



Friedrich Schlegel, Theodor Adorno y la modernidad estética. Un campo de afinidades

Friedrich Schlegel, Theodor Adorno and aesthetic modernity. A field of affinities

Naím Garnica¹
naimgarnica11@gmail.com

Resumen: El presente trabajo es un recorrido exploratorio de un campo de posibles relaciones entre la obra de Theodor Adorno y el primer romanticismo alemán, particularmente, el trabajo del joven Friedrich Schlegel (1797-1805). Nos concentramos en tres posibles afinidades entre ambos autores. Primero, consideramos una serie de comentarios que permiten construir las posibles afinidades entre Schlegel y Adorno. Segundo, analizamos el rechazo a la estética idealista que ambos mantienen en beneficio de no violentar el objeto. Y tercero, presentamos la idea de un tipo de crítica como la inmanente que permitiría recrear un juicio no restrictivo sobre el objeto. Finalmente, evaluamos las posibles dificultades que nuestro propio planteo podría tener.

Palabras claves: estética – crítica – idealismo – objetividad – subjetividad

Abstract: This paper is an exploratory work of a field of possible relationships between the work of Theodor Adorno and Early German Romanticism, particularly the work of the young Friedrich Schlegel (1797–1855). We focus on three possible affinities between both authors. First, we consider a series of comments that allow us to construct the possible affinities between Schlegel and Adorno. Second, we analyze the rejection of the idealistic aesthetic that both maintain for the benefit of not violating the object. And third, we present the idea of a type of critique, such as the immanent critique, that would allow recreating a non-restrictive judgment on the object. Finally, we evaluate the possible difficulties that our own approach could have.

Keywords: Aesthetic – Critique – Idealism – Objectivity – Subjectivity

1 Universidad Nacional de Catamarca, Argentina, CONICET, Argentina.

Introducción:

El presente trabajo es un recorrido exploratorio de un campo de posibles relaciones entre la obra de Theodor Adorno y el primer romanticismo alemán, particularmente, el trabajo del joven Friedrich Schlegel (1797-1805). Si bien el estado exploratorio del análisis no permitirá acercarnos a determinaciones profundas, creemos que dejará abierta la posibilidad de continuar algunos caminos productivos en trabajos venideros. Uno de esos caminos es la relación entre las consideraciones estéticas de Schlegel y Adorno que aquí trataremos de explorar. Lejos de pretender caer en lugares comunes y forzados como encontrar afinidades electivas o conexiones poco fundadas como la escritura fragmentaria y las interrupciones en las reflexiones de ambos autores, tratamos de explorar hasta qué punto, en el marco de la tradición estética alemana, existen algunas preocupaciones comunes mediante lo que se podría denominar modernidad estética.² Tal concepto, creemos, reconstituye un conjunto de posibilidades críticas sobre los problemas acaecidos desde los albores de la modernidad que tanto el primer romanticismo como la teoría crítica han pretendido enfrentar. En esa dirección, nuestro análisis trata de sondear en la prioridad que ambas tendencias le otorgan a la dimensión estética y artística a los efectos de pensar los problemas filosóficos, políticos y sociales de la modernidad.

En consecuencia, pareciera existir una posible alianza entre estas ideas que podemos recuperar de modo productivo para pensar las claves de una modernidad estética, la cual no se agota en la creatividad de un yo arbitrario o reducida a la explicación subjetivista e idealista. Por el contrario, parece existir en ella un carácter crítico y reflexivo que constituye una forma de pensamiento todavía por indagar.

2 La intención del trabajo busca seguir la justificación de Jordi Maiso (2018) sobre la actualidad del pensamiento de Adorno en “La actualidad de Theodor W. Adorno”. Nuestro trabajo intentará no caer en el diagnóstico que Maiso viene señalando en su trabajo acerca de la caricaturización y esquematización que se ha hecho del pensamiento adorniano a partir de una operación científica y política en el seno de la teoría crítica. A tales efectos, pretendemos evitar los “lugares comunes con los que se pretende justificar el rechazo de su pensamiento, los cuales revelan una reducción *ad hominem* que condensa en la persona de Adorno todo aquello que el *bon ton* intelectual ha convertido en “tabú” (burgués, elitista, “difícil”, resignado, pesimista, acientífico y supuestamente ciego a las virtudes de las dos manifestaciones sacrosantas de la cultura popular: el cine y el jazz). Estos reproches simplifican su pensamiento hasta convertirlo en un bien cultural fácilmente consumible, mientras que su mordiente crítico es neutralizado como mera expresión de una idiosincrasia personal quizá genial, pero ante todo anecdótica y en todo caso no vinculante” (2018, p.106). Creemos que esta descripción de la figura de Adorno también vale para la cantidad de prejuicios e incomprensiones que recaen sobre la figura de Friedrich Schlegel y el primer romanticismo en general. Con esto no buscamos referir a una supuesta victimización de los autores en la historia del pensamiento, ni pretendemos relacionar estos pensadores por su marginalidad. Por el contrario, creemos que la complejidad de sus críticas y las consideraciones que ambos han asumido de la modernidad vuelve problemático ubicarlos en una etiqueta propia de los estudios académicos, pese a la frecuente tendencia de, igualmente, hacerlo. Tal vez por eso es que ambos no han gozado de la atención que muchos de sus contemporáneos sí lo hacen en la actualidad. En consecuencia, la intención es reconsiderar la potencia de sus pensamientos y el valor crítico que aún mantienen, antes que pretender *aggiornar* sus obras.

En esta dirección, nos valdremos de algunas sugerencias que dos comentaristas de Adorno como Albrecht Wellmer y Frederic Jameson sugieren. Ambos advierten las posibles relaciones entre el primer romanticismo y Adorno. Pero, si bien coinciden en que tales relaciones aún no han sido lo suficientemente aclaradas o pensadas, ya sea para identificar continuidades, rupturas, impugnaciones, confirmaciones, etc., entre el joven romántico y el filósofo frankfurtiano, Jameson cuestiona que de fondo la idea crítica de Adorno va más allá de los planteos románticos. En tal sentido, en la primera parte trataremos de establecer las consideraciones de Wellmer acerca de dicha relación. En la segunda parte, presentamos las consideraciones de Adorno y Schlegel sobre la obra de arte, la estética anti-idealista que, creemos, ambos comparten y la modernidad estética. Y, finalmente, presentaremos algunas dificultades que nuestro análisis pudiera presentar a partir de las indicaciones de Jameson.

Primera parte. La posibilidad de un campo de relaciones

En su artículo “La promesa de felicidad y por qué tiene que permanecer sin ser cumplida” Wellmer pone en relación la consideración del concepto de obra de arte de Adorno con Friedrich Schlegel en dos ocasiones. En la primera ocasión, el filósofo alemán sostiene que el concepto de apariencia estética puede explicarse como una apariencia que mantiene una unidad de lo diverso, reconciliada, pero que se tiene que disolver y producir de forma permanente. En esa dirección este autor cree que:

(...) podría afirmarse que la estética idealista con sus figuras de reconciliación y unificación es una estética de armonía. La deconstrucción de la estética idealista por parte de Adorno –que, por cierto, conecta de un modo aún poco aclarado con la estética de Friedrich Schlegel– significa, en cambio, un redescubrimiento de lo *inarmónico* –la no-reconciliación, la no-unidad– en la obra de arte. (Wellmer 2013, p.287-288)

Podríamos señalar que la relación sugerida por Wellmer aquí es posible pensarla en el marco de la idea adorniana de una obra de arte procesual, esto es, un devenir de las obras que, como resultado, tienen efectos sobre la experiencia que se obtiene de ellas. Tal consideración puede acercarse a la idea de obra infinita o la obra como medio de reflexión infinita de Schlegel que Walter Benjamin puso de relieve en su obra *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Volveremos más adelante sobre este aspecto. La idea de un arte reflexivo que, incesantemente se despliega procesualmente, se convierte en una forma crítica frente aquellos significados sedimentados o naturalizados por verdades últimas, ya sean de carácter subjetivo o social.

La segunda referencia de Wellmer acerca de la relación entre Adorno y Schlegel se hace en el marco de la reinterpretación que hace Wellmer de la imagen de las sirenas referidas por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Iluminismo*.

Wellmer sostiene que la obra de arte se convierte en rival de la mitología en tanto libera a ésta del mito y su hechizo mágico. El arte convierte en juego la magia, el encantamiento y la plasticidad mitológica y los libera de los peligros del mito. Así, la operación adorniana de una promesa que *debe* permanecer incumplida, el quiebre radical de la apariencia, muestra que “es al mismo tiempo un indicador de libertad. Y, quien sabe: tal vez la mitología de los griegos tuvo ya, como creyó Friedrich Schlegel, rasgos de un juego estético”. (Wellmer 2013, p.297-298).

Aquí, Wellmer se refiere de qué modo Schlegel pensaba en una nueva forma de mitología, de carácter estético, que evitara formas irracionales de ella. Si el lazo social y comunitario se volvía problemático con la llegada de la modernidad, se podía encontrar en su mismo seno una forma racional de mitología. Schlegel denomina nueva mitología, precisamente, a ese juego estético que libera a la razón de sus ataduras, no sólo míticas, sino también sociales, para convertirse en una expresión de la relación sin violencia entre hombre y naturaleza. Una nueva mitología romántica recupera y va más allá de esa intención política que el *Primitivo programa* intentaba oponer a un tipo de interacción social que buscaba la mecanización y la descomposición de las relaciones mediante el análisis. Frente a la mecanización, la nueva mitología, esto es, una mitología postmitológica, pretende hacer descansar sus supuestos en la razón y su sacralidad en los acuerdos que se desprenden justamente de las formas intersubjetivas y comunicativas desprovistas de violencia de la razón.

Manfred Frank, en sus lecciones sobre la nueva mitología romántica, ha tratado de constatar, precisamente, el vínculo existente entre las consideraciones de los autores de la Escuela de Frankfurt y la propuesta de Fr. Schlegel. Según su análisis la nueva mitología ofrece una respuesta a las urgencias prácticas y políticas de una época que comienza a reducir el concepto de razón. Frank sostiene que:

La libre actividad de la razón abandonada a sí misma es por lo tanto subversiva en una doble dirección: “destruye” los residuos míticos de unas positivities que no están o han dejado de estar legitimadas y, por lo tanto, realiza una misión de tipo emancipatorio; en palabras de Schlegel, contemplado “desde un punto de vista práctico, el Idealismo no es más que el espíritu de la revolución” (KAII, 314). Pero, así y todo, con su “polémica”—que nada perdona contra todas las formaciones sintéticas, destruye también la base de su *propia* legitimidad (“[se destruye] a sí mismo hasta la autoaniquilación”, como dice literalmente el propio Schlegel [KA III, 89]). Horkheimer y Adorno volverán a decir lo mismo con palabras muy similares: “Sin ningún cuidado consigo misma, la razón ilustrada arrasó hasta el último resto de su propia autoconciencia. Solo un pensamiento como este, que se violenta a sí mismo, tiene la suficiente dureza como para dislocar los mitos” (*Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1944,14). (1994, p.195).

El argumento de Frank coteja la sugerencia de Wellmer acerca del carácter emancipatorio de la dimensión estética. La pretensión de sustituir un tipo de

racionalidad mecánica por una racionalidad poetológica del romanticismo parece coincidir con las expectativas de Adorno de mostrar la dimensión crítica del arte a los efectos de resistir la dominación de la racionalidad moderna.³

De ese modo, la estética romántica del primer romanticismo a través de la poesía adquiere tanto pretensiones políticas como propósitos estéticos. La reivindicación de lo estético en la poesía del proyecto romántico, si bien en un inicio estuvo marcado por la inspiración de la revolución francesa y la revolución industrial, propone un nuevo modo de socialibilidad. De hecho, no es casual que el proyecto estético-filosófico de Schlegel, al inclinarse por la interpretación fragmentaria de la novela moderna, le permite pensar una apertura de la sociabilidad⁴. Una valoración de este tipo, tal vez, pone en cuestión la idea de que el romanticismo pueda entenderse como una contracultura que se opondría a la modernidad. El proyecto estético de recrear una nueva mitología por medio de la poesía para lograr la sociabilidad manifiesta el objetivo de un proceso de emancipación ilustrada que no se detiene en la reconciliación de un ideal que se debería alcanzar. La apertura de una sociabilidad en el pensamiento fragmentario romántico admite pensar en una libertad infinita en tanto algo interminable y perfectible. En esa dirección, el proyecto romántico representa los valores de libertad y emancipación elaborados

3 Algunas interpretaciones han tratado de vincular las críticas de Adorno a la racionalidad moderna con el postestructuralismo, y mediante el mismo movimiento al romanticismo como la estructura crítica anterior a estas tendencias. Por caso puede verse Hörisch, Jochen (1980) y Peter Dews (2016). Para Hörisch: “El romanticismo temprano descubre el padecimiento como el *principium individuationis* y como el ‘secreto de la individualidad’, que la filosofía trascendental puede ocultar sólo a costa de enredarse en inconfesadas contradicciones. El dolor de la individuación se deriva de la inscripción de una identidad prescripta, que se hace pasar por una estructura *a priori* de la razón” (1980, p. 406.) Esta cita Dews la coloca para sostener que “Ambos aspectos de esta crítica serán de crucial importancia para Adorno: la demostración de la estructura de contradicción que *al mismo tiempo*, por un lado, divide y constituye al sujeto y por otro, a la sensibilidad para la represión de la naturaleza interna que se exige para el forjamiento de tal sujeto. La crítica de Adorno del sujeto moderno, por lo tanto, es tan implacable como la de los postestructuralistas, y se basa en fundamentos no muy diferentes; sin embargo, en contraste con la de Foucault, Deleuze o Lyotard, no culmina en la exigencia de la abolición del principio subjetivo. Más bien, Adorno siempre insiste en que nuestra única opción es la “tarea de, con la fuerza del sujeto, desmontar la falacia de la subjetividad constitutiva” (2016, p. 19).

4 En el fragmento del *Lyceum* N° 34 sostiene que “Una ocurrencia ingeniosa es una disgregación de materiales del espíritu, que debían estar, por tanto, entremezclados de la manera más íntima antes de su repentina separación. La imaginación debe estar primero repleta hasta la saciedad de todo tipo de vida, antes de que pueda ser el momento de electrizarla por medio de la fricción de una socialidad libre hasta el punto de que el estímulo del menor contacto, amigo o enemigo pueda arrancarle chispas fulgurantes y rayos luminosos o resonantes descargas” (Schlegel, 1994, pp. 50-51). Según Sánchez Meca, este fragmento se puede iluminar con el fragmento de *Lyceum* N° 90, cuando Schlegel sostiene que “El ingenio es una explosión de espíritu latente.” (1994, p.60). En este sentido, es necesario pensar que el intraducible concepto de *Witz*, entendido en este contexto como ingenio, es algo químico en Schlegel, en oposición a lo mecánico. Por eso habla de explosión o combinación, mezcla, combinatoria, alquimia, en tanto arte o ciencia de las combinaciones. La metáfora de la explosión química indica un saber carente de regulación o sistematicidad, es algo inesperado, que surge sin una programación.

por la Ilustración, pero radicalmente moderados. La estética romántica, entonces, podría coincidir con el espíritu revolucionario de una burguesía cada vez más afianzada en la dimensión social y política, pero también debe advertirse que las restricciones de la esfera burguesa intentan superarse en una sociabilidad en el diálogo que beneficiaría la nueva mitología. En consecuencia, la nueva mitología, esto es, el arte con fuertes contenidos filosóficos y estéticos, es el que ha de dar cuenta del proceso de emancipación social vivido en la modernidad para el primer romanticismo, en el cual la crítica a los fundamentos de la misma se vuelve radical.

A diferencia del idealismo alemán, quienes pretenden una forma de reconciliación con su otro, esto es, la objetividad a través de la proyección libre de la subjetividad, los románticos entienden que esa libertad sólo se consigue al precio de su fracaso. Conseguir la libertad subjetiva implica evidenciar su propia imposibilidad, pero, sin embargo, sin renunciar a su permanente búsqueda. Para los románticos, la dimensión estética mantiene un elemento negativo que no permite la totalización de las expectativas del espíritu o el sujeto. En este sentido, la dimensión estética es entendida de la misma forma que para Adorno, es decir, como una esfera donde la emancipación todavía es posible y, simultáneamente, conserva su dimensión crítica. No es extraño, entonces, que para Adorno sea necesario que el pensamiento del arte considere al arte en su dimensión estética. Esto último supone que se dirija a él asumiendo su diferencia específica o su alteridad respecto del mismo elemento del pensamiento teórico. Justamente, tal hecho evidencia un pensamiento del arte que asuma la negatividad de lo estético en relación con lo teórico, lo cual vuelve al pensamiento necesariamente crítico respecto de las pretensiones totalitarias de la razón teórica, la razón instrumental en general y respecto de la realidad que ha producido. Exploremos ahora algunas de estas consideraciones que Adorno y Schlegel podrían compartir.

Segunda parte. La objetividad artística y las críticas a la estética idealista

En su crítica a la industria cultural y su modo de incorporación de la obra de arte en la cultura, Adorno señala lo peligroso que podría ser sostener una concepción meramente idealista y subjetivista de la obra. Señala en *TE*:

Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte. Era la sublimación estética: Hegel llamaba a esta actitud libertad hacia el objeto. De esta forma hacía honor al sujeto, pues en la experiencia espiritual y por medio del vaciamiento de sí mismo llegaba a ser auténticamente tal: lo contrario de lo que le pasa a la exigencia burguesa de que la obra de arte le dé alguna cosa. Pero al considerar la obra de arte como una tabla rasa de proyecciones subjetivas, se la está descalificando. (...) Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden

decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria cultural es la que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota. (1971, p. 31).

Estas consideraciones de Adorno contra la prioridad de la interpretación idealista de la obra de arte pueden colocarse en conexión con las críticas de Schlegel al idealismo. Pese a que se suele considerar a la obra de Schlegel como una traducción de categorías idealistas a categorías estéticas y que, además, el propio joven romántico reconoce al idealismo como una tendencia fundamental de la época, su posición en relación a dicha corriente a la hora de pensar la dimensión estética puede verse de otro modo. De hecho, podríamos apoyarnos en todas aquellas tendencias que suelen interpretar la estética de Schlegel como estética anti-idealista.⁵

Por caso, cuando el filósofo romántico considera la nueva mitología, esto es, el arte con fuertes contenidos filosóficos y estéticos, entiende que éste debía dar cuenta del proceso de emancipación social vivido en la modernidad. El surgimiento, autonomía y posterior definición epistémica de la estética como disciplina independiente parece tener su paralelo en la autonomía creciente que el arte y la burguesía alcanzan en la modernidad. A partir de este proceso emancipatorio el arte comienza a liberarse de las determinaciones y demandas externas y es redescubierto como arte estético y absoluto en búsqueda de su propio espacio público. Schlegel ya había detectado en *Sobre el estudio sobre la poesía griega* (1797) la dificultad de la poesía moderna de encontrar un eje que articule la poesía como lo hacía en la poesía antigua. En el *Discurso sobre la mitología* Schlegel indica al respecto:

Considero que a nuestra poesía le falta un eje central, como era la mitología para la poesía de los antiguos, y todo lo esencial en la cual el arte poético moderno está a la zaga del antiguo, puede sintetizarse en las siguientes palabras: no tenemos una mitología. Pero quiero agregar que estamos cerca de obtener una o más aún, que ya es hora de que colaboremos seriamente para producir. (2005, p.62)

El objetivo de Schlegel de encontrar una nueva mitología que permitiera fundar la poesía moderna parece descansar en la capacidad del artista de producir gracias a una libertad que le es inherente. De ese modo, “mitología y poesía, ambas, son una e inseparables” (Schlegel 2005, p.63) en tanto su construcción no es fruto de la imitación natural, sino de la producción “más artificial de todas las obras de arte” (Schlegel, 2005, p.62). Schlegel entiende que una nueva mitología que menguara la excesiva lucidez de la razón debía sostenerse mediante la producción de la fantasía. Pero, lejos

5 Puede verse el trabajo de Karl-Heinz Bohrer (2018) y Manfred Frank en torno a este énfasis de la obra schlegeliana. No obstante, este tipo de lecturas pueden claramente cuestionarse a partir del trasfondo histórico de los problemas filosóficos y estéticos que rodean al joven romántico. Lo que aquí recuperamos y nos interesa destacar no es la lectura anti-idealista de la estética de Schlegel, sino las críticas que éste lleva a cabo a las extralimitaciones que el idealismo suele tener en relación a la dimensión estética. Puede verse con más detalle estas discusiones en Galfione, Verónica. (2018 y 2018a).

de caer en un puro subjetivismo, la nueva mitología encuentra una nueva totalidad que excede el control subjetivo.⁶ En ese contexto, parecen volverse comprensibles las apelaciones de Schlegel al idealismo en el marco de su exposición del *Discurso sobre la mitología*. Si la posibilidad de una nueva mitología se halla en la producción artificial de la obra de arte, el idealismo parece convertirse en la fuerza necesaria de esa producción. El idealismo, como “el gran fenómeno de la época” (Schlegel, 2005, p.63) explicaría de qué modo la fuerza interior del espíritu logra producir a partir de sus propias reglas.⁷ Desde esa perspectiva, el idealismo no sería otra cosa “sino el reconocimiento de la ley que el espíritu se da a sí mismo (...) que revela maravillosamente la secreta fuerza de sí misma a través de la ilimitada perfección de la nueva creación (...)” (Schlegel, 2005, p.64). En consecuencia, Schlegel cree

6 En *Poética de la infinitud* Gonzalo Portales y Breno Onetto (2007) siguiendo a Karl Heinz Bohrer (1983) en *Mythos und Moderne* muestran que Schlegel mediante este propósito, podría interpretarse como una ruptura de los presupuestos del *Primitivo programa*. La prioridad de la nueva mitología de Schlegel de hallar una autonomía estética frente a los postulados determinantes de la razón en virtud de la fantasía, develarían la posibilidad de creación a partir del caos. Indican: “distanciándose de Schelling y del *Systemprogramm*, Friedrich Schlegel intenta provocar una situación de tal índole en la que la nueva mitología ya no tuviese que subordinarse de ningún modo a la tradición de la pura racionalidad, sino que por el contrario, pretende sostener que en ella se trataría más bien (...) de una operación que mediante la institucionalización de la fantasía (...) develaría de manera idónea la *conditio* antropológica de la naturaleza humana y su historicidad, en la estética – especialmente la poesía- no se limitaría ya a una sobria repetición de lo arcaico sino que poseería la fuerza propia del *witz* de una fructífera superación de la razón, en la que la temporalidad inherente a la autoconciencia haría vacilar a la mística eternidad, otorgándole en este acto *destrutivo* una inesperada dignidad al *momento*, por lo que la metafórica de la fase de aceleramiento del tiempo sería solamente estética abandonando todo designio religioso-escatológico, constatando sin ambigüedad el hecho de que en la modernidad todo concepto de *totalidad* ya se habría vuelto insostenible”. (Portales y Onetto 2007:17). En *Discurso sobre la mitología* Schlegel al caracterizar uno de los rasgos distintivos de la poesía romántica indica su relación con la mitología en tanto ella representa un desorden artificial que puede verse de forma bella. Schlegel sostiene que “Quizá ustedes se sonrían al oír hablar de este poema místico y del desorden que tal vez podría surgir de la confusión y profusión de obras poéticas. Pero la belleza más elevada, el orden más elevado es, por cierto, únicamente la belleza del caos, a saber, de un caos tal que solo aguarda ser tocado por el amor para desplegarse en un mundo armónico, como lo fueron también la mitología y poesía antiguas.” (2005, p.63. En esta dirección, no pretendemos enfatizar ningún aspecto de este pasaje, pero si mostrar cómo el joven romántico manifiesta algunas consideraciones en torno a la poesía romántica y su autonomía estética. A diferencia de la acentuación de Bohrer, Portales y Onetto acerca del momento no racional de la poesía, lo que pretendemos dar cuenta es de la búsqueda de la estética romántica por la autonomización de criterios que exceden su producción específica.

7 En el fragmento de *Athenaeum* N° 216 Schlegel coloca lo que representaría, a su juicio, las revoluciones de la época. En este fragmento, el idealismo está representado en la *Doctrina de la ciencia* de Fichte. Schlegel dice: “La revolución francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe constituyen las mayores tendencias de la época. Quien se escandalice por esta combinación, quien sea incapaz de percibir la importancia de una revolución que no sea material y ruidosa, no ha alcanzado todavía el elevado y amplio punto de vista de la historia de la humanidad. Incluso en nuestras indigentes historias de la cultura (que por lo general parecen una colección de variantes acompañadas de un comentario perpetuo sobre un texto clásico perdido), más de un librito apenas advertido por la muchedumbre tumultuosa desempeña un papel más importante que todo lo que ésta pudo llevar a cabo”. (Schlegel, 2009, p.107).

haber encontrado un nuevo eje o centro para la nueva mitología y la producción poética autónoma del romanticismo que no responda a la imitación meramente natural.⁸ De hecho, Schlegel insistirá en que el idealismo puede constituirse como “un ejemplo para la nueva mitología, no sólo en su modo de originarse, sino también indirectamente, como fuente de la misma” (Schlegel, 2005, p.65).

Pese a esto, y del mismo modo que Adorno advierte los peligros de reducir la comprensión de la dimensión estética a su capacidad subjetiva, Schlegel no descuida otro aspecto necesario para su autonomía artística, a saber, el realismo. En *Discurso sobre la mitología*, Schlegel introduce la necesidad de la poesía de un nuevo realismo. Dicha necesidad, la explica como una exigencia de la poesía en tanto ella “debe descansar en la armonía de lo ideal y lo real” (Schlegel, 2005, p.65). Aunque el suelo idealista parece tener una prioridad determinante en la producción autónoma de la poesía romántica, Schlegel identifica que el realismo sería una condición para la fantasía y la creación poética. El nuevo realismo, según Schlegel, de la fantasía poética es el que ha brindado Spinoza, en el cual la fantasía no podría separarse del sentimiento que les propio. Schlegel indica al respecto de Spinoza y su relación con el realismo de la poesía romántica:

(...) es casi incomprendible cómo se puede ser poeta sin honrar a Spinoza, sin amarlo y sin ser uno de los suyos. (...) En Spinoza, sin embargo, ustedes encuentran el comienzo y el fin de toda fantasía, el fundamento general y el suelo sobre el cual descansa la particularidad de cada uno, y a ustedes justamente les vendrá muy bien esta distinción entre lo originario eterno de la fantasía y todo lo individual y lo particular. (...) Podrán echar una mirada profunda en el más íntimo taller de la poesía. La fantasía de Spinoza es del mismo tipo que su sentimiento. (...) un claro aroma flota visible e invisible, sobre todo, por todos lados el eterno anhelo encuentra una resonancia desde las profundidades de la simple obra, que respira el espíritu del amor originario en silenciosa grandeza. (Schlegel, 2005, p.66).

El realismo se convierte, en este contexto, en un fundamento necesario para la producción de la poesía romántica, en la medida en que lo ideal no puede ser la mera expresión individual del sujeto. Por el contrario, lo real y lo ideal son puestos en juego gracias a la mitología que oscila entre la fantasía y la naturaleza. Por eso Schlegel sostiene “¿Y qué es toda bella mitología sino una expresión jeroglífica sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esta transfiguración de fantasía y amor?” (Schlegel, 2005, p.66). Por tanto, la mitología tiene el privilegio de “contemplar sensible y espiritualmente” (Schlegel, 2005, p.66) lo que a la conciencia podría escapársele si sólo prioriza los procesos racionales.

8 Este tipo de concepción también está reconocida en los *Fragments*. En el fragmento de *Athenaeum* N°168 sostiene “(...) ¿Qué filosofía le queda, entonces, al poeta? Una filosofía creadora, que parta de la libertad y de la creencia en la misma, y que muestre luego cómo el espíritu humano imprime su ley en todo, y cómo el mundo es su obra de arte”. (Schlegel, 2009, p.94). En esta dirección, también puede verse el fragmento de *Athenaeum* N°297.

En el marco de esta caracterización de la poesía romántica y el objetivo de encontrar una nueva mitología, Schlegel establecerá la comparación de esta última noción con la obra de arte. Según su perspectiva, la mitología “es tal obra de arte de la naturaleza” (Schlegel, 2005, p.67) ya que en ella se manifiesta la formación y la transformación simultáneamente. Tanto la formación como la transformación son “su vida interior, su método” (Schlegel, 2005, p.67), por lo cual coincidiría con la pretensión de la poesía romántica de construcción del todo. La mitología, en virtud de su consideración como obra de arte, muestra que la formación y transformación de su vida interior podría asimilarse con ese ingenio propio de la poesía romántica. Schlegel sostiene:

Aquí encuentro una gran similitud con aquel gran *ingenio* de la *poesía romántica*, que no se manifiesta en ocurrencias individuales sino en la construcción del todo, y que nuestro amigo nos ha presentado tantas veces refiriéndose a las obras de Cervantes y Shakespeare. Sí, esta confusión ordenada artificialmente, esta encantadora simetría de contradicciones, esta maravillosa y eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que mora incluso en las partes más pequeñas del todo, me parece que constituyen incluso una mitología indirecta. La organización es la misma y seguramente el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni este ingenio, ni una mitología pueden existir sin algo originario e inimitable, simplemente indisoluble, que aun después de todas las transformaciones deje translucir la antigua naturaleza y fuerza, donde la ingenua profundidad de sentido deje translucir el aspecto del trastornado y loco o del idiota y tonto. Pues éste es el comienzo de toda poesía: superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, para lo cual no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el colorido hervidero de los antiguos dioses. (Schlegel, 2005, p.67)

En el marco de esta similitud que Schlegel reconoce entre mitología y poesía romántica se evidencia la exigencia de un arte que tendría que ser capaz de crear, reflexionar y criticar su propia producción. Espíritu y naturaleza, subjetividad y objetividad, genialidad creadora y revisión crítica o poesía artificial y poesía natural parecen entrar en un oscilar dialéctico que podrá describirse con ese complejo concepto romántico de ironía. Una dialéctica de este tipo combina la posibilidad simultánea de autocreación y autoaniquilación en la poesía romántica que, en el contexto de la cita anterior, es referida a Shakespeare y Cervantes. Todo este proceso se puede entender bajo el conocido concepto de ironía que Schlegel sostiene. Tal concepto, consistiría en la posibilidad de que el yo productor de la creación artística vuelva críticamente sobre su producción a los efectos de objetivarla ejerciendo una libertad ya no desmedida en plano de la subjetividad, sino con autolimitaciones que le son constitutivas a la dimensión espiritual.

Esta crítica y autolimitación de la libertad subjetiva puede encontrarse también en la dialéctica no reconciliada que Adorno advierte. Del mismo modo que

Schlegel, Adorno reconoce, pero a partir de Hegel y no de Fichte, que el espíritu moderno puede entenderse como subjetividad libre, es decir, como un yo capaz de conocerse y autodeterminarse en oposición al objeto. Tal posición idealista se muestra en la libertad del sujeto por encontrar la reconciliación con la objetividad, esto es, con su otro. Siguiendo este camino, Adorno al considerar al arte como una figura del espíritu liga a la dimensión estética a los esfuerzos por encontrar la libertad, pese a la existencia de una sociedad administrada. Tal concepción puede cifrar la relación o herencia que el idealismo alemán tendría con la teoría crítica, pero, en este caso, Adorno le está asignando la tarea de buscar un mundo más racional y libre al arte. La relación que Adorno establece entre arte y libertad como se puede estimar, no radica en que la dimensión estética devenga en un espacio que vuelve sensible y visible un mundo repleto de libertades y reconciliado con la dimensión natural. El arte no sería una expresión sensible y objetiva de un estado de perfección ideal de libertad, sino, por el contrario, una forma de expresar la distancia y diferencia que se presenta entre el sujeto y su otro. En todo caso, el valor del arte en relación con la libertad reside en exponer críticamente la ausencia de racionalidad en aquello otro que considera el sujeto, es decir, aquello que torna quimérica la reconciliación y pone en cuestión la posible libertad misma del sujeto.⁹ En consecuencia, si el arte constituye una dimensión espiritual en la cual la libertad se halla vinculada, sólo lo hace en función de su carácter crítico, no naturalizado, ni mucho menos celebratorio de la capacidad subjetiva de una libertad desmedida. Así, el valor crítico del arte se refuerza en mantener latente la posible emancipación del

9 Aquí nos oponemos abiertamente a la interpretación de Roberts David y Peter Murphy en *Dialectic of Romanticism* (2004), quienes sostienen que Adorno y Horkheimer en su crítica a la ilustración ocultan raíces románticas que pretenderían asimilar la Antigüedad a la Modernidad y mediante esta operación sostener que desde tiempos inmemoriales la razón ha extendido y perfeccionado sus formas de dominio. A su juicio, Horkheimer y Adorno en *DI* intentan desmontar a la Ilustración como un mito peligroso, pero su crítica se remite “a los sueños románticos de reconciliación con una naturaleza que es a la vez inocente, arcaica y redentora” (p. ix). La crítica romántica se fundaría a partir de una oposición naturalista y anti-tecnológica que apoyaría la idea de los autores frankfurtianos de pensar una historia de la tecnología como impulso a la dominación de lo otro como naturaleza y objeto. Murphy y David sostienen que Adorno sería, junto a pensadores como Lukács, Benjamin y Bloch, heredero de la tradición romántica en la medida en que comparte el pesimismo y su visión negativa de la modernidad y en la estructura de una crítica totalizadora de ella. Los autores sostienen que estos pensadores alemanes del siglo XX “radicalizaron esta tradición y su visión negativa de la modernidad en críticas totalizadoras, por no decir totalitarias, de la civilización occidental. Estas críticas de la razón logocéntrica y de la tecnología, complementadas por el atractivo de la naturaleza y el arte como el otro redentor de la dominación, los convirtieron en padrinos de la posmodernidad” (2004, p. x-xi). Esta imagen que los autores presentan no sólo incurre en una visión estándar sobre el primer romanticismo alemán, sino también descuida las propias formas críticas que los románticos sostienen al interior de la modernidad estética, aspecto que se desatiende por completo. A su vez, esta lectura lleva a eclipsar los argumentos críticos de Adorno y Horkheimer, quedando prendados a una visión misticada de la naturaleza y una confianza ciega e ingenua en la esfera estética. Ambas perspectivas, pese al título del libro de los autores, no son analizados en la dimensión dialéctica y negativa que los constituye. Por caso, los románticos, a pesar de la complejidad de sus ideas, convenían en que el arte constituye un proceso siempre en devenir y no un estado realizado de perfección.

sujeto, pero no ser un estado perfecto de la libertad, sino en su continua negación o, como decía Schlegel, su limitación.¹⁰

Si aceptamos esta descripción, podemos ver de qué modo los límites críticos a una concepción idealista que ambos autores sostienen en sus concepciones sobre el arte, pueden colaborar no sólo en establecer una posible relación entre sus estéticas. También, podemos reconocer de qué modo en el seno de la modernidad estética han existido intentos por encontrar elementos críticos que limiten las desmedidas pretensiones unidireccionales de la razón. Adorno como el joven Schlegel parecen poner en duda la posibilidad que los mecanismo racionales de la filosofía puedan mantenerse como la explicación de la totalidad y los fundamentos, por lo menos, tal y como se los ha pensado en su tradición. Así, si la filosofía se mantiene debe volverse crítica de sí misma y ese camino, por lo que acabamos de señalar, tiene como vector principal a la dimensión estética.

Conceptos vertidos por Adorno en numerosos trabajos que aquí no podemos profundizar, como por ejemplo *Dialéctica negativa*, parecen mantener una estructura crítica similar a conceptos estéticos como la ironía romántica de Schlegel. En la estética de Schlegel la ironía junto al *Witz* o la alegoría, preserva ese movimiento de oscilación entre la afirmación de la contingencia radical de todo posible significado —que le ha valido al autor en su posteridad la identificación con las posiciones post-estructuralistas del pensamiento francés contemporáneo, algo parecido a lo acaecido con Adorno— y la fijación definitiva del sentido, defendida por las perspectivas fundacionalistas de la filosofía moderna. Ya sean aquellas que creen en el sujeto como polo determinante del conocimiento, como el idealismo, ya sean aquellas que universalizan la particularidad objetiva como el positivismo y el empirismo.

Tercera parte. La obra de arte como crítica inmanente, ¿el puente benjaminiano? y la autonomía.

Otro punto de contacto entre Adorno y el romanticismo puede radicar en su explicación de la inmanencia de la obra. A juicio de Adorno, por lo menos en algunos de los pasajes de *TE*, la objetividad del arte tiene un momento subjetivo necesario, pero que va más allá de sus posibilidades. Según cree el autor, el espíritu no puede coincidir plenamente con la obra, como imprimiendo sus manifestaciones en la dimensión sensible. Evitar la identidad absoluta de estos momentos puede clausurar la posibilidad crítica que toda obra puede tener, en la medida en que en la obra sólo se expresaría el dominio del sujeto. Tal preocupación ya aparece en Adorno cuando

10 Adorno en uno de sus fragmentos de *TE* sostiene: “Lo que se siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello. Está en el centro de las antinomias contemporáneas el que el arte deba y quiera ser utopía con tanta mayor decisión cuanto que ésta queda obstruida por la realidad funcional y, por el otro lado, para no traicionar a la utopía en el resplandor y consuelo que le son propios, que no pueda llegar serlo. Si la utopía del arte llegase a realización, sería el fin temporal del mismo” (p. 51). De ese modo, en el mismo camino que Schlegel, Adorno confía en que el arte se mantenga a condición de que se vuelva contra las relaciones existentes y las filosofías afirmativas o fundacionalistas que crean encontrar en sus propias condiciones subjetivas el contenido de su libertad.

en *Dialéctica del Iluminismo* muestra las pretensiones de la industria cultural por aparentar un proceso de diferenciación que en realidad oculta una profunda vocación de identidad. Los productos de la industria cultural parecen presentarse como diferenciados entre sí a los efectos de “mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección” (Adorno 1969, p.150). Tal presentación sólo busca encubrir la fuerza uniformadora de la industria cultural como también su objetivo de clasificar y organizar a quienes están destinados estos productos culturales. La identidad y la unidad absoluta le resultan a Adorno empobrecedoras de los materiales estéticos como también peligrosa, pues “la identidad apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente, como sarcástica realización del sueño wagneriano de la ‘obra de arte total’” (1969, p.150).

Adorno cree que en todo caso si el sujeto brilla en la obra sólo lo hace de forma negativa. Tal trasfondo negativo coincide con la pretensión de la obra de arte romántica que Schlegel piensa cuando señala la progresividad de sus elementos. Cuando Schlegel sostiene que es en la propia reflexión de la obra donde la poesía halla la posibilidad de no determinarse de forma definitiva no pretende señalar la aspiración a un infinito absurdo, sino la progresividad que la negatividad de los elementos de la obra habilita en la reflexión. No es extraño que en el fragmento 116 de *Lyceum* emplee la figura de los espejos como referencia a una serie infinita de reflejos que dan cuenta de la infinitud de la libertad, pero que se limitan entre sí para describir la poesía romántica. En ese caso, la reflexión de, en y sobre la obra no puede entenderse como un mero despliegue del espíritu, a la inversa, la obra abre en la reflexión estética la posibilidad de no clausurar su sentido histórico. Adorno se ha referido, justamente, a este valor de lo inmanente de la siguiente forma en *TE*:

El espíritu se adhiere a la figura de las obras, pero sólo es espíritu en cuanto apunta más allá de ella. El hecho de que no haya diferencia ninguna entre la articulación y lo articulado, la configuración inmanente y el contenido, además de ser sospechoso de apologética del arte moderno, apenas puede mantenerse. Si ello resulta plausible es porque el contenido del análisis tecnológico, aun no siendo ya la obtusa reducción a sus elementos y poniendo también de relieve el contexto y su normatividad, así como las reales o supuestas partes constitutivas, ya no es capaz de captar el espíritu de una obra; para ello necesita de una reflexión ulterior. (...) en cuanto espíritu es el arte la contradicción de la realidad empírica y se mueve en la dirección de una negación determinada de la actual configuración del mundo. Hay que construir dialécticamente el arte, ya que el espíritu habita en él, pero no de tal forma que el arte lo posea como un absoluto o él sirva de garantía de algo absoluto.¹¹ (1971, p.123)

11 Y, en otro pasaje, enfatiza la objetividad artística de la obra en virtud de su inmanencia: “Pero lo que se opone al espíritu en las obras no es en modo alguno lo natural de los materiales y objetos, sino más bien un valor límite. Materiales y objetos son históricos y sociales lo mismo que las técnicas y se van modificando por lo que les sucede en las obras mismas. Estos elementos heterogéneos en la obra de arte le son inmanentes: es lo que se opone a su unidad al mismo tiempo para ser algo más que una victoria pírrica sobre lo que no ofrece resistencia. Al no ser las obras de

Si bien se podría rastrear en el conocimiento que Adorno tiene del trabajo benjaminiano el concepto de crítica inmanente y establecer un puente entre la crítica romántica, tal y como la presenta Benjamin, y la crítica adorniana de la obra, se podría decir que esta última no lo hace desde sus preocupaciones mesiánicas, ni místicas. Benjamin, mediante un tipo de crítica inmanente, nutre la idea de la objetividad de la obra de arte, según la cual, la obra tiene un conjunto de reglas y valoraciones que la dimensión subjetiva no puede superar. Su intención es revelar mediante dicho valor objetivo una idea que se conduce al infinito y, por tanto, al absoluto. De hecho, la intención parece estar puesta en mostrar que lo insuperable en la relación del conocimiento no sería la polarización entre sujeto y objeto, algo que Benjamin parece pretender superar, sino el arte como *medio* de la reflexión. Pues, la reflexión supone una forma de consumación de la obra a través de la crítica. A su vez, su trabajo doctoral parece estar tratando de considerar, en virtud de los conceptos románticos de infinitud y absoluto, una forma de mediación de todo lo real, esto es, encontrar un *médium* o *entre* que en Adorno no parece presentarse. Incluso, en la propia estética de Schlegel la oscilación, que Benjamin enfatiza a partir del fragmento de *Athenaeum* N°116, entre lo representante y lo representado no parece ser una revelación del arte como medio privilegiado de la reflexión, sino la posibilidad de la reflexión en la suspensión del juicio entre el objeto y el sujeto. La distancia entre lo representante y lo representado constituye la posibilidad de la crítica, de allí que Schlegel limite la subjetividad mostrando la dimensión objetiva sin que esta última se convierta en un polo de reflexión como cree Benjamin. Tal oscilación o *alternancia*¹² (*Wechselerweis*) es lo que permite que la obra progrese y la poesía se convierta en un modelo de conocimiento que no queda prendado a las determinaciones individuales del sujeto ni a la desaparición éste en la obra. Así, el absoluto, ese conducirse a, en todo caso, sólo funciona como idea regulativa en relación, precisamente, con aquellas pretensiones del conocimiento, la razón y la modernidad de ir más allá de sus posibilidades desprendiéndose de las estructuras críticas.

Pese a ello, lo que se podría denominar la teoría epistemológica de Benjamin¹³ puede ser una forma productiva de encontrar un nexo entre Adorno y el primer

arte esa unidad sin fisuras ni esa clase de figura en que una reflexión estética un tanto estilizadora las convirtió, o puede identificarse simplemente su espíritu con su conexión inmanente, con la complejidad de sus momentos sensibles. (...) las obras de arte adquieren con todos sus valores en el momento en que termina esa inmediatez, cuando tienen que ser pensadas *no por una reflexión que les sea exterior, sino que brote de ellas mismas*: la mediación intelectual forma parte de su misma complejidad sensible y condiciona su percepción” (1971, p.124) (La cursiva es nuestra).

12 Puede ampliarse esto en el artículo de Leventhal, R. S. (2008).

13 Sigo aquí el trabajo de Mauro Zorita (2010). Según su investigación se podría decir que “La trilogía epistemológica de Benjamin, que no fue concebida como tal, se compone de tres textos clave: El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, el ensayo sobre Las afinidades electivas de Goethe y el prólogo a El origen del Trauerspiel alemán. El objeto de este trabajo es indagar en algunos resortes que Benjamin cifra en el Romanticismo alemán, en algunos casos ideas que apenas llega a esbozar, y que desembocarán en el «Prólogo epistemo-crítico» en una teoría crítica del conocimiento (que, por su parte, pretende de la filosofía que sea nada menos que una ciencia del origen)” (p.106).

romanticismo, en la medida en que la estética de Adorno comparte con la preocupación de esta etapa benjaminiana la crítica de la filosofía de la conciencia representada en el idealismo alemán y la oposición al empirismo. Esto último se vuelve particularmente importante en tanto la crítica que está pensando Benjamin, *vía* el primer romanticismo, conjura la posibilidad de que el conocimiento se desvele en alguna forma o clase de verdad que sólo se encuentra en el objeto.

De ese modo, ambas estéticas comparten la idea acerca de que las obras de arte no pueden determinarse de forma dogmática y externa a partir de *a-prioris* ajenos a la obra concreta. La obra, entonces, despliega sus posibilidades de forma inmanente. Así, tal como sostiene Díaz Villareal (2006), Adorno, como los románticos alemanes, “define la crítica literaria por su papel en el desenvolvimiento de la verdad que se adscribe a las obras artísticas. Ya que el arte está sometido a presiones históricas reales, las obras deben comprenderse como objetos en devenir y no como objetos eternos e inmutables” (2006, p.31). A tales efectos, debe advertirse que la propuesta crítica del sujeto, en ese contexto, se debe a las limitaciones objetivas que el primero encuentra en relación al material de la obra. Por lo tanto, la sobreestimación tanto de la capacidad del sujeto creador como la obtusa sensibilidad del material se ven sometidas a una crítica reflexiva que no acepta ninguna polaridad o síntesis definitiva.

Esto último nos conduce a nuestro punto final. Tanto Adorno como Schlegel piensan, a partir de la explicación inmanentista, a la obra como algo cerrado a los fines de justificar su autonomía. El primero la ve como mónada¹⁴ y el segundo como un erizo. En *TE* Adorno puntualiza que el carácter autónomo de las obras de arte podría explicarse si se las entiende como mónadas sin ventanas. Indica:

La obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo. Es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, es mónada, cosa y centro de fuerza. Las obras de arte se hallan mutuamente cerradas, son ciegas e imaginan sin embargo en su cerrazón lo que fuera existe. Al menos ante la tradición se han presentado de esta manera, como esa vida autárquica que Goethe gustaba llamar, con un sinónimo de mónada, entelequia (...). En cuantos momentos de un contexto más amplio, el del espíritu de una época, entrelazado con la historia y la sociedad, van más allá de su carácter monádico, sin que por ello tengan ventanas (Adorno, 1984: 237).

14 Al inicio de *TE* Adorno describe el concepto de obra de arte como mónada en vínculo con la idea de autonomía. Sostiene: “El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una «representación» de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, pose la misma esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla. La fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción. El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía” (1983, p.15).

Schlegel, por su parte, sostiene en el fragmento de *Athenaeum* N° 206 que tanto las obras de arte como los fragmentos “debe(n) estar aislado del mundo que los rodea y ser, en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo” (2009, p. 105). La obra de arte responde a una lógica de individuación que deviene en un proceso y no en un estado de autonomización y diferenciación aislado. Tal proceso de autonomización responde a la oposición de Schlegel de seguir pensando la dimensión estética a partir de aquellos elementos extraestéticos que en su contexto tienden a reducir al arte a una expresión sensible de algo superior o la mera sensualidad. La oscilación entre lo artificial y lo natural de la poesía romántica que indicábamos en relación a la nueva mitología está presente en la concepción de autonomía estética de Schlegel, en tanto no prioriza ninguno de los polos de este movimiento. La autonomía, sin embargo, como creen algunas lecturas anti-idealistas de Schlegel, no se consigue al precio de su aislamiento y pérdida de su carácter crítico. Por el contrario, Schlegel parece mostrar que la separación de otras dimensiones como la moral o lo verdadero sólo constituyen un momento, estamos tentados a decir, de la dialéctica que lo bello emprende en su relación con ellos. Tal perspectiva el joven romántico la explica en uno de sus fragmentos más extensos, el fragmento *Athenaeum* N°252:

Una auténtica teoría de la poesía empezaría con la disparidad absoluta derivada de la separación eterna e indisoluble del arte y la belleza en estado bruto, expondría a continuación la lucha entre ambos y terminaría, al final, con la perfecta armonía de poesía natural y poesía artificial. Dado que dicha armonía sólo la encontramos en los antiguos, la teoría misma no sería otra cosa que una historia superior del espíritu de la poesía clásica. *En cambio*, una filosofía de la poesía en general tendría que empezar con la autonomía de lo bello, con la proposición de que lo bello está y debe ser separado de lo verdadero y lo moral, y que tiene los mismos derechos que éstos (...) Semejante filosofía oscilaría entre la separación y la unión de filosofía y poesía, praxis y poesía, la poesía en general y los géneros y modos de la misma, y terminaría con su plena unión. (...) La filosofía sobre una materia sólo puede ser de utilidad para quien ya es un conocedor o un poseedor de la misma, y sólo él estará en disposición de comprender su intención y su significación. Lo que no puede hacer la filosofía es infundir por arte de magia experiencias o talento para algo. Ni tampoco debe ser éste su propósito. A quien ya supiera no le va a enseñar nada nuevo, pero sólo mediante la filosofía podrá convertirse lo aprendido en un saber y adoptar, así, una nueva forma. (2009, p.119)

La oscilación que subraya Schlegel entre la separación y la unión de estas dimensiones evidencia una dialéctica que no pretende responder a un proceso de autonomización de la dimensión estética pura y aislada. Antes bien, es la posibilidad de pensar una relación autónoma de la dimensión estética que se une y distancia con las demás esferas, pues su constitución radica en no completarse o consumarse, o adornianamente, no reconciliarse felizmente con ninguno de sus momentos. La

lógica del erizo que Schlegel plantea para considerar la obra funciona como el animal que lleva su nombre. Su cuerpo se cierne sobre sí mismo sin perder relación con el todo, en la medida en que su cierre lo hace en defensa y justificación de su existencia. Lo importante de destacar aquí es de qué modo la figura del erizo permite referir a una concepción del fragmento individual que se constituye como totalidad sin suprimir su parte individual, esto es, individualidad como totalidad y *resto* de individualidad *de la* totalidad. Ese doble registro indisoluble es posible gracias a que Schlegel mantiene que en el seno de la obra siempre está presente el movimiento de la oscilación y la alternancia permanente que nunca cierra la obra, algo que el joven romántico suele referir a la poesía progresiva y la ironía, algo así como una obra en progreso o *work in progress*, o bien una interrupción que se produce en cualquier punto de la obra.

Precisamente, esto último parece constatar Adorno cuando se refiere al ensayo. En “El ensayo como forma” (2003) de 1958, Adorno sostiene que el ensayo también posee un movimiento en suspenso u oscilatorio como el que describe Schlegel que busca no quedar atrapado en la polaridad sujeto-objeto. La oscilación entre lo presentante y lo presentado muestra de qué modo ambos autores también logran poner de manifiesto el trabajo que se suele ocultar de la obra. La manifestación del proceso en el resultado, aunque no definitivo, radicaliza la posición de ambos en evidenciar las condiciones de producción de la obra¹⁵, evitando su mistificación en el genio creador o el material por sí mismo. Tal concepción desentraña los mecanismos de producción en el producto y no los oculta como una creación natural de la subjetividad o en la fantasmagoría cultural que, por caso, Adorno denuncia de ciertas expresiones de la vanguardia. El fragmento puede constituirse en una totalidad, pero no como aquella totalidad que subsume violentamente sus partes, sino como una relación que se establece entre la parte y lo general. La justificación de esta descripción vuelve a ser un elemento presente en nuestra exposición, a saber, la dimensión anti-idealista que ambos sostienen sobre la dimensión estética. Adorno dice:

Inconscientemente y sin teoría, en el ensayo como forma se deja sentir la necesidad de anular también en el procedimiento del espíritu las pretensiones de integridad y continuidad teóricamente superadas. Si se resiste estéticamente al mezquino método que lo único que quiere es no omitir nada, está obedeciendo a un motivo crítico-gnoseológico. La concepción romántica del fragmento como obra no completa, sino que procede al infinito mediante la auto-reflexión defiende este motivo anti-idealista en el seno mismo del idealismo. Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera *interrumpirse en cualquier momento*. Piensa en fragmentos lo mismo que la

15 Agradezco la advertencia y explicación sobre este punto realizada por Agustín Prestifilippo.

realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un *conflicto detenido*. (2003, p.26) La cursiva es nuestra.

Algunas notas finales: Jameson y la imposibilidad de las relaciones

Este campo de relaciones y posibles alianzas en el marco de la modernidad estética que hemos tratado de señalar puede encontrar algunos límites. En términos estrictos, debemos decir que Adorno no pertenece al espacio de estudios académicos sobre el romanticismo. De hecho, en buena parte de su obra lo critica duramente sin tener demasiado presente algunas distinciones y precisiones de la obra de los románticos. Pero, como hemos indicado anteriormente no buscamos evaluar qué es el romanticismo para el pensador frankfurtiano o su grado de conocimiento de dicho movimiento. A su vez, tampoco queremos dejar deslizar que Schlegel podría convertirse en un autor que anticipa o previene de los incendios de la modernidad en el plano cultural. Schlegel no podría ser visto como una especie de canon previo a la constitución del marxismo occidental en el plano estético, según el cual, sus críticas a la modernidad habrían previsto los problemas de la industria, el capital y la mercancía en la dimensión estética, como algunos dejan entrever.

En todo caso, lo que hemos tratado de hacer aquí es emprender un camino productivo para pensar un conjunto de alianzas entre conceptos críticos, los cuales pueden habilitar un campo de relaciones en el marco de la modernidad estética. El objetivo de esta iniciativa radica en la convicción de que en la modernidad estética aún se pueden encontrar coordenadas conceptuales que permitan pensar las actuales condiciones sociales. Como hemos tratado de mostrar la modernidad estética contiene en su recorrido algunos conceptos críticos que son productivos recuperar, a los fines de pensar las actuales condiciones del arte y sus efectos transformadores como subversivos en las sociedades actuales. No obstante, la auto-revisión de estos conceptos también merece ser parte de toda tarea crítica. Por tanto, es preciso retomar la oposición que tiene Jameson en relación a revisar este posible campo de relaciones. De forma breve nos referimos a esto para cerrar nuestro trabajo.

En su texto *Marxismo tardío* Jameson revisa la dialéctica de Adorno y discute con numerosas interpretaciones que en el ámbito de la crítica cultural como literaria han tenido lugar. Su intención es poner en tensión aquellas explicaciones que acusan a la obra de Adorno o bien de *mu*y marxista o bien de *falta* de marxismo. En ese contexto, Jameson intenta presentar a Adorno como un “posmoderno”, según sus palabras, pero vinculado a ‘cierto’ posmodernismo. Tal orientación, conduce en la argumentación de Jameson a desvincular a Adorno de la filosofía dominante de esta corriente como el postestructuralismo francés. En cualquier caso, el rostro posmoderno de Adorno podría estar ligado a su reconocimiento y simpatía en

los movimientos musicales de postguerra que aparecen en textos como “Vers une musique informelle” o en sus críticas contra el positivismo. A partir de esto, se podría rastrear el matiz posmoderno del pensador frankfurtiano, pero en el sentido del “repudio al sistema y el compromiso con lo fragmentario y ocasional” (Jameson, 2010, p.363).¹⁶ Precisamente, este rasgo es el que hemos identificado como vinculado al campo de relaciones con Schlegel, en tanto ambos consideran que las formas sistemáticas y definitivas de la modernidad se constituyen en un problema para el pensamiento crítico. Jameson sostiene que no le resulta convincente que esta retórica, presente en Adorno, pueda recordar a los románticos de Jena, en tanto Adorno discute “indefinidamente contra su propio poderoso *esprit de système*, más que manifestar, de una manera temperamental, despreocupada e irresponsable, una total libertad con respecto a esta tentación” (2010, p.363).

Esta afirmación de Jameson pone en cuestión el campo de relaciones que hemos afirmado arriba. Incluso, si refutáramos la versión de este crítico acerca de su visión estándar del romanticismo de Jena como escritores irresponsables y dionisiacos, él también considera la posibilidad de ver a los románticos como serios en la versión del romanticismo de Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario* (2012). Al respecto señala que la contraproducente insistencia de los románticos “en la naturaleza necesariamente incompleta de toda expresión está muy lejos en su espíritu de la forma que tiene Adorno de enfrentar lo que para él también representaba el dilema necesario de la representación de la totalidad” (2010, p.363, cit.20). La preocupación de Jameson, pese a reconocer la producción fragmentaria de Adorno, está puesta en evitar la apropiación de éste en las lecturas posmodernas y, por tanto, del romanticismo como un peligro latente que puede conducir a esa misma interpretación.

Los límites de la cercanía entre Adorno y el primer romanticismo se colocan no tanto en la posibilidad de su relación, sino del peligro que podría tener lugar si la apropiación del romanticismo de Jena en la crítica literaria norteamericana, dominada por el post-estructuralismo, se filtra a través de estas ideas y termina por asumir a Adorno como un posmoderno más. Tal preocupación, creemos, puede constituir una limitación. Las operaciones de lectura que pretenden impugnar el primer romanticismo como una forma de posmodernismo, no sólo asumen de antemano dicha posibilidad, sino también eclipsan toda posibilidad de revisión de los presupuestos románticos. La lectura de Jameson parece quedar atrapada en

16 El vínculo entre Adorno y el romanticismo también podría explorarse mediante las preocupaciones musicales. En este trabajo no hemos podido cubrir esa posibilidad. Agradezco a Daniel Halaban por la sugerencia. Sin embargo, por las limitaciones de espacio y de formación no podría explorar con seriedad tal relación. Algunos trabajos de ayuda para esta relación podrían ser Bonds, M. E., *La música como pensamiento*, Barcelona: Acantilado, 2014; Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2003; Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2004.

la polaridad de si los románticos son meros esteticistas o filósofos que merecen atención y, en virtud de estos valores, se lo podría acercar o no a las consideraciones de los pensadores canónicos de la estética. Finalmente, lo que hemos pretendido hacer es sólo explorar algunas posibilidades en las relaciones, las cuales, pensamos, estarían asociadas a las discusiones de una modernidad estética que no se reduce a ser un *alter* historia, sino un conjunto de conceptos críticos que permiten seguir discutiendo la modernidad desde sus propios presupuestos críticos.

Bibliografía

- Adorno, T. “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003, pp.11-34.
- Adorno, Th. *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1971.
- Adorno, Th. *Teoría estética*, Bs. As: Ediciones Orbis, Hyspamerica, 1983.
- Bohrer, K-H. *La crítica del romanticismo*, Bs. As.: Prometeo, 2018.
- Dews, P., “Adorno, Poststructuralism and the Critique of Identity” en *The Limits Disenchantment*. London: Verso Books, 1995, Pp. 19-36. (Dews, P., Adorno, el post-estructuralismo y la crítica de la identidad, en *Rigel, Revista de estética y filosofía del arte*, N° II noviembre-diciembre, 2016, pp. 6-34).
- Díaz Villarreal, W., “El concepto de crítica literaria en Theodor W. Adorno”, en *Educación estética*, v.2, fasc., Colombia, p.29-54, 2006.
- Frank, M., *El dios venidero*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Galfione, M.V., (2018) “Modernidad, estética y subjetividad: una reconstrucción histórico-conceptual de las reapropiaciones del pensamiento de Friedrich Schlegel en el marco de la filosofía alemana contemporánea”. *Areté*, 30(1), 43-70.
- Galfione, M.V., (2018). “El Concepto de subjetividad estética en el planteamiento de Karl Heinz Bohrer”. *Ideas y Valores*, 67 (167), 81-102.
- Hörisch, J., „Herrscherwort, Gott und Geltende Satze“, in Burkhardt Lindner and W. Martin Ludke, eds, *Materialien zur ästhetischen Theorie: Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Jameson, F., *Marxismo tardío*. Bs. As.: FCE, 2010.
- Horkheimer, M y Adorno, Th., *Dialéctica del iluminismo*. Bs. As.: Sur, 1969
- Leventhal, R. S. (2008). “Transcendental or Material Oscillation? An Alternative Reading of Friedrich Schlegel’s Alternating Principle (Wechselerweis)”. In *Transcendental or Material Oscillation? An Alternative Reading of Friedrich Schlegel’s Alternating Principle (Wechselerweis)*. Leiden, Niederlande: Verlag Ferdinand Schöningh, pp. 93-134.
- Maiso, J., (2018) “La actualidad de Theodor W. Adorno”, en C. L. Piedrahita, P. Vommaro, X. Insausti (eds.): *Indocilidad reflexiva. El pensamiento crítico como forma de creación y resistencia*, Bogotá, Biblioteca Iberoamericana en Estudios Sociales, 2018, pp. 105-113.
- Onetto, B. y Portales, G., *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Edición bilingüe. Palinodia, Santiago de Chile. 2005.
- Roberts, D. y Murphy, P., *The Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. London: Continuum, 2004.
- Schlegel, F. *Conversación sobre la poesía*. Bs. As.: Biblos, 2005.
- Schlegel, F. *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1994.

- Schlegel, F., *Fragmentos* seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona: Marbot, 2009.
- Wellmer, A. “La promesa de felicidad, y por qué tiene que permanecer sin ser cumplida” *Líneas de fuga de la modernidad*, FCE, 2013, pp. 277-300.
- Zorita, M., (2010) “Romanticismo y crítica inmanente en la teoría crítica del joven Walter Benjamin”, *Actas del congreso*, Madrid, noviembre de 2010, pp. 106-113.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.