cual la expresión estuviera en tensión, siendo este “la historia que toma parte en la verdad a través del lenguaje”¹⁸.

2. *La representación en ejercicio.*

En cuanto que la finalidad de la representación conceptual fuera la de expresar correctamente “lo inexpresable”, Adorno se estaría haciendo eco de uno de los sentimientos, ya aludidos, que recorre el panorama intelectual de la primera mitad del xx: el referido a las dificultades en que el lenguaje humano, en permanente tensión con lo que expresa, incurre a la hora de interpretar la experiencia. El intento de configurar

¹⁴ Adorno, Th. W., *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Akal, 2012, p. 310.

¹⁵ *Ibid.*, p. 310.

¹⁶ Adorno, Th. W., *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*, op. cit., p. 336.

¹⁷ *Ibid.*, p. 336.

¹⁸ *Ibid.*, p. 336.

correctamente una representación conceptual es, en efecto, un esfuerzo sumamente problemático si se toma como referencia un lenguaje que se hubiera vuelto opaco, quebradizo, fragmentario. Adorno propone como único modo de resolver tal antinomia el “respeto” por el lenguaje de acuerdo a su grado objetivo de “descomposición”:

El filósofo se enfrenta hoy a la descomposición del lenguaje. Su material son las ruinas de las palabras, que lo ligan a la historia; su única libertad es la posibilidad de configurarlas respetando los límites impuestos por la verdad contenida en ellas. Ni puede pensar que las palabras estén dadas de antemano, ni inventar nuevas palabras.¹⁹

La noción de “respeto” conecta con dos problemáticas. La primera es estrictamente epistemológica, se atiene al problema filosófico moderno de cómo relacionar sujeto y objeto y entronca con la noción hegeliana del “mero mirar”, del ejercicio de “pensar a partir de la cosa”, de “entregarse, pasivamente, a su contenido”²⁰. De acuerdo con este principio, que Hegel proclama en *Fenomenología del espíritu*, la dialéctica, lejos de concebirse como un sistema acabado, autoconclusivo, constituye un procedimiento cognitivo de descripción (o interpretación) de la realidad concreta, inacabable y nunca idéntico a sí mismo de acuerdo a que la “cosa” a tratar es, en última instancia, la historia entera. Conforme a tal procedimiento es la “cosa” la que, partiendo de su propia dinámica, genera el modo o la manera en que debiera ser subjetivamente descrita; el modo, en suma, mediante el cual el sujeto hubiera de instaurar su relación con ella –e instaurase a sí mismo mediante tal relación. El filósofo, siguiendo la línea de Hegel, habría por tanto de “respetar” el grado de descomposición del lenguaje en la medida en que ésta constituyera un rasgo específico del objeto a tratar –siendo éste tanto el lenguaje como la historia. El sujeto alcanzaría así la mayoría de edad, se constituiría como tal sujeto, en suma, en cuanto que se acogiera a la “disciplina de la cosa”²¹.

La segunda problemática con la que conecta la noción de “respeto” es crítico-cultural, alejada a priori del horizonte de problemas de la filosofía tradicional. Kraus, uno de los iniciadores de esta segunda línea, acuña literalmente la misma noción para presentarla como la condición inexcusable para una crítica estética del lenguaje. En el texto *En esta gran época*, Kraus dice así:

¹⁹ Adorno, Th. W., *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*, op. cit., p. 338.

²⁰ Adorno, Th. W., *Tres estudios sobre Hegel*, op. cit., p. 233.

²¹ *Ibid.*, p. 233.

[...] En esta época no esperan ustedes de mí ni una palabra propia. Ninguna salvo ésta, a la que el silencio resguarda aún de falsas interpretaciones. Demasiado hondo se asienta en mí el respeto a la inalterabilidad, a la subordinación del lenguaje a la desdicha. En los reinos de la falta de imaginación, donde el ser humano muere de inanición anímica sin llegar a sentir el hambre del alma, donde las plumas se sumergen en sangre y las espadas en tinta, resulta obligado hacer aquello que no se piensa, pero aquello que sólo se piensa resulta inefable. No esperen ustedes de mí una palabra propia. Tampoco sabría decir una nueva; porque es muy grande el ruido en el cuarto en el que uno escribe, y no hemos de determinar ahora si proviene de animales o niños o solamente de morteros. Quien alienta las acciones, profana la palabra y la acción y es doblemente despreciable. La vocación a ello no se ha extinguido. Los que ahora nada tienen que decir, porque la acción tiene la palabra, siguen hablando. Quien tenga algo que decir, ¡que dé un paso adelante y calle!²²

La, de acuerdo con Adorno, “ilimitada devoción” de Kraus por el lenguaje, se refleja en la siguiente frase del texto aquí citado: “demasiado hondo se asienta en mí el respeto a la inalterabilidad, a la subordinación del lenguaje a la desdicha”. Kraus, ciertamente, manifiesta su “respeto” por el lenguaje hasta el grado de presentarlo como un objeto de veneración sagrada, lo que también hará en otros textos: “la lengua [...] es lo inagotable que no empobrece la vida. ¡Que el ser humano aprenda a servirle!”²³. Pese a tales consideraciones, Kraus en absoluto convierte a quien venera el lenguaje en un individuo menor de edad. El infinito respeto del sirviente del lenguaje hacia el lenguaje mismo le lleva, paradójicamente, a constituirse como alguien consciente de la “desdicha” de este último, del inevitable condicionamiento de éste a su historia y a la materialidad de sus objetos. La noción de “desdicha” expresa, en última instancia, el hecho de que el lenguaje hubiera sufrido una radical descomposición de sus estructuras primigenias, debido a la influencia social de la prensa, del “periódico”: “el habla y la escritura de hoy en día, incluidas las de los expertos, han convertido, como quintaesencia de una decisión frívola, el lenguaje en basura de una época que extrae del periódico todo su acontecer y experimentar, todo su ser y valer”²⁴.

En el contexto austriaco finisecular, que Kraus vive y padece, el periódico se habría constituido como dispositivo de reproducción de un lenguaje inteligible para las clases urbanas emergentes de la Viena de aquel momento. Dichas clases habrían aceptado el

²² Kraus K., “En esta gran época”, en *“La Antorcha”*. Selección de artículos de *“Die Fackel”*, Acantilado, Barcelona, 2011, p. 284.

²³ Ibid., p. 523.

²⁴ Ibid., p. 522.

carácter aséptico y autoevidente del lenguaje del “periódico”, contribuyendo a su propagación, cuanto menos hubieran reflexionado, sin embargo, acerca de la insuficiencia del lenguaje, de la tensión que mantuviera con su objeto. Una reflexión de tal naturaleza habría de comportar, entiende Kraus, la inhibición respecto del mero o arbitrario decir. A esta inhibición las masas urbanas, obligadas a hablar (a *opinar*) sin cesar, condicionadas por los circuitos mediáticos de transmisión y explotación comercial de la información, se habrían desacostumbrado. En *En esta gran época*, Kraus dice así: “En los reinos de la falta de imaginación, [...], resulta obligado hacer aquello que no se piensa, pero aquello que sólo se piensa resulta inefable”.

Kraus, en consecuencia, llega al extremo de afirmar que toda acción, especialmente la de identificar mediante el lenguaje constituye, paradójicamente, una profanación cometida contra el lenguaje mismo: “quien alienta las acciones, profana la palabra y la acción y es doblemente despreciable. [...]. Los que ahora nada tienen que decir, porque la acción tiene la palabra, siguen hablando”. De acuerdo a la tradición de la teología judía, que Kraus incorpora, secularizándola, es en sí mismo un sacrilegio el acto de nombrar, de poner entre límites lo inconmensurable –Dios o, en este caso, el lenguaje. Quien sirve al lenguaje se prohíbe a sí mismo por tanto participar del juego social de la comunicación, pues *se prohíbe a sí mismo nombrar, identificar, aquello que no permite ser nombrado o identificado*: “En esta época no esperan ustedes de mí ni una palabra propia. Ninguna salvo ésta, a la que el silencio resguarda aún de falsas interpretaciones. [...]. Tampoco sabría decir una nueva; es muy grande el ruido en el cuarto en el que uno escribe, y no hemos de determinar ahora si proviene de animales o niños o solamente de morteros”.

Kraus concibe su propia escritura como un modo de contraer el silencio, de poner el lenguaje a salvo de las “falsas interpretaciones” de sus profanadores. El silencio al que Kraus apela no es un silencio místico, todo lo contrario: es el silencio elocuente que contrae “el artista del lenguaje”, esto es, un silencio que se expresa mediado en la composición escrita. Ésta, además de intraducible al lenguaje del “periódico” es, consecuentemente, inadecuada a las necesidades y expectativas de un público. Como dice Sandra Santana, este planteamiento impone la idea de que “la tarea del artista no se cifra, pues, en la conquista de un público para su obra, sino en la de dejarse seducir por

un lenguaje que atiende a sus propias necesidades. El lenguaje artístico es el medio y el fin de su tarea creativa”²⁵.

El silencio concebido por el artista es, a la vez, un *decir*. Este decir plantea desde sí mismo una irreductible oposición frente a todo intento de mercantilizarlo, de racionalizar su contenido traduciéndolo en un *decir* directo y literal, de rápida propagación. El *decir* del artista del lenguaje, por contraste, se presenta desde sí mismo y de acuerdo a la propia composición formal de la obra escrita en que se ve reflejado, como un enigma que invita a ser desvelado conceptualmente, si bien tal desvelamiento nunca se cumplimenta con éxito. La disposición enigmática de la obra suspende el mero ejercicio de la “opinión”, el intento de juzgarla desde fuera; antes bien, tal disposición impone un ejercicio de familiarización con el lenguaje de la obra que obliga a penetrar en ella a quien en él participa; a “acercarse a los enigmas de sus reglas, a los designios de sus riesgos”²⁶, en suma. El núcleo de este planteamiento es de nuevo expuesto por Adorno y extrapolado como fundamento de una teoría general del arte en *Teoría estética*: “mediante la forma, las obras se vuelven similares al lenguaje, parecen en cada uno de sus momentos proclamar una cosa en concreto, que se escapa”²⁷; o también: “[...] la comprensión no borra el carácter enigmático. Hasta la obra mejor interpretada quiere seguir siendo comprendida, como si esperara la palabra definitiva que destruirá su oscurecimiento constitutivo”²⁸.

3. *El amanecer del sujeto.*

El ofrecimiento silente, mudo, del lenguaje como obra de arte (y viceversa) impone, de acuerdo con Adorno, un principio formativo o pedagógico, un ejercicio de subjetivación mediante el cual el sujeto se vuelve a constituir como tal:

Las ánforas etruscas de Villa Giulia hablan muchísimo y son incommensurables con todo lenguaje comunicador. El verdadero lenguaje del arte es mudo; su momento mudo

²⁵ Santana S., *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 158.

²⁶ Kraus K., “En esta gran época”, en “*La Antorcha*”. *Selección de artículos de “Die Fackel”*, op. cit., p. 523.

²⁷ Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 164.

²⁸ *Ibid.*, p. 164.

tiene la primacía sobre el momento significativo de la poesía, que tampoco está ausente por completo de la música. Lo que en los jarrones es similar al lenguaje es como un “Aquí estoy” o un “Esto soy yo”, una mismidad que se extrajo de la interdependencia de lo existente ya antes del pensamiento identificador. [...] En comparación con el lenguaje significativo, el lenguaje de la sobras de arte es más antiguo, pero todavía no se ha realizado: como si las obras de arte, al amoldarse al sujeto, repitieran cómo surgió y desarrolló. Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad, con la historia de la animación; [...]”²⁹.

Kraus, como “artista” o “sirviente” del lenguaje que a sí mismo se considera, presenta igualmente su ejercicio estético como una “tarea pedagógica”³⁰ que implica al individuo corriente; no en vano, la familiarización con la obra de arte, o con el lenguaje en general a través de la obra, implica el ejercicio de “enseñar a ver abismos allí donde aparecen lugares comunes”³¹ a aquel que a la obra se enfrenta. Este ejercicio, en otros lugares, es definido como un proceso de “desperiodización” ocasionado sobre los lectores:

Pues bien, quería ayudar a los lectores y enseñales el camino que permite resarcirse de la falta de sensaciones. Quería educarlos para que comprendiesen los asuntos de la lengua alemana, para que alcanzaran la altura en que la palabra escrita se concibe como la encarnación naturalmente necesaria del pensamiento y no como el envoltorio socialmente obligado de la opinión. Quería desperiodizarlos.³²

En la exaltación que el individuo corriente hiciera de su propia “opinión” –o de la “opinión” pública, como entelequia– se haría manifiesta su incapacidad para reflexionar sobre las implicaciones y connotaciones de aquello que profesara, para confrontar su propia “opinión”, en suma. El periódico, por medio de un lenguaje que presentara como hechos dados lo que no son sino opiniones, habría arrebatado en el lector toda capacidad de pensar por sí mismo, de incentivar desde sí mismo la imaginación (o la fantasía), limitándose a repetir las opiniones de otros (de los periodistas):

El horroroso espesamiento de la imaginación debido a la ornamentación de orinales espirituales ha conducido aquí a un estercolamiento completo que a la cultura europea, en general, aún le espera. El periódico arruina toda facultad imaginativa: de forma directa,

²⁹ Ibid., p. 155.

³⁰ Kraus K., “En esta gran época”, en *“La Antorcha”*. Selección de artículos de *“Die Fackel”*, op. cit., p. 523.

³¹ Ibid., p. 523.

³² Ibid., p. 110.

puesto que, al servir el hecho con la fantasía, ahorra al receptor la actividad propia; y de forma indirecta, porque lo vuelve insensible al arte, y al arte carente de atractivo, ya que el diario se ha hecho con sus valores superficiales. [...] Cuando el antiguo periodismo iba a la guerra, mentía. No obstante, se conformaba con comunicar hechos falsos. El nuevo es incapaz de contentarse con ello y roba estados de ánimo³³.

El lector, en la merma de sus capacidades críticas, ya no sería capaz de dejarse seducir por el lenguaje, de acuerdo a la lógica que éste mismo, mediante una escritura libre de su distorsión mediática, le impusiera. El lector, sometido a las sensaciones producidas e impuestas por el periódico, habría perdido toda capacidad para contraer o experimentar “sensaciones” propias que confrontaran conscientemente a las llamadas “opiniones”, en suma. Sólo en cuanto que el lector fuera incapaz de dejarse seducir afectivamente por el lenguaje lo sería a su vez de confrontar de modo consciente su propia opinión, y viceversa. Este planteamiento implícitamente recorre las tesis de Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, especialmente en la denuncia que hicieron de la “atrofia de la imaginación y la espontaneidad del actual consumidor cultural”³⁴ en unos términos que manifiestan su deuda con los formulados por Kraus:

El estrato de experiencia que hacía de las palabras palabras de los hombres que las pronunciaban ha sido enteramente allanado, y en su pronta asimilación adquiere el lenguaje aquella frialdad que hasta ahora sólo le había caracterizado en las columnas publicitarias y en las páginas de anuncios de los periódicos. Innumerables personas utilizan palabras o expresiones que, o no entienden ya, o las utilizan sólo por su valor conductista de posición, como símbolos protectores, que al fin se adhieren a sus objetos con tanta mayor tenacidad cuanto menos se está en condiciones de comprender su significado lingüístico³⁵.

La partícula “hasta ahora” implica que los planteamientos de Kraus son tanto continuados como refutados en este pasaje. Son continuados en la medida en que Horkheimer y Adorno prosiguen la idea de que la incapacidad del individuo para confrontar su propia opinión radica en su excesiva familiaridad con la “frialdad” de un lenguaje mediático que produce e impone imágenes, deseos, y opiniones. En oposición a ello, la experiencia estética es presentada por Adorno, como por Kraus, como un ejercicio pedagógico, formativo, que libera al sujeto del hechizo al que le somete la “realidad embrujada” a la vez que le hace a éste último adquirir conciencia de lo que él

³³ Ibid., p. 235.

³⁴ Horkheimer, M. & Adorno Th. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005, p.

³⁵ Ibid., p. 211.

es de acuerdo a la verdadera realidad: “Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. Su encantamiento es desencantamiento”³⁶.

Los planteamientos de Kraus, por el contrario, son objeto de refutación por parte de Adorno y Horkheimer en la medida en que el lenguaje como “estrato de experiencia” se hubiera visto, en efecto, “enteramente allanado” en el capitalismo avanzado (*Spätkapitalismus*). El lenguaje, genéricamente considerado, ya no constituiría como tal un contrapeso frente al “periódico” –devenido ahora en industria cultural– y carecería propiamente de sentido apelar a él, como Kraus hiciera. De acuerdo con esta idea, en una carta enviada a Adorno y fechada el 14 de septiembre de 1941, Horkheimer mantiene que Kraus “ha presentado de manera demasiado inofensiva la esquematización [del lenguaje, de la experiencia], al quererla retirar cada vez como un error. Pero nosotros hemos entrado ya en un estadio en el cual la confrontación con el ideal burgués ya no es suficiente”³⁷. Adorno, en algunos textos, parece compartir la percepción de Horkheimer al afirmar que “en las comunicaciones se ha convertido en ley del espíritu lo que en cuanto tumor de éste Kraus quería extirpar hace una generación”³⁸; o también que “Karl Kraus tuvo el acierto de titular una de sus obras *Los últimos días de la humanidad*”, si bien “lo que hoy está aconteciendo habría que titularlo ‘Tras el fin del mundo’”³⁹. De acuerdo con tales objeciones Horkheimer, algo más adelante en su carta, apela a la “crítica de la economía política” de Marx frente a la “crítica del lenguaje” de Kraus. Según Horkheimer, “a diferencia de la del lenguaje”, la crítica marxiana “no se conformaba con la confrontación, sino que desarrollaba la oposición [...]”⁴⁰.

Horkheimer apela, en última instancia, y a través de Marx, al “mero mirar” hegeliano, al procedimiento interpretativo que, a la vez que desarrollara la descripción del objeto, implicara un principio formativo subjetivo. Este principio formativo, en el joven Marx de los *Frühschriften*, se revela como la consciencia que el sujeto adquiere de sí mismo y de su propia actividad como una consecuencia del trabajo social global. El sujeto adquiere consciencia de que su objeto está socialmente mediado en la medida

³⁶ Adorno, Th. W., *Teoría estética*, op. cit., p. 300.

³⁷ Wiggershaus R., *La escuela de Frankfurt*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 632.

³⁸ Adorno, Th. W., “Decencia y criminalidad”, en *Notas sobre literatura*, op. cit.,

³⁹ Adorno, Th. W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2006, p. 60.

⁴⁰ Wiggershaus R., *La escuela de Frankfurt*, op. cit., p. 632.

en que también la adquiere de que su propia actividad lo está igualmente, y viceversa. Horkheimer apela, al fin y al cabo, a la siguiente idea contenida en los *Frühschriften* y citada por Adorno en uno de sus *Tres estudios sobre Hegel*: “la grandeza de la fenomenología hegeliana y de su resultado final –la dialéctica, la negatividad como principio motor y generador– consiste [...] en que capta la esencia del trabajo y concibe a los hombres objetivos, verdaderos por ser hombres reales, como resultado de su propio trabajo”⁴¹.

Frente a la apelación de Kraus al lenguaje considerado en sí mismo, Horkheimer apela, en contraste, a la interrelación dialéctica lenguaje-sociedad. Horkheimer pone así en evidencia el autoengaño que supone apelar a un lenguaje al margen de las relaciones de poder social que lo conforman y penetran hasta en los aspectos más concretos e insospechados de su gramática. Esta diferencia respecto de Kraus está igualmente presente en la obra de Adorno:

El lenguaje es, por su propia sustancia objetiva, expresión social, incluso cuando, como expresión individual, se separa ariscamente de la sociedad. Las alteraciones que sufre en la comunicación alcanzan el material comunicativo del escritor. Lo que en las palabras y formas lingüísticas viene alterado por el uso, entra deteriorado en el taller solitario. Mas en él no pueden repararse los desperfectos históricos. La historia no roza tangencialmente el lenguaje, sino que acontece en medio de él. [...] la sociedad es, precisamente por su omnipotencia, tan inconmensurable y ajena al sujeto del conocimiento y la expresión como sólo lo fue en épocas más inofensivas, cuando éste evitaba el lenguaje cotidiano. El hecho de que los hombres sean absorbidos por la totalidad sin ser, como hombres, dueños de la totalidad, hace de las formas idiomáticas institucionalizadas algo tan nulo como los *valeurs* ingenuamente individuales, y en igual medida resulta baldío el intento de modificar su función admitiéndolas en el medio literario; pose de ingeniero en quien no sabe leer un diagrama⁴².

El lenguaje hablado, cotidiano, socialmente utilizado es, en definitiva, expresión de tensiones y contradicciones sociales. En consecuencia, la obra de arte, como expresión silente, se presenta como el único modo posible mediante el cual sujeto adquiere consciencia la tensión social a la cual está sometida su propia existencia, como el “más” en contradicción con el cual su expresión subjetiva se constituye. Ante la pregunta de “qué habla desde el arte”, Adorno dice así:

⁴¹ Adorno, Th. W., *Tres estudios sobre Hegel*, op. cit., p. 242.

⁴² Adorno, Th. W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, op. cit., p. 228.

La fuerza de esa entrega del yo privado a la cosa es la esencia colectiva de aquél, que constituye el carácter lingüístico de las obras. El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero éste no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, ese trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad. El sujeto humano individual que interviene en cada caso apenas es un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar. La independización de la obra de arte frente al artista no es un producto de la megalomanía de *l'art pour l'art*, sino la expresión más sencilla de la constitución de la obra de arte como una relación social que lleva la ley de su propia objetualización: las obras de arte se convierten en la síntesis de la coseidad sólo en tanto que cosas. Con esto concuerda la circunstancia central de que desde las obras de arte (incluidas las “individuales”) habla un nosotros, no un yo, y con tanta más pureza cuanto menos se adapta exteriormente la obra a un nosotros y a su idioma⁴³.

Y añade:

[...] Los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte. El arte es verdadero si lo que habla desde él y él mismo son dobles, irreconciliados, pero esta verdad la obtiene si sintetiza lo escindido y lo determina así en su reconciliación. Paradójicamente, el arte tiene que dar testimonio de lo irreconciliado y reconciliarlo tendencialmente; esto solo es posible para su lenguaje no discursivo. Sólo en este proceso se concreta su nosotros. Lo que habla desde el arte es verdaderamente su sujeto, ya que habla desde él y no es expuesto por él⁴⁴.

Desde este punto de vista, la obra de arte se constituye, en sí misma y por oposición a la dialéctica social, como un sujeto (un *nosotros*) autoconsciente, o consciente de la tensión social que lo constituye. ¿Cuál es la función que aquí desempeña la filosofía, o el pensamiento en cuanto que tal? Justamente, la de traducir al concepto y, especialmente, a los conceptos del marxismo, la experiencia anunciada y, simultáneamente, retenida como enigma en la obra de arte. Kraus, por otra parte, es ajeno a este último punto, pese a las coincidencias que mantiene con Adorno y que por sí mismas, permiten comprender por qué éste último cita a Kraus como referencia en varias ocasiones. Tales coincidencias son, en primer lugar, la idea de concebir el lenguaje, antes que como una serie de declaraciones o enunciados literales, como un médium estético que transmite un contenido sólo cuando, paradójicamente, lo encripta. En segundo lugar, en la idea de que el lenguaje, como tal médium, exige un esfuerzo comprensivo (y expresivo) en el interlocutor que le impele a desprenderse de sus ideas

⁴³ Adorno, Th. W., *Teoría estética*, op. cit., p. 224.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 225.

previamente asumidas como individuo socializado y cosificado –“desperiodización”, emancipación–; en tercer lugar, en que este esfuerzo comprensivo implica reanudar un proceso de subjetivación, obturado por la hegemonía bien de los *mass media*, bien de la prensa de gran tirada como forma embrionaria de éstos.

Es justamente en las implicaciones de este proceso de subjetivación donde, sin embargo, Kraus y Adorno difieren, y esta diferencia viene dada fundamentalmente por los factores racionalista, materialista y marxiano. Efectivamente, aquello que la obra revela no es, para Adorno, exclusivamente “lenguaje”; antes bien, es la expresión del trabajo social global. El “lenguaje” se revela como tal lenguaje en la medida en que la antítesis social es representada, expresada u objetivada en la obra. En cuanto que, para Adorno, el “verdadero” arte “sintetiza lo escindido y lo determina así en su irreconciliación”, éste confirma “su participación en la Ilustración”⁴⁵ haciendo conmensurable lo absoluto mediante el concepto. Es justamente el ejercicio de objetivación que subyace al (lenguaje del) arte como “síntesis de la coseidad”, y que hace del arte algo progresista, lo que Adorno, en definitiva, subraya y celebra, contrayendo así una deuda con la Ilustración y con la civilización que en el “antimoderno” Kraus, en principio, no existe. Antes bien, el propio Kraus, en ocasiones, antes que esforzarse en la búsqueda de la utopía, celebra la fatalidad de la catástrofe con pavorosa delectación, regodeándose en el anuncio del castigo merecido que a la humanidad embrujada se le infligiera: “[...] una pulsión satánica me tienta a esperar aquí la evolución de las cosas y aguantar hasta que llegue el gran día de la ira y se completen los mil años. Hasta que se suelte al dragón y una voz me llame desde las nubes: ‘¿Qué, volamos, su señoría?’”⁴⁶

⁴⁵ Ibid., p. 203.

⁴⁶ Kraus K., “En esta gran época”, en “*La Antorcha*”. *Selección de artículos de “Die Fackel”*, op. cit., p. 112.

