

Emoción, identificación y autonomía estética

Fernando Infante del Rosal

Universidad de Sevilla

La reflexión contemporánea se ha caracterizado las más de las veces por enunciar la problematicidad en el núcleo de los conceptos modernos, por denunciar la sombra proyectada por aquellos logros y señalar su contradicción. Por esta razón, la reflexión contemporánea es dada a remontarse en arqueologías o genealogías al pensamiento antiguo como antídoto de lo moderno. La autonomía de lo estético, como conquista moderna, no ha escapado a este giro, aunque la estética contemporánea no ha trazado tan claramente esa remontada a la génesis expresa del pensamiento estético antiguo, a Platón y a Aristóteles.

No debe ignorarse que un concepto moderno como el de autonomía no es aplicable de una manera ligera al pensamiento *estético* antiguo, pero tampoco ha de obviarse que la idea moderna de autonomía surgió *en relación a* Platón y a Aristóteles –ya fuera sobre ellos o contra ellos, ya en la *tradition*, ya en la *querelle*– como formuladores de muchas de las categorías de lo estético y de lo artístico (incluso, o sobre todo, diríamos, en el seno del pensamiento cristiano). En cualquier caso, ya no es posible internarse en la reflexión de ambos cancelando el paradigma de la contradicción entre la autonomía y la heteronomía estética, porque ésta es *nuestra* perspectiva.

Lo constitutivo de nuestro momento es la contradicción entre ambas tendencias del arte y de lo estético. Así se manifiesta al menos en el conjunto de la cultura occidental contemporánea, para la que las dicotomías arte autónomo/arte heterónimo y alta cultura/cultura de masas se han convertido en la auténtica verdad. Adorno y Horkheimer lo expresaron con mucha claridad extendiendo su origen a los comienzos de la modernidad: «El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas»¹.

Resulta más que evidente que Platón no tuvo conciencia de la pertenencia a un paradigma estético heterónimo –eso sería absurdo– y que las cuestiones del arte emancipado y del espectador liberado sólo cobran sentido desde nuestra perspectiva que, como acabamos de afirmar, no es la del arte autónomo, sino la de la relación problemática entre autonomía y heteronomía. De hecho, como analizaremos a continuación, la conciencia de una autonomía del arte ha implicado siempre la conciencia de una heteronomía que debía *superarse*.

Aquí pretendemos mostrar que la identificación, el fenómeno de adhesión por el que un sujeto se sitúa en el lugar de otro y se rodea de su situación siendo intencionalmente ese otro, ha jugado un papel fundamental en la formación de ese paradigma de relación entre la estética autónoma y la estética heterónoma –o entre el arte autónomo y el arte heterónimo, podemos decir desde el Romanticismo– y que es precisamente en el ámbito de la poesía, especialmente de la poesía dramática, donde surge la problemática: es notorio el hecho de que en el Platón de la *República*, la crítica a la mimesis dramática (estilo directo-identificación) es anterior a la crítica metafísica de las artes figurativas. Su visión de la identificación, la visión expuesta en la *República*, es problemática porque, a los ojos de Sócrates, este fenómeno desata el poder adherente de la emoción concentrada en el estilo mimético, especialmente en los receptores. En la *Poética* no existe esa problemática en la emoción representada (y actualizada) ni en el efecto emocional, antes bien, éstos aparecen como constitutivos esenciales de la tragedia.

En la diferencia o contraposición entre Platón y Aristóteles respecto a la identificación y la emoción hallamos elementos para comprender la esencial paradoja de la autonomía estética. Sólo remontándonos a sus planteamientos y comprendiendo a fondo su estructura podemos llegar a entender la difícil electrolisis que la autonomía genera entre el arte emancipado y el arte de masas, entre la Vanguardia y el *Kitsch*, entre la alta cultura y la cultura masiva, etc.

A pesar de que en algunos de sus diálogos se pueden hallar elementos para fundamentar una estética heterónoma², Platón está en la base de la autonomía del arte en tanto que denuncia los peligros de la emoción actualizada en la representación y promulga la *desdramatización* de la poesía. En pasajes de su pensamiento encontramos, a grandes rasgos, el rechazo de la identificación en las formas de la mimesis dramática y el estilo directo, el destierro de la emoción adherente de la poesía dramatizada. Su aportación a la tradición de la autonomía estética atañe, por tanto, a lo emocional. Así, es fácil encontrar a Platón en las ideas de aquellos que, como Adorno o Brecht, rechazan esa emoción imitativa que borra la emoción específicamente artística.

A Aristóteles, por el contrario, se le suele considerar precursor de la autonomía de lo estético en tanto que libera en parte a la poesía del juicio moral externo, en tanto que promulga la independencia –no del contenido, pero sí de la influencia de éste sobre la recepción– del arte respecto a lo extra-estético, y en tanto que defiende, con su catarsis homeopática, la ausencia de una influencia negativa del arte sobre la vida moral. Sin embargo, al asumir de manera no problemática la vinculación entre arte y emoción, al conceder un lugar importante al efecto emocional sobre el receptor, Aristóteles se convierte en el fundador de la heteronomía del arte respecto de la emoción.

Esta visible y erizada oposición contiene el suelo sobre el que se desarrollarán los caminos entrelazados de la libertad y la dependencia del arte. En ella está planteada la radical división que ha determinado la evolución del arte y del pensamiento estético. La autonomía estética se puede entender básicamente como la independencia respecto a aquello que amenaza con limitar su contenido o su ámbito

desde fuera, fundamentalmente la moral³. Ese elemento exterior toma la forma de *función* del arte, tarea o requisito que le viene impuesto por otra dimensión (esta visión escindida entre lo ético y lo estético no es trasladable de manera completa al pensamiento clásico, por supuesto). Así la interpretamos en Aristóteles. Pero también puede estar referida a aquello que anula su especificidad *desde dentro*, a la emoción, que desde muy pronto parece alojarse en su seno y mostrar cierta connaturalidad⁴.

La autonomía de lo estético siempre es un intento de expulsar de su ámbito lo extra-estético, lo que no pertenece a su propia constitución. Ahora bien, en relación a la emoción, la cuestión reside en decidir si ésta es connatural al arte, si está por derecho propio *dentro* del arte, o si, por el contrario, es un factor ajeno que distorsiona la experiencia estética⁵.

Es evidente que Platón, al rechazar el poder excesivo de la emoción y la identificación en el arte, no se mueve por intereses *estéticos*, sino morales, educativos y políticos que son indisociables del arte, pero su repudio está en la base de todos los movimientos autónomos del arte y de la estética contemporánea que han intentado exorcizar la emoción como rasgo del arte individualista y burgués. Así, por ejemplo, al situarse contra Aristóteles, Brecht se alinea con Platón.

Vista desde la mirada crítica contemporánea, la emoción había llegado a liberarse en el arte hasta extremos de delirio de forma paralela a la paulatina implantación del individualismo burgués. Para las Vanguardias, especialmente para las de las artes escénicas y musicales, la emoción había transformado con su fuerza incontrolable la faz del arte; había obligado a éste a borrarse para hacer más fácil y efectiva una recepción emocional. Cada arte se libera de su propia mimesis, y si las artes figurativas se desprenden de la representación realista, a las artes del tiempo, de la *moción*, les toca soltarse de la emoción mimética. Desde estos parámetros de la estética autónoma, la emoción heterónoma fuerza a la expresión artística a la transparencia y a la invisibilidad para asumir hasta sus últimas consecuencias su requisito aristotélico de verosimilitud y su misión popular de evadir. Se ha manifestado, no como constitutiva del arte *desde dentro*, sino como tensión o exigencia que opera *desde fuera*, como función.

Adorno es muy tajante en este aspecto: «El apoyo más firme de la estética subjetiva, el concepto de sentimiento estético, se sigue de la objetividad, no al revés. [...] No se define aristotélicamente mediante la compasión y el miedo, mediante los afectos que se suscitan en el contemplador. La contaminación del sentimiento estético con las emociones psicológicas inmediatas a través del concepto de suscitación ignora la modificación de la experiencia real por la experiencia artística. De lo contrario, sería inexplicable por qué los seres humanos se exponen a la experiencia estética. El sentimiento estético no es el sentimiento suscitado, sino el asombro ante lo contemplado, ante lo fundamental; lo que se puede llamar *sentimiento* en la experiencia estética es el avasallamiento por lo no conceptual y empero determinado, no el afecto subjetivo desencadenado»⁶. Para toda estética negativa, la *emoción psicológica* aparece en el arte como *contaminación*.

En este sentido, ya Hegel hablaba refiriéndose al drama de su tiempo de «una buena cantidad de piezas escénicas recientes que aspiran menos a la poesía que al

efecto teatral, y que persiguen, en vez de la emoción verdaderamente poética, la meramente humana»⁷. Hegel ahonda, en este sentido, en la autonomía formulada por Kant, separando más claramente la *emoción poética* de la *emoción humana*. Según Adorno, «Kant fue el primero en alcanzar el conocimiento, que desde entonces no se ha perdido, de que el comportamiento estético está libre del apetecer inmediato»⁸.

Para Schiller esa separación se produce de una manera diferente. Aunque, como Kant, defiende la autonomía de lo bello, en el sentido de que rechaza la finalidad moral del arte⁹, también lleva el efecto emocional aristotélico hasta sus últimas consecuencias. Así, el mismo año de la *Crítica del juicio*, escribía: «El arte cumple su finalidad mediante la imitación de la naturaleza, en la medida en que cumple las condiciones, que posibilitan el deleite en la realidad, y unifica las disposiciones dispersas de la naturaleza con vistas a esa finalidad según un plan razonable para alcanzar como finalidad última lo que para la naturaleza era meramente una finalidad secundaria. El arte trágico, pues, imitará a la naturaleza en las acciones, que puedan despertar particularmente el afecto compasivo»¹⁰. Para Schiller, la emoción *extraestética*, la *natural*, constituye la materia prima y es parte de la forma de la tragedia, sin que eso genere una neutralización del placer estético. Schiller no percibe esa problematicidad de la emoción para la estética autónoma. Su dilema procede del deleite que procura la compasión ante el mal ajeno (deleite sospechoso para la mirada estoica y epicúrea), no de la superposición de la emoción natural sobre la emoción artística.

Aunque en Schiller se fragua la problematicidad de la autonomía del arte, en ella, la emoción imitada no se ha hecho problemática aún; sus esfuerzos por legitimar las pasiones trágicas no surgen tanto de un interés moral, como de salvar la reputación del arte dramático que, aunque cumpla el requisito moral, no lo asume como finalidad. Es bien sabido que, en su teoría de la tragedia y del arte, de un compensado y fino clasicismo en el borde de la caída, son precisamente la autonomía de lo bello y la libertad del arte, las que crean las condiciones óptimas para el verdadero influjo ético: «Así, pues, el arte actúa éticamente no sólo porque deleita con medios éticos, sino también porque el mismo deleite, que procura el arte, se convierte en un medio para la moralidad»¹¹.

Para la mirada autónoma contemporánea, en cambio, la emoción llega a impedir el goce estético en su supuesta propiedad. Ahora bien, tal *propiedad*, argüida por los defensores de esta autonomía respecto de lo emocional, fuerza a la estética y al arte a definir de algún modo su naturaleza. Al pretender su absoluta autonomía, su absoluta libertad, esta estética y, sobre todo, este arte, se ven obligados paradójicamente a poblarse de *contenido*, a llenarse de una supuesta índole propia. La autonomía, especialmente la que desaloja al sentimiento *psicológico* del seno del arte, se plantea de una manera desesperada la pregunta acerca de *qué es el arte* como una urgencia intempestiva y retardada, una pregunta lanzada desde el vacío, desde el desahucio, no sólo de sus funciones externas, sino también de las internas. La pregunta *qué es el arte*, a la que el arte ya ha *respondido* en su autodescubrimiento con las vanguardias, sólo encuentra como respuesta reiterada su autorreferencia: *el arte es él mismo sí mismo*. La afirmación de la propiedad del arte, operada con el

vaciamiento y el desalojo de todo lo que no es el arte (la Naturaleza, la función religiosa, la educativa, etc.) lleva al arte en cierto modo a una especie de negación. El proceso de la autonomía del arte, acelerado desde el siglo XVIII ha operado de forma sustractiva, de forma negativa.

El destierro de la emoción, por parte de las vanguardias escénicas y musicales especialmente, pretendía eliminar del arte ese tipo de experiencia en la que el receptor simplemente continúa –aunque de forma más intensa– en el nivel de sus emociones *reales*, de los afectos y sentimientos propios de la psicología cotidiana, o bien en el de sus emociones *potenciales*, de aquellas que no le ofrece su anodina vida pero que igualmente pertenecen a la psicología y no al arte. Esta actitud proclama la existencia de una experiencia genuinamente estética o genuinamente artística (desde el lado de la recepción, principalmente). La experiencia emocional desplaza o distorsiona esa propiedad artística, por eso debe ser rechazada¹².

Pero este dirigirse contra la emoción en el arte fue un objetivo errado. El problema para la autonomía del arte en este sentido no era la emoción representada que es actualizada en el receptor, sino el mecanismo que permite que eso suceda: la identificación. Del mismo modo que, según la visión aristotélica, no es contraria a la autonomía la representación de los temas éticos, por ejemplo, porque éstos no se prolongan en la vida *real* del espectador. Ahí radica la doble aportación del Estagirita: la identificación es constitutiva de la tragedia porque permite el efecto emocional; la catarsis es constitutiva de la tragedia porque no permite el efecto inmoral.

Sólo Brecht percibió, en su crítica a la dramática aristotélica, que el objetivo no debía ser la emoción, sino la identificación. Por eso Brecht no se enfrenta a las contradicciones de muchos de los creadores de su tiempo, no se interna en la paradoja de las vanguardias: un arte que pretendía acercarse al pueblo y que termina espantándolo para siempre. Brecht promulgaba la inclusión del mundo de la acción real en el teatro, de la realidad social y también de la realidad emocional. El sujeto del teatro debía ser el hombre auténtico, el hombre que permanece fuera del teatro. Ofreciendo al hombre la vida real con el medio del arte, el hombre percibiría más claramente esa dimensión añadida a la realidad que es el arte. Como la mayor parte de los artistas *de vanguardia*, Brecht no promulgaba la autonomía como una separación entre arte y realidad o entre arte y verdad, sino como un desligarse de la servidumbre del arte al poder (religioso, feudal, monárquico, burgués) y un separarse de las formas asociadas a ese poder (transparencia, identificación, evasión). Para ello, el arte debía mostrar en primer plano sus propios medios, sus propios recursos, su hacer. Y, así como el Impresionismo liberó a la pincelada, visible y escandalosa, o el Postimpresionismo desató el color, irreal, irreverente en su abstracta saturación, todas las vanguardias históricas emanciparon aquel detalle del arte que les interesaba, aquel elemento que reclamaba la atención hacia sí y se proclamaba definitivamente como esencia y finalidad de sí mismo¹³. El arte se emancipaba como medio que ya no se medía por su fin, sino que colocaba su fin en su interior haciendo evidente precisamente sus propios recursos y llegando a identificar estos *medios* con el arte¹⁴.

Esta auténtica autonomía, la autonomía del arte y de la experiencia estética en tanto que flexión, reflexión sobre sí mismo –autodescubrimiento y realización absoluta en su concepto, diría Hegel–, no contó con el favor del gran público, adoctrinado durante siglos en la estética del poder, en el arte de la representación y de la participación, y obligó al arte autónomo a vivir su reflexión de una manera cada vez más involutiva, a replegarse en espiral sobre su propio concepto. En su torsión interior, en su menguante espacio, el arte contemporáneo se autoimpone una especial economía, se obliga a cumplir su máxima implícita: cada artista, una idea¹⁵.

La salida del receptor no sólo se produce por la pérdida del carácter representativo-figurativo del arte, sino, sobre todo, por el borrado emocional, por la *desdramatización* que las vanguardias escénicas y musicales extienden más allá de sus formas de expresión. Está clara la separación entre pintura y teatro (entre artes representativas y artes escénico-musicales), y los numerosos matices y apreciaciones que se pueden hacer de las relaciones entre una y otra no desdibujan para nosotros esta visión en ningún caso.

Ahora bien, esta realidad de las vanguardias y del arte contemporáneo convive con la realidad del arte propio de la cultura de masas, en el que el espectador común, como dice Benjamin, ha tomado las riendas y se ha vuelto experto¹⁶. El cine y el resto de manifestaciones artísticas industriales y de masas retoman la línea aristotélica y su larga historia burguesa para llevarla a su extremo. La deliciosa soledad de la novela burguesa y la intensa emoción del teatro burgués sufren una transposición ideológica y, paradójicamente, pasan a formar parte de la cultura popular contemporánea. Así pues, respecto a la conciencia burguesa, tanto la vanguardia como la cultura de masas tienen su propia paradoja. Pero no es a la mentalidad burguesa a la que hay que tomar como objeto más que en un examen cultural. En un análisis de la autonomía del arte de vanguardia y de la heteronomía del arte de masas no hay que mirar tanto hacia esa *realidad* social y cultural, sino más bien hacia la escisión que estaba planteada en las visiones alternativas de la *República* y la *Poética*.

Este doble mirar de la autonomía a la tradición burguesa (externa) y a la del propio arte (interna) late en el fondo de la carta que Adorno, desde Londres, dirige a Benjamin en 1936 comentando *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Allí, Adorno reprocha a Benjamin su confianza en la libertad del arte de masas como estadio en el que supuestamente el proletariado se realiza y en el que se abolen los rasgos del arte burgués. Para Adorno tal posición retiene aún una clara visión romántica y burguesa: «[...] tampoco puede significar que podamos escapar a los viejos tabúes sólo con entregarnos a otros nuevos [...]. El fin de la Revolución es la eliminación del miedo. De ahí que no tengamos que tenerle miedo, y tampoco ontologizar nuestro miedo. No es idealismo burgués mantener, conociendo y sin prohibiciones al conocimiento, la solidaridad con el proletariado, en vez de, como es una y otra vez nuestra tentación, hacer de la propia miseria una virtud del proletariado»¹⁷. Adorno, no piensa que las masas sean dueñas del nuevo arte y que éste surja como signo de su libertad frente al arte autónomo, porque la función de este arte nuevo (del cine principalmente) es mantener al pueblo donde está

impidiendo que éste transforme las condiciones de su existencia (como había dicho Rousseau y como diría Marcuse en otros contextos).

La desmitificación del arte reproducible no atenta, según Adorno, a la autonomía: «[...] me parece que el centro de la obra de Arte autónoma no está en la parte mítica [...] sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad. [...] Por dialéctico que sea su trabajo [se dirige a Benjamin], no lo es en la obra de arte autónoma misma; pasa de largo por la experiencia elemental, evidente para mí de forma cotidiana en la propia experiencia musical, de que precisamente la consecuencia extrema en el seguimiento de la ley tecnológica del arte autónomo lo cambia, y en lugar de la tabuización y fetichización lo aproxima al estado de la libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero»¹⁸. Adorno escribe desde una concepción de la autonomía artística como aquello que se culmina en la «forma objetual del arte»¹⁹, por eso su discurso y el de Benjamin, abierto a la ruptura y la dispersión como desmitificación del arte, no son acoplables²⁰. Benjamin proyecta su pensamiento desde un ámbito más descubierto, más contextual; Adorno, en cambio, procede desde el interior de la obra de arte como totalidad, por eso no puede aceptar aquello que mina esa objetualidad. En las visiones de Benjamin y Adorno vemos la proyección última de la autonomía del arte que, una vez realizada como ideal del arte, debe seguir enfrentándose a la heteronomía. Ahora ya no tanto en la escisión Platón-Aristóteles como en la cristalizada separación cultural (más amplia aún que la estético-artística) entre alta cultura (autonomía) y cultura de masas (heteronomía). El gran alcance de Benjamin fue plantear la heteronomía como signo de libertad, de conquista del mundo de la representación por parte del hombre común, pero, a su sólida visión, se sobrepone la más totalizadora de la autonomía, autopercibida como victoria de la Humanidad. El destino de la dicotomía autonomía-heteronomía se manifiesta en la división o relación Arte-arte.

Las teorías del arte contemporáneo, por lo general teorías de las artes no escénicas ni musicales, son muy dadas a la sutileza, a la elaboración de frágiles y delicados matices, a la lectura de lo leve, y no han asumido, o lo ocultan, el peso grave de esta burda escisión, que se muestra grosera, como toda verdad. El arte y el pensamiento estético contemporáneos construyen sus peripecias sobre la excepción, sobre la alteración, sobre una singularidad que no ha asumido su pertenencia a un discurso universal y hondo. El arte, por su parte, escribe notas al pie de páginas vacías. No cuenta su verdad, y la crítica y la estética lo encubren. Aquél muestra su encierro replegado como una supuesta apertura (a los nuevos públicos, a la tecnología, a la industria, al arte popular, etc.) y recubre sus artificiosos discursos de feliz relación con el mundo. Pero miente. Quizás porque no ha querido asimilar la verdad que él mismo descubrió, su autonomía en la forma de separación.

Cuando el arte se emancipa de la *representación* se abre a un mundo de concepto al que sigue accediendo en gran parte desde una experiencia sensible. Pero cuando el arte se libera de la emoción y se libera de la identificación, se emancipa en gran medida del público y se condena a la autosuficiencia, que es condenarse a la soledad.

Cuando el teatro y la música se *desdramatizan*, cuando se descargan del emotivismo burgués y del subjetivismo romántico, se igualan a las demás artes. El teatro de Brecht o Meyerhold y la música de Schönberg o Boulez se hacen pintura, de la misma forma que la pintura de Kandinski o de Miró se hace teatro y música. La autonomía del arte produce un arte que está más allá de las artes y que, paradójicamente, se construye sobre la especificidad de cada arte²¹. Lanza su movimiento emancipador a todo rasgo, a toda dimensión del arte: así, éste puede llegar a liberarse de todas sus categorías, de la categoría de obra, de la de creación, de la de recepción, etc. La autonomía, en tanto que pujanza totalizadora, se extiende hasta el último rincón del arte, se presenta como fuerza que reafirma el arte vaciándolo de toda constitución previa al momento mismo de la autonomía.

Pero esta independencia aún pretende ser observada, aún quiere ser experimentada. La autonomía, incluso la autonomía respecto del receptor, necesita la *presencia* de éste. Necesita de su participación para mostrar su independencia respecto de él, otorgándole nuevas formas de interacción. Sólo hay una forma de recepción que parece negar la distancia necesaria para una experiencia propia del arte contemporáneo: la identificación. En tanto que fomenta la ilusión, el borrado del *medio* artístico, la identificación se convierte en el principal enemigo del arte vigente, porque impide que el receptor asuma la idea desde la experiencia sensible que se le ofrece (aunque, es tal la onda expansiva de la autonomía contemporánea, que la identificación se ha convertido en algunos casos en el *detalle emancipado* del arte, en el asunto o la experiencia propuesta por algunas obras de arte recientes).

Volver a Platón y a Aristóteles supone acceder al fondo enterrado de las contradicciones modernas y contemporáneas de lo estético. Por un lado, esta vuelta revela la crucial distinción entre la mimesis de la escultura y la mimesis del teatro, por ejemplo, que aclara las diferentes autonomías respecto a lo figurativo y respecto a la emoción. Por otro, muestra la determinante disparidad entre la autonomía en lo moral y la autonomía en lo emocional y sus respectivas y cruzadas heteronomías. En los siguientes epígrafes veremos, al tiempo que describimos la evolución de la idea de identificación en la reflexión sobre el drama, de qué manera se desarrollan estas relaciones.

El problema de la identificación para el arte sólo aparece cuando la autonomía de éste es llevada a un grado de intensidad elevado. Este grado lo encuentran las artes tradicionales (históricas) a principios del siglo XX, y lo halla también la reflexión estética en Adorno (aunque se intuyera en Kant). Cuando la libertad del arte se convierte en su imposición, el efecto que involucra al receptor haciéndole olvidar el medio –la identificación– se vuelve su principal problema. A medida que el arte avanza al encuentro de su concepto, se requiere de un receptor más consciente de la experiencia, más *distanciado* y, en este aspecto, la identificación actúa en la dirección contraria borrando la representación en tanto que representación. La autonomía estética, que se había regido por la idea kantiana de *desinterés*, pasa a administrarse por otro principio: el *extrañamiento*. Es Hegel quien consolida esta categoría, como es Hegel también quien inaugura la crítica contemporánea del sujeto y de la identidad. Por esta razón debemos analizar ahora

algunas de sus reflexiones sobre el drama, sobre la tragedia y la comedia, que es el ámbito en el que Hegel expresa esa idea.

El *desinterés* –a pesar de que Kant lo refiera al juicio estético– es una categoría que afecta en su fondo a la obra de arte y a lo bello. El *extrañamiento*, en cambio, atañe más abiertamente al momento de la recepción. El *extrañamiento* tiene que ver con el sujeto, con lo subjetivo. En el arte, es el fenómeno por el que la obra devuelve al sujeto a sí mismo, le enfrenta a la conciencia de su propia experiencia. Este extrañamiento se entiende, pues, como una negación que el arte hace de sí mismo, de su tradición o su norma, de aquello que podría esperar el espectador (la mimesis, principalmente) y, al mismo tiempo, como un darse el arte en su absoluta desnudez. Progresivamente, este fenómeno irá acentuado su valor de separación entre la representación y el espectador, como condición para que éste desarrolle la conciencia de aquélla. Por eso, en Brecht, tomará la forma de *distanciamiento* (*Verfremdung*), de posicionamiento consciente *frente* a la obra que garantiza la percepción de la representación en tanto que representación.

El desinterés retira todo lo que en la obra es función extra-artística y resalta el valor de *finalidad sin fin* del arte, de sí mismo como su propio *telos*²². Refuerza el carácter *objetivo* de la autonomía. El extrañamiento, en cambio, aplaca la tendencia del arte a generar representaciones que lo sobrepasan y destruyen o hacen invisible su medio. Es la forma *subjetiva* de la autonomía.

Ahora bien, el principal problema efectivo (histórico y real) de este extrañamiento-distanciamiento es que, a diferencia del desinterés, aparece como categoría propensa a convertirse en norma, en cliché estilístico. Éste era el miedo que sitiaba a Brecht, que percibía ya en su tiempo la tendencia al histrionismo del arte libre por parte del teatro experimental.

En el sistema hegeliano, la idea de extrañamiento (*Entfremdung*) llega a ser fundamental porque es un elemento necesario para que se produzca el determinante momento de la negación, el segundo paso del despliegue triádico de la Razón, del Concepto y del Espíritu, es el movimiento por el que el ser y el pensamiento, unidos en un principio, se enajenan (*Entäusserung*) el uno respecto al otro, se vacían (*Entwesung*) de sí mismos en su mutua contradicción. Esta idea afecta al ser, al pensamiento y a todas las formas que toma la conciencia o a los momentos lógicos por los que ésta pasa.

Pero, en el caso del arte, de la religión del arte, el *extrañamiento* se manifiesta, por uno de los más sorprendentes vuelcos de la tradición artística de cuantos Hegel realiza, en la comedia; frente a la tragedia, que fomenta la representación como simulación por medio de la *identificación*. En la comedia, el *Selbst* real, el sujeto (o el carácter de sujeto de la sustancia), queda por encima de la individualidad imaginada del personaje, de la *dramatis persona*. Ni el sujeto actor ni el sujeto espectador se rinden a la *hypokrisis*, al fingimiento efectivo que triunfa en la tragedia.

En la comedia surge el auténtico *Selbst*, el que ha operado desde su autoconciencia, el *Selbst* real (del actor y del espectador)²³. Éste puede ironizar sobre su máscara, puede jugar con ella porque ha hallado su contradicción con esa *persona*,

más allá de la identidad original e incompleta representada en el momento de la tragedia. El sujeto es ahora consciente de su diferencia con la máscara: «El empavonamiento e hinchazón, o la tiesura y rigidez de esa esencialidad universal, de ese momento universal [que la máscara representa] queda delatada en el *self* o se delata en el *self*; el *self* se muestra prisionero de esa realidad [prisionero en esa realidad, o prisionero de la realidad de la máscara] y [para librarse] deja caer la máscara o tiene que dejar caer la máscara, precisamente tratando de ser algo que él debe ser, o tratando de hacer lo que hay que hacer [porque quiere ser como tiene que ser]»²⁴.

El *Selbst* que se pone la máscara en la comedia escapa constantemente de su apariencia, reapareciendo como sujeto real, revelando «[...] que ese *self* muestra no ser distinto del *self* propiamente dicho [del de verdad], es decir, ni del *self* del actor ni tampoco del *self* del espectador»²⁵. En la comedia, por tanto, la mismidad, la propiedad y el sujeto no son abolidos por la ficción, sino que interactúan con ella, tanto por parte del intérprete como por parte del público. Actor y público se afirman como el *Selbst* real ante el que el mundo representado de los dioses y los héroes aparece ahora como representación.

Ésta es la primera gran formulación del extrañamiento como categoría estética. Ahora bien, el contexto en el que Hegel expone por primera vez su teoría de la tragedia y la comedia es la *Fenomenología del espíritu*, y en sus parámetros y líneas de interés debe ser entendida. Hegel no trata aquí directamente de la autonomía del arte o de lo estético, ni usa en estos pasajes el término *Entfremdung*. Su discurso es el de las fases del espíritu, y la religión del arte aparece como una de ellas, como el momento inmediatamente *anterior* al de la religión revelada. La épica, la tragedia y la comedia describen la abolición progresiva de la representación y el triunfo del *Selbst*, de ese yo/sí-mismo/sujeto libre, volente, capaz de objetivar lo real: «Mediante la religión del arte el espíritu pasa de la forma [*Form*] de la *sustancia* a la forma del *sujeto* [es decir, pasa de la forma de sustancia a la forma de sujeto], pues es la religión del arte la que suscita esa su *Gestalt*»²⁶. Es la comedia, mediante el *Selbst* particular convertido en Absoluto, la que prefigura la verdad revelada de la religión cristiana.

El sujeto autoconsciente de la comedia toma conciencia y objetiva lo universal (el dios), volviéndolo universal concreto, universal en tanto que representado, así como toma conciencia de la máscara, a la que deja caer, y de la representación. El bienestar de la comedia procede en gran parte de esta doble conciencia de la representación y de lo representado en cuanto tales. A diferencia de la tragedia, aquí ya no hay un destino que sobrevenga, no hay amenaza que no se perciba desde esa escisión y esa distancia que avisan de que nada puede tener un efecto sobre el *Selbst*.

No obstante, Hegel no construye su teoría *desde el punto de vista de la recepción*, sino desde la profunda inversión que se produce en la comedia entre lo universal (los dioses) y lo individual y particular, y entre lo sustancial y lo subjetivo. Pero esta inversión, que afecta al *contenido* del drama antiguo, también se manifiesta en los términos de la representación y de la recepción, porque el *Selbst* que triunfa no

es el de la máscara, sino el del actor y el espectador. Hegel no piensa *desde el lado del espectador*, sino desde la relación entre la esencialidad universal y el *self* real, pero, en la medida en que es precisamente éste el que se impone finalmente en la comedia, su camino le lleva a nuestro punto de interés: el arte tiende a darse como arte mismo separándose de su contenido y colocando en el lugar principal al sujeto real, que ahora se ha puesto por encima de ese *contenido*, de los dioses, y relativiza, desde su certeza y autoconciencia, todo lo que se representa ante él²⁷.

Esto no sucede dentro de la representación (de la ficción), sino que se opera *fuera* de ella, *frente* a ella, en el intérprete y en el espectador. Es decir, el arte se convierte en la presentación del arte ante el sujeto cierto de sí que, ahora, siendo consciente de esa *presentación*, también es consciente de la distancia entre la universalidad del dios y la particularidad del carácter o personaje. Percibiendo el arte como arte, podríamos decir, también percibe la escisión entre lo universal y lo particular, la insustancialidad de lo sustancial. Cuando el arte se presenta como arte, el mundo de los dioses, el mundo de lo universal abstracto y de lo sustancial pierden su asidero en lo concreto y lo particular. Cuando el arte encuentra su autonomía, el mundo pierde su imagen, porque en ese arte «el *self* es el *self* absoluto [*das absolute Wesen*]»²⁸, y a tal autoconciencia ya no se le enfrenta nada en la forma de esencia.

En este sentido, encontramos en Hegel la clave de una inversión que podríamos defender contra la tradición reflexiva contemporánea: la autonomía del arte no es una consecuencia de la caída del mundo objetivo, de la pérdida de esencialidad, sino al contrario. Es la visibilidad de la representación en cuanto representación, la franqueza del arte que se muestra como tal, lo que arrastra al mundo de la universalidad y la sustancialidad hacia la mera presentación. Si la representación aparece como representación, también lo representado aparece entonces sólo como *representado*. Cuando el arte suelta su ancla en el mundo, éste también extravía su forma y su objetividad.

Es cierto que Hegel no tenía como objetivo tal inversión, ni tampoco tal autonomía, pero ésta surge inevitablemente como manifestación del ser que llega a realizar su concepto, o de lo sustancial que se supera en lo subjetivo. El arte alcanza a ser lo que es cuando se manifiesta en su propia idea. Aunque no son éstos los términos del arte en la *Fenomenología*, su aplicación nos parece razonable si los unimos a las ideas sobre la comedia ática.

En ésta, cuanto más serio se presenta el carácter, cuanto más se aprecia ese «empavonamiento e hinchazón, o la tiesura y rigidez de esa esencialidad universal», más intenso es el efecto de lo cómico. El paradójico contraste entre lo universal –que se empeña en mantenerse en su estatuto en la forma de lo serio y solemne– y lo particular humano, es la pieza que activa no sólo el efecto de la comicidad, sino el mismo extrañamiento estético. Refiriéndose al hecho de la disolución de la universalidad de los dioses en la particularidad, dice Hegel: «Esta disolución universal de la figura [*Gestalt*] que la esencialidad cobra en esa su individualidad [...], se vuelve más seria en lo que respecta a contenido [...], y por eso mismo se vuelve más atrevida y más ácida, en cuanto [a medida que] ese contenido tiene u ofrece un significado más serio y necesario»²⁹. Cuando, ante el sujeto de la comedia,

lo universal representado, podríamos decir, se empeña en aparecer como universal, tan grave y circunspecto como un universal, sin asumir que su esencialidad y su seriedad ya no son verdad, produce la risa como efecto, porque este *Selbst* real ya percibe la caída, la separación, está frente a ella, consciente de ella y consciente de sí mismo.

Hegel concentra el pensamiento sobre la tragedia y la comedia en un párrafo fundamental: «Y, precisamente, porque es la conciencia particular en la certeza de sí misma la que se presenta como ese poder absoluto, resulta que ese poder absoluto ha perdido la forma de algo *representado*, de algo *separado* de la *conciencia* y que fuese extraño a ella, como lo eran la estatua o también la bella corporalidad viva, o el contenido del *epos*, y los poderes y "personas" [personajes o máscaras] de la tragedia; y tampoco esta unidad es la unidad *inconsciente* [o aquella unidad carente de conciencia] del culto y de los misterios; sino que aquí el self propiamente dicho [el de verdad] del actor coincide con su persona [con el personaje que representa], al igual que, en aquello que (en la comedia) le es representado, [se produce una coincidencia entre el personaje y] el espectador, el cual en aquello que ve representar se siente perfectamente en casa [o está perfectamente en casa], y se ve actuar a sí mismo»³⁰.

Este texto describe el paso del fenómeno de la identificación al del extrañamiento como su contrario. Lo analizaremos detalladamente. En la escultura (obra de arte abstracta), en la bella corporalidad viva (obra de arte viva), y en la épica y la tragedia (obra de arte espiritual), la representación se da a la conciencia como un poder absoluto, extraño a ella y que en cierto modo la subyuga, especialmente en el ámbito de la tragedia donde se produce mediante el poder de los caracteres que cobran vida y objetividad, tanto para el que actúa como para el que percibe (identificación). La conciencia del *Selbst* real no llega a autoconciencia porque el *Selbst* –podríamos decir en expresión típicamente hegeliana– *cae del lado de* la representación. El arte no ha generado un completo *Selbst* autoconsciente porque lo guarda aún dentro de sí, en la representación, y no ha hecho posible aún su extrañamiento.

Es preciso recordar aquí que Hegel circunscribe esta religión del arte a la Grecia clásica y que es consciente de que los parámetros de la tragedia y la comedia ática no son los parámetros del drama moderno. Hegel sabe que la idea moderna de interpretación (del actor) no es aplicable al drama griego, que la relación entre el actor y el carácter mediada por la máscara no era vivida de la misma forma que en el teatro burgués de su tiempo, donde esa máscara ya ha desaparecido en gran parte; y que el conjunto de espectadores de la escena clásica en nada se parecía al nuevo público romántico. Por eso, sospechamos, cuida especialmente sus observaciones sobre la experiencia de la interpretación y de la recepción en el teatro griego³¹.

Seguimos con la cita anterior. Tampoco este sí-mismo, dice Hegel, «es la unidad *inconsciente* [o aquella unidad carente de conciencia] del culto y de los misterios». Aquí se refiere a una identificación primigenia vinculada a los ritos mágicos o sagrados como la que interesará a Freud o a Scheler. Se trata de la identificación como unificación primordial que halla su forma originaria en el culto

mistérico. Para una gran raigambre del pensamiento, éste es el momento en el que se produce el trasvase de la identificación desde la religión al arte.

El *Selbst* de la comedia, concluye, es el *Selbst* del actor, que ahora coincide con su personaje, y el del espectador, que coincide igualmente con él. Esto no significa identificación, como se puede pensar en una lectura superficial, porque tales *coincidencias* no son un disolverse el *Selbst* real de actor y espectador en la representación, sino un tomar la rienda del personaje, un participar autoconsciente en el carácter y en la escena. No se trata de que el *Selbst real* se borre dentro del *Selbst ficticio*, lo cual sería propiamente identificación tal como ocurre en la tragedia, sino que el *Selbst real* asume dentro de sí al *ser ficticio*, al personaje o carácter, al que ahora *ha hecho coincidir consigo mismo*, pero manteniendo él su autoconciencia. Es esta autoconciencia la que asume la representación en la comedia, a diferencia de lo que ocurría en la tragedia, donde la conciencia, aún no cierta de sí misma, quedaba subsumida en tal representación.

Lo fundamental en este punto es que esa autoconciencia del actor o el espectador, que se auto-perciben y comprenden en tanto que actor y espectador respectivamente, no anula la representación, no la borra, sino que la asume como ámbito de participación. Ahora comprende que ése es su terreno de *juego*, entiende las reglas autoimpuestas y libres de ese juego («juega con la máscara», ha dicho Hegel) y, de esa forma, vive la nueva experiencia estética. Ese *juego* –categoría básica precisamente de la disciplina que más ha reflexionado sobre la autonomía: la hermenéutica– se produce de manera específica en el ámbito de la interpretación y en el de la recepción, aunque imbuyéndose el uno del otro: el actor debe ser receptor, y el receptor, actor. Por eso, refiriéndose al espectador, ha dicho Hegel en la cita anterior que «en aquello que ve representar se siente perfectamente en casa [o está perfectamente en casa], y se ve actuar a sí mismo».

Como es evidente, el extrañamiento del *Selbst* real respecto a la representación y lo representado se produce en la forma de lo cómico y, más específicamente, mediante la ironía, por la que lo representado y la representación, el contenido y lo escenificado se dislocan: «en la comedia la autoconciencia se [*sic*] es consciente de la ironía de ese significado»³². Lo cómico procede, como veíamos antes, de la esencialidad o universalidad que se empeña en representarse como tal ante una conciencia que la observa ahora como inesencial. El actor y el espectador proceden a través de la *ironía*, porque simulan no saber nada de esa *verdad* que ya les ha sido revelada y, así, los dioses y los grandes héroes provocan hilaridad en ellos cuando se pavonean ante sus ojos. La ironía es forma del extrañamiento y del distanciamiento que, aún sabedora de la verdadera inesencialidad, permanece ahí ante la representación y, entonces, se autodescubre como la experiencia estética genuina. Aunque Hegel no desemboca aquí, no es aventurado pensar que esa ironía de la comedia se traslada a la línea de evolución del arte emancipado, o que esa ironía de la comedia es la figura y modelo del extrañamiento-distanciamiento de la estética autónoma.³³

La ironía de la comedia es lo contrario del *olvido* propio de la tragedia. El saber extremo y absoluto de la comedia que toma forma de ironía tiene como

contrafigura el completo olvido de sí, el desconocimiento que el propio Edipo tiene de su propia identidad. Así llega a decir Hegel que, en la tragedia, «actuando conforme a su saber manifiesto la conciencia hace experiencia del engaño del mismo, y entregándose conforme al contenido [o en lo que respecta a contenido] a uno de los atributos de la sustancia, vulneró al otro y le otorgó mediante ello derecho contra ella»³⁴. El extrañamiento (el saber) lucha contra ese olvido (el no saber) de la representación en cuanto tal. Para Hegel, en el drama moderno, ambos lados terminarán siendo asumidos por la propia representación³⁵. Es como si el propio drama burgués escenificara la identificación y el extrañamiento, los asumiera en la propia representación: «De ahí que ambos lados de la conciencia [el de saber y el de no saber], que en realidad no tienen ninguna individualidad separada, es decir, no tienen una individualidad propia para cada uno, en la *representación* reciban cada uno de ellos su propia figura o *Gestalt* particular; la una, la del dios que se manifiesta [la del dios que se manifiesta o revela], la otra la de la erinia que se mantiene oculta. En parte ambas gozan del mismo honor, y en parte la *figura* [*Gestalt*] de la *sustancia*, es decir, Zeus, representa la necesidad de la relación entre ambas, entre la una y la otra y entre la otra y la una. La sustancia es la relación de que [...] en lo simple, es decir, en la diferencia mediante la que la conciencia real es, y su fundamento lo tiene [el saber] en la esencia o ser [*Wesen*] interno que aniquila esa diferencia [o también: que aniquila esa conciencia, o a la inversa]; es decir: el estar-seguro, la seguridad, que la *certeza* representa, la *seguridad* que se es sabedoramente clara a sí misma, tiene su confirmación en el *olvido* [en la *ver-gessen-heit*, en verterse y rezumarse y estar rezumado en ello, en tal estar en la cosa, y por tanto dejar de saberse ya]»³⁶.

Este doble asumir el drama moderno el *saber* y el *no saber*, el extrañamiento y la identificación, e integrarlos en la misma representación, es una idea premonitoria de los desarrollos contemporáneos del arte autónomo³⁷. En éste, ha quedado muchas veces manifiesto que la autonomía no es sólo un presupuesto o un efecto, algo que está *antes* o *después* de la obra, sino que también cobra forma *en* la obra misma. La autonomía contemporánea se escenifica, tiene carácter performativo, forma parte de la representación y afecta a todos los elementos de ésta. Dicho de otro modo, no sólo el artista y el receptor *saben* de esa autonomía, también la obra misma *sabe* y lo hace saber. La autonomía se convierte en forma (sensible) contradiciendo así su esencial libertad (por eso afirmábamos antes que la autonomía ha generado tantas veces un *estilo* o un conjunto de clichés).

La autonomía, al liberar a la representación de lo representado (y a la forma del contenido, dicho de manera más áspera), desata también las fuerzas de esa representación, desata a la forma, que ya no mira hacia el lado de lo representado, del contenido, sino que vuelve sus ojos hacia el abismo de su libertad, es decir, hacia la propia autonomía³⁸. Por eso la representación intenta asumir esa su libertad dándole cuerpo, otorgándole forma, porque sólo eso puede hacer la representación: representar. Si la representación se ha desprendido ya del mundo de lo necesario, entonces, sólo le queda el ámbito de su propia libertad. El arte autónomo, vaciado de mundo, se convierte en simulacro de la libertad.

Es cierto que a la representación (*Vorstellung* o *Darstellung*) le cabe negarse a sí misma. El arte puede intentar dejarla atrás, abandonando primero la figuración y, en segundo lugar, cualquier resto de representación de la idea o del concepto, pero, aunque se desprenda de la figura y de la materialidad, el arte no puede liberarse de la *representación*. Ésta se resiste a desaparecer. Cuando el arte se presenta a sí mismo, cuando es consciente de sí, de su autonomía y especificidad, y se da así a todos, se representa a sí mismo. Cualquier ausencia de representación en el arte, representa. Lo que no representa ya es el mundo objetivo y esencial, representa el acto de representar o de no representar.

Las implicaciones de la idea hegeliana en el tiempo venidero son tan alargadas como prolongado es el camino dialéctico que él mismo emprende desde Parménides y Heráclito. De hecho, como intentaremos justificar, las implicaciones de su concepto de arte han excedido histórica y efectivamente su sistema. Gadamer afirmaba que «si se reconstruye y se medita de nuevo el planteamiento hegeliano, se descubre con asombro cuántas de nuestras propias preguntas dirigidas al arte se hallan preformuladas en él»³⁹.

El tiempo de Hegel es el de la autonomía estética como *desinterés* kantiano (ampliado por la mentalidad romántica al arte), pero ese desinterés, que desliga al arte de las funciones tradicionales, corre el peligro de consumarse en una separación del arte y la verdad, del arte y la vida, algo que Hegel quiere evitar. El extrañamiento, por el contrario, enfrenta al arte con la verdad, tanto con la verdad del mundo, ahora inesencial, como con su propia verdad. Por el extrañamiento, el arte se repliega sobre sí mismo al encontrarse. No solamente se afirma el *Selbst* real como *Selbst* absoluto, como dice Hegel, también se reafirma el *Selbst* del arte, el arte mismo. Es él el que se vuelve autoconsciente.

El extrañamiento, aunque se percibe más claramente desde el lado de la recepción, como afirmábamos al principio, se produce también en el arte mismo como nuevo universal, como la nueva esencialidad que ha desplazado al mundo de los dioses y al mundo efectivo de sus acciones entre los hombres. De aquí al joven Nietzsche, el camino es despejado y breve. Aunque, en la visión hegeliana de la sustancialidad del arte –iniciada como retorno desde su afirmado *Selbst*, desde su concepto encontrado y realizado–, está ya contenido el final de la senda: la idea nietzscheana del arte como *verdad*. El problema de la autonomía del arte en *El nacimiento de la tragedia* está vinculado con el doble sentido de esa verdad: la verdad del arte mismo (su autoconciencia) y el arte como la verdad (como autoconciencia del mundo). La primera verdad está ligada a la autonomía del arte, a su autosuficiencia, la segunda le hace echarse a las espaldas una carga demasiado pesada.

La autonomía generada desde el extrañamiento, la intuición de esa verdad del arte mismo, en tanto que surge de la autoconciencia de su propio *Selbst* (aunque también se manifieste en el *Selbst* del artista y en el del receptor), es fundamentalmente concepto. «Ese self es la verdad de la religión del arte», dice Hegel⁴⁰. Ahora queda mostrar de qué manera ese concepto es de nuevo sustancialidad y esencialidad⁴¹.

En el arte contemporáneo y en las formas expresivas que alcanzan un alto grado *histórico*, la forma que toma esta sustancialidad es la de la *autorreferencia*. El arte, que ya no tiene nada *sustancial* de qué hablar fuera de él, se detiene a hablar de sí mismo, y, cuanto más larga es su vida, más mira hacia atrás de manera consciente y elabora su discurso desde la referencia a su propio devenir. La función *representativa* del arte, en el sentido general que hemos tratado antes, empieza a representar los momentos del arte o sus medios y técnicas⁴². Esto no sólo ocurre en las artes tradicionales transfiguradas en lo contemporáneo, también alcanza al cine y a la publicidad, por ejemplo. Éstos, una vez enfrentados a un espectador avezado, conocedor de los entresijos de sus discursos y de su historia, como el espectador actual, se vuelven hacia sí jugando a hacer evidente su evolución y su expresión, contra la transparencia de su discurso clásico.

Y no es poco relevante el fenómeno de la *autorreferencialidad* cinematográfica y publicitaria en la reflexión que intentamos desarrollar, porque, en ellos, esa autorreferencia, que tiene que ver con el extrañamiento-distanciamiento, se da al mismo tiempo que la identificación. El cine, como afirmaba Hegel del drama moderno, encuentra fórmulas para aunar y hacer compatibles ambos extremos, de suyo contradictorios. A esto podemos añadir que, históricamente, ha sido más fácil que el arte heterónimo (el cine, el drama moderno) guardara un margen para la autonomía, que el arte autónomo lo hiciera con la heteronomía. Es cierto que los discursos recientes del arte contemporáneo (autónomo) se esfuerzan en hacernos creer que guardan ese margen o que, incluso, se abren a esa experiencia heterónoma, pero lo hacen la mayor parte de las veces en el recinto cerrado y autosuficiente del arte emancipado. El arte contemporáneo puede salir a la calle y puede hablar de la vida, pero él mismo ya no es esa vida de la que habla. El arte reciente quiere volver a recuperar la sustancialidad del mundo desde su autonomía, pero se da de bruces reiteradamente contra un suelo invisible, porque lo sustancial para él ya sólo es él mismo (ha olvidado que él es la *verdad* y vuelve a buscarla *en el exterior*).

Esa pretensión extendida hoy día de un arte que *debe* relacionarse con la existencia, con la auténtica vida, es ideología, discurso político asumido por el arte como institución y mercado. Es una sandez tan preclara como la que defiende la oportunidad de la Universidad desde su volcarse a la *realidad* (profesional, empresarial, etc.). La *misión* del arte no es internarse en la realidad como un turista que juega a disimular su condición, porque eso evidencia más claramente la brecha que lo separa de aquélla. El *sentido* del arte, tal como se muestra con éxito en el arte de nuestros días, consiste más bien en ofrecernos el extrañamiento del mundo, favorecer en nosotros otra mirada, otros ojos y otras manos, «demorarnos», como dice Gadamer, pero desde él mismo, haciéndonos conscientes de su realidad como arte, no diluyéndose en nuestra realidad (lo cual sería un camino errado y taimado de falsa heteronomía, desde su ya consumada autonomía institucional). En este sentido, el arte se aleja de la identificación, de la intención de fomentar nuestra fusión con lo representado, para que eso representado sea filtrado por el tamiz del arte y, mediante esa mediación, nos extrañemos de lo cotidiano, veamos lo que no solemos ver en la vida funcional, relativicemos lo sustancial para la conciencia ordinaria y nos topemos

con nosotros mismos como lo esencial. El arte libre, solitario, quiere al fin y al cabo, enfrentarnos a nuestra soledad. La identificación, al contrario, es el olvido de nuestro aislamiento. La crítica implícita de Hegel a la identificación –que aparece, no obstante, de manera más diáfana en *las Lecciones sobre la estética*– no se plantea aún desde una estética negativa como la de Adorno, sino, más bien, como un adelanto de Brecht.

Todo esto *está* en Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, aunque Hegel no lo expresa, evidentemente. Nuestra visión y nuestra conciencia históricas están actualizadas, pero no son más amplias que la suya. Probablemente, la onda expansiva de la lógica hegeliana aún sigue dilatándose. Como hemos sugerido ya, Duchamp está en la *Fenomenología*, no en su genial particularidad, sino como la fuerza interna del arte que él encarnó.

Ahora bien, insistiendo una vez más en que el relato de Hegel no es el de la identificación ni el extrañamiento estético, sino el del alzamiento del *Selbst* desde la sustancia, el paso de lo eternamente sustancial que sale victorioso en la tragedia a la subjetividad cierta de sí de la comedia⁴³, debemos reparar en la paradoja interna de esa identificación implícita de la tragedia. Hemos intentado justificar que las disoluciones o escisiones de esa sustancia, de esa universalidad, se manifiestan de manera *real* en los sujetos *reales*, en el actor y en el espectador. Aún así, sigue palpitando la contradicción que se niega a ser subsumida y resuelta: la identificación, tanto del intérprete como del receptor, propia de la tragedia, vista como *hipocresía* desde el lado de lo universal, de los dioses, en tanto que hipocresía, mantiene *separados* al actor y al dios, y también a éste y al espectador por mediación de la máscara que condensa el momento del fingimiento. Es decir, esa supuesta *unificación* o *asimilación* que supone la identificación, acentúa la *escisión*, aunque su arte consiste precisamente en ocultarla mediante la intensidad de esa unión⁴⁴. Esta paradoja vuelve a la relación del arte con la verdad. Que el actor o el espectador *se hagan uno* (cada uno por separado) con el personaje es algo que sucede para Hegel como *hypokrisis*, como mentira, o sea, como algo que no ocurre verdaderamente (téngase en cuenta que, para Hegel, «verdad» es fundamentalmente autenticidad). Este punto de la contradicción lo toma Nietzsche, que alumbrará una nueva relación entre arte y verdad.

Para describir un círculo más amplio en el pensamiento de Hegel sobre el arte –ya que nuestra exposición parece darse de forma concéntrica–, es preciso ahora recuperar ese diálogo cruzado de encuentros y desencuentros a tres bandas entre Kant, Hegel y Gadamer que es *La actualidad de lo bello*, esa concisa obra en la que nada de lo que se expresa es breve. En ella, Gadamer parte de Hegel para volver a Kant y encontrar en él otros sentidos a la contradicción del arte contemporáneo.

Gadamer se cuestiona cómo pueden incluirse el arte tradicional y el moderno en un mismo concepto. «¿Es esto todavía arte?», se pregunta. Nosotros lo entendemos de esta manera: si aplicamos los criterios de la lógica y el despliegue hegelianos, entonces, llegamos a concebir las vanguardias como el hallazgo de sí mismo del arte, su encuentro consigo mismo en su autoconciencia, en su Concepto. El arte se alcanza a sí mismo, como todo aquello que tiene *Selbst*, porque se dirige,

en ese movimiento del *Selbst*, hacia sí mismo. Todo lo que empieza siendo un medio termina convirtiéndose en un fin. La autonomía es el destino de todo aquello que avanza según su conciencia. La vanguardia no es, entonces, un giro del arte, sino su destino, su confluencia lógica en sí mismo, su vuelta a casa. Duchamp es el *final* en el que el arte dice «aquí estoy, he vuelto, aunque nunca pisé realmente mi casa»⁴⁵.

Lo que Hegel hace, por tanto, es introducir el tiempo, la lógica del desarrollo, en la *finalidad sin fin* kantiana. Y lo que limita el planteamiento de Gadamer es que éste plantea su pregunta desde la discontinuidad, desde la percepción de la autonomía contemporánea como una simple negación, como un contradecir el arte clásico. Pero, si aplicamos la implícita idea hegeliana de la autonomía como el momento de la síntesis, el que dice aquello que el arte verdaderamente es, entonces el momento contemporáneo se nos presenta como la consumación del arte más allá de Hegel.

Gadamer se sobrepone a Hegel porque lo que lee principalmente en él es la *muerte del arte*, la ambigua idea del «carácter de pasado del arte», que tantas interpretaciones ha motivado⁴⁶. Cuando Hegel, en sus *Lecciones sobre la Estética*, afirma que «el pensamiento y la reflexión han sobrepujado el arte bello»⁴⁷, no sólo hace justicia en términos generales a su sistema, a la segunda parte de la *Fenomenología del espíritu*, en la que la Religión y la Filosofía superan al Arte, sino que, de una manera singular, Hegel se topa con la particularidad de la obra de arte. Para él, la apertura a lo universal, al Espíritu, a la Verdad, que puede hacer la obra de arte, es sólo parcial, por cuanto sólo puede contar una parte de ella, «sólo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada en el terreno de la obra artística»⁴⁸. Aunque Hegel observa aquí el arte desde la superación de éste en la verdad del cristianismo⁴⁹ y, en este sentido, no llega al delirio de Schopenhauer y del joven Nietzsche, su percepción de la limitación de la obra de arte también es premonitrice de los momentos de ésta en lo contemporáneo: tanto de su anhelo de disolución (de la obra) en la idea (como sucede en las manifestaciones que niegan el carácter suntuario de la obra de arte, por ejemplo), como de la *especialización* a la que ya nos hemos referido con anterioridad: cada obra y cada artista como portadores de una única misión, un único objetivo conceptual, la economía del concepto que se manifiesta en el arte desde las vanguardias y que avanza hacia su proyección infinitesimal.

Gadamer ve a Hegel como el propio Hegel se veía a sí mismo, como sujeto del momento de lo Absoluto. Pero en lo que falló Hegel, falla Gadamer: en no ser consciente de la fuerza sobrehistórica de la dialéctica del arte. Hegel situó el momento del Concepto del Arte en su mismo tiempo y sobrepuso a éste la Religión y la Filosofía. En cuanto al arte, traicionó a la Lógica a favor de la mera historia acontecida. Pero si aplicamos con rigor su sistema, más de lo que lo hizo el propio Hegel, entonces podemos afirmar que la Vanguardia, como autoconciencia del arte, *se contiene* en él. Para esto es preciso abstraernos del Hegel histórico (el nacido en Stuttgart el año en que María Antonieta llega a Francia) y pensar tan sólo en el Hegel lógico (en el que coincide con un momento de la Idea).

Volviendo al tiempo como especial diferencia entre Kant y Hegel, encontramos que el primero formula la autonomía sin fundamentarla en un sentido histórico, sino como siendo siempre arte. Hegel, por su parte, concibe por primera vez una autonomía que es a la vez retrospectiva y prospectiva, que mira *hacia atrás* para poder mirar *hacia adelante* (o al revés) y ve en su finalidad su absoluta realización. La autonomía kantiana, a pesar del subjetivismo del juicio crítico, es *esencialista* o, más bien, *sustancialista*, en el sentido de que ya está ahí dada y realizada en la contemplación de lo bello. La autonomía de Hegel se produce en el devenir del arte, en su necesario despliegue (habría que considerar la diferente teleología de cada uno para profundizar en esto). Por eso, cuando Gadamer intenta *superar* a Hegel volviendo a Kant, parece no ver el momento de las vanguardias como el auto-reconocimiento del arte, como su finalidad, sino como un momento alternativo al del arte tradicional.

Si nos aventuramos más, aunque aquí nos desviamos de nuestro interés principal, podríamos ver, en las figuras de Kant y Hegel respectivamente, el problema del *formalismo* y el *conceptualismo*⁵⁰. Evidentemente Kant y Hegel no defienden estos términos, pero su razón sí alcanza la intuición de una lógica que llevaría a estos *ismos*. Lo que afirmó Gadamer de Kant, que «su gran mérito fue no quedarse estancado en el formalismo del "juicio de gusto puro", sino que superó el "punto de vista del gusto" a favor del "punto de vista del genio"»⁵¹, también puede aplicarse a Hegel respecto del concepto. Pero formalismo y conceptualismo, sin ser sus formulaciones, están ya aquí como trasfondo, mucho antes de convertirse en los núcleos que regirán el atomismo del arte de vanguardia.

En Kant, el desprendimiento del concepto, la posibilidad de una satisfacción –e incluso de una comunicación– sin la necesidad de una comprensión mediante conceptos, la oportunidad del arte decorativo (que sobra para Hegel en el arte romántico), abren las puertas del formalismo en el arte moderno, liberan a la forma como finalidad. Para Hegel, todo lo verdadero, todo lo absolutamente realizado, es lo que se muestra «según su concepto». El arte realizado es aquel en el que la idea se consume (aunque Hegel parece conformarse con un arte que llega al *Selbst* y a la autoconciencia, no a la Idea). Aunque en Hegel el arte siga siendo manifestación sensible del concepto y de la idea, esta idea y este concepto han empezado a soltarse y a ocupar su lugar como esencia de la obra de arte.

Pero, al concepto hegeliano, se le sigue resistiendo la forma (o la ausencia de forma en muchos casos, que viene a brillar más duramente por su ausencia). Forma e Idea se convierten en las dos caras de la obra contemporánea, que ya no podrán unirse nunca más tan felizmente como lo hacían en el arte clásico. Ahora Forma e Idea se miran enfrentadas. Se transmiten, se reapropian, pero siempre desde sus ámbitos separados y autónomos, porque, al fin y al cabo, las dos autonomías del arte, la kantiana y la hegeliana, el desinterés y el extrañamiento, son las autonomías de la Forma y de la Idea.

No obstante, a las categorías del *desinterés* kantiano y el *extrañamiento* hegeliano terminaría imponiéndose una tercera, más extensa si cabe, por destructora: la *intencionalidad*. La idea de *intención* como núcleo del arte y de la actitud estética

implica en cierto modo el triunfo de la estética sobre el arte, en la medida en que éste se resuelve en eso, en actitud, sin la necesidad, no ya de la obra de arte, sino de la más mínima consumación en lo sensible. Esto también supone que en tal estética triunfal también se ha disuelto toda *aiscesis* y que ella misma se ha sublimado en la idea⁵².

¿No estaba también contenida esta ascensión en espiral en el pensamiento de Hegel? Por supuesto, Hegel nunca hubiera aceptado un arte que no fuera manifestación sensible de la idea, como hemos visto, pero, al liberar la Idea dentro del arte, al señalar la direccionalidad de la sustancia a lo subjetivo universal, él mismo había liberado un conjunto de fuerzas imparables, había desatado una libertad cuyo destino no podía ser otro que encontrarse a sí misma como fantasma exterminador de toda imagen.

Con el *desinterés* el arte se emancipa de toda función y finalidad, con la *extrañamiento* redefine su especificidad de manera negativa, pero con la *intencionalidad* el arte se suelta más bien de sí mismo, de sí mismo en la estética. Antes hemos visto que la identificación está involucrada en las dos primeras categorías, pero no sucede lo mismo en el caso de la intención porque ésta ha nacido ya en el seno de una estética autónoma en la que la identificación había sido desterrada.

¹ Adorno, T. W.; Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001, p. 18o.

² Ésta es la visión usual, la que recoge por ejemplo Marc Jimenez en *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea, 1999.

³ No olvidamos que lo primero por lo que los artistas luchan es por desligar el arte de los usos sociales, algo que sucede principalmente por la búsqueda de consideración profesional, intelectual y social que los artistas emprenden desde el Renacimiento. Este factor es decisivo, pero no atañe a las formulaciones de Platón y Aristóteles que tratamos ahora. Aquí nos interesa el movimiento emancipador respecto a lo moral y lo afectivo, que es el ámbito en el que la estética, como disciplina filosófica, pudo contribuir al ideal de la autonomía. Deberíamos hablar de *promotores de acción* y de *promotores de juicio* para abarcar los dos campos de la lucha emancipatoria. Ahora bien, la emancipación del arte se vuelve más compleja en la medida en que ella llega a convertirse en la avanzadilla de la emancipación del hombre. Marchán Fiz lo expresa de manera lacónica: «El compromiso de la Estética con la emancipación humana se lleva a cabo gracias al *nuevo sujeto burgués* y al *filósofo*. El primero actúa como *condición*, el segundo como *promotor* entusiasta de la emancipación». *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1996, p. 15.

⁴ Al Romanticismo debemos una *poética de la emoción* en tanto que lo que se sustantiviza allí es el espíritu (el alma del genio). Ese espíritu arrebatado es ahora la *materia* prima del arte, lo que supone una global desmaterialización de lo artístico. La subjetivización-espiritualización del arte romántico, especialmente en la música, es una emotivización extremada como elemento lírico que debilita toda la fisicidad del arte en función de la interiorización absoluta (de ahí que la relación entre Arte y Naturaleza resultara ser su cuestión primordial). Fue el movimiento romántico el que desató la tendencia individualista burguesa y liberó definitivamente a la emoción dentro del arte sin plantear su problemática platónica. En su caso, a diferencia de la poética aristotélica, la emoción es expresión del artista. Es desde éste desde donde se proyecta al receptor y, en ningún caso, es el *efecto emocional* sobre este último lo que mueve al arte romántico. En este sentido, el emotivismo romántico es autónomo respecto de la emoción del receptor. La figura de Benedetto Croce es el símbolo de la resistencia idealista y romántica en el contexto de la estética contemporánea. Su idea de la *intuición lírica* expresa a la perfección ese emotivismo que no se percibe como estética heterónoma: «L'arte esprime la realtà, certamente, quando per realtà s'intenda l'unica realtà, che è l'anima, lo spirito [...]. Il movimento del pensiero estetico, che dalla *mimesis* della filosofia helénica è passato alla moderna intuizione lirica, è il movimento stesso che dal materialismo filosofico o dal dualismo passa allo spiritualismo assoluto». *La poesía*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 204.

⁵ Si se atiende al punto de vista del *goce* en lugar de a la emoción, como solemos hacer desde Kant, la percepción es mucho más clara, porque la diferencia entre el goce estético y el que no lo es parece estar mucho más marcada que la diferencia entre la emoción estética y la no estética. José Jiménez, refiriéndose al placer de la imitación en Aristóteles, llega a afirmar: «Que ese goce no es algo simple, o meramente reduplicativo respecto a los "goces de la vida", quedaba ya explícitamente planteado por Aristóteles [...]. El interrogante central que suscita la naturaleza del placer estético quedaba así ya formulado: ¿qué tipo de goce es ése que experimentamos con objetos o situaciones que en la vida cotidiana nos alejarían de toda sensación placentera? Una primera conclusión, por consiguiente: *el placer estético supone una desviación del sentido inmediato del término placer, conlleva un "plus" diferencial respecto a los placeres de la vida cotidiana*». *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986, p. 146.

⁶ *Teoría estética*, (Obra completa, 7), trad. de J. Navarro, Madrid, Akal, 2004. p. 220.

⁷ Hegel, G. W., *Lecciones sobre la estética*, trad. de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007. p. 862.

⁸ *Teoría estética*, *op. cit.* p. 21.

⁹ «La benévola intención de perseguir siempre lo moralmente bueno como meta suprema, que tanta mediocridad ha producido y amparado ya en el arte, ha causado un daño parecido también en la teoría. Para asignar a las artes un alto y justo rango adecuado y que se ganen el favor del Estado y el respeto de todos los hombres, se las desplaza de su ámbito propio endosándoles un oficio que les es extraño y completamente antinatural». «Sobre la razón del deleite en los temas trágicos», en *Seis poemas "filosóficos" y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005. pp. 124-125.

¹⁰ Schiller, F., «Sobre el arte trágico», *Ibid.*, p. 105.

¹¹ «Sobre la razón del deleite en los temas trágicos», *Ibid.*, p. 126. El arte nunca llegó a asumir esta idea, una de las más lúcidas de Schiller. En la actualidad, y en el ámbito de las artes aplicadas, de las artes de la comunicación y del diseño, en el que la exigencia de absoluta funcionalidad ha neutralizado los propios recursos estéticos, en el que la saturación desgasta la relación entre la forma y el contenido, resurge la idea de que nada es más funcional que la belleza, advertida como un silencio en medio del estruendo.

¹² Todo el discurso de la emoción que hay en los artistas de vanguardia no procede de las emociones ordinarias, de las de la vida corriente o potencial (convertidas en suero burgués una vez representadas). Las emociones a las que se refieren hablan más bien en los términos del paradigma antiguo, del pitagórico, por ejemplo: el resonar del sentimiento cosmogónico; o de la emoción como espiritual (no subjetivista ni romántica) en el caso de Kandinsky. Su intención, en la mayor parte de los casos, no es utilizar al arte como dilatador de las emociones usuales (intención burguesa), sino generar otro tipo de emoción que, aunque haga resonar su espíritu en todo el cosmos, sea una emoción nacida del arte. Es importante tener en cuenta esta apreciación para no concluir que todos los planteamientos contrarios a la intrusa emoción *psicológica* conducen al ascetismo estético.

¹³ «El detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de la rebelión contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural». Adorno, T. W.; Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 170.

¹⁴ Empujado por su visión formalista, Clement Greenberg expresaba esto de una manera diáfana en 1939: «Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, y hasta Klee, Matisse y Cézanne tienen como fuente principal de inspiración el medio en que trabajan. El interés de su arte parece radicar ante todo en su preocupación pura por la invención y disposición de espacios, superficies, contornos, colores, etc., hasta llegar a la exclusión de todo lo que no esté necesariamente involucrado en estos factores. La atención de poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Hart Crane, Stevens, e incluso Rilke y Yeats, parece centrarse en el esfuerzo por crear poesía y en los "momentos" mismos de la conversión poética, y no en la experiencia a convertir en poesía». «Vanguardia y Kitsch», en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹⁵ En un primer momento, en las protovanguardias o prevanguardias, la economía se manifestó más bien en el asunto o en el objeto de la obra. La obtusa reincidencia de Cézanne con el monte Sainte-Victoire o con las imágenes de bañistas, o de Van Gogh con el cartero Joseph Roulin, no procedía de una mera obsesión personal, sino de la intrascendencia del asunto para la nueva pintura, más preocupada por el estilo como forma de subjetividad y de la autorreferencia de la pintura a sí misma: repetir el mismo tema-objeto liberaba a la pintura del contenido y hacía posible la progresión

del *medio* mismo. Progresivamente, a esta economía del objeto se le unirían la economía del hacer y la economía del concepto: este fenómeno llega a su grado máximo en los procesos mercantiles avanzados del arte desde los años ochenta. No obstante, en la estela de Beuys, gran parte de los creadores actuales han vuelto a la diversidad (Murakami) e, incluso, al arte total (Barney).

¹⁶ Cfr. Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*: libro I, vol. 2, Edición de Barja, J.; Duque, F.; Guerrero, F.; Madrid, Ádaba Editores, 2008.

¹⁷ "Sobre *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*", en Adorno, T. W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 144.

¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹ «Pero la autonomía, es decir, la forma objetual de la obra de Arte, no es idéntica con lo que de mágico hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte». *Ibid.*, p. 141.

²⁰ Vicente Gómez suaviza el carácter de estética negativa y objetivista de la *Teoría estética* de Adorno recordando que «Del lado de la recepción estética, y frente a la experiencia proyectiva y pre-estética fomentada por la industria de la cultura, el arte ejercería además, según Adorno, una función crítica en tanto que *connoción (Erschütterung)* del principio de autoconservación del Yo, correlato subjetivo del principio objetivo de la mercancía, omniabarcante en la sociedad de cambio. Adorno recupera así la punta crítica de la concepción kantiana de la experiencia estética como "contemplación desinteresada". [...] Estas formulaciones tan cercanas a Marcuse son radicalizadas en *Teoría estética* a través de la teorización de un modo de contemplación desinteresado expresado mediante los conceptos de "momento" (*Augenblick*) y "aparición" (*Apparition*), elementos de la negatividad del arte respecto de los principios de identificación y de cambio del universal social dominante». *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Univeritat de València, 1998, pp. 95-96.

²¹ Sobre las relaciones entre pintura y música véase, Arnaldo, J., ed., *El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004.

²² Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. y notas de M. García Morente, Madrid, Austral, 1999, § 15, pp. 161-164.

²³ En la tragedia, en cambio, en tanto que el espectador ha de abstraerse del artista, del actor, no se llega a producir ese surgimiento de lo auténticamente subjetivo: «Tan esencial como es a la estatua el estar hecha por mano del hombre, igual de esencial es el actor a la máscara, no como condición interna de la que el espectador del arte pudiese abstraer; o lo que es lo mismo: en cuanto en la contemplación del arte, ciertamente hay que abstraer de ello [hay que abstraer del actor], ello precisamente quiere decir que el arte no contiene en ella todavía [que en el arte no se contiene todavía] el verdadero *self*, el *self* propiamente dicho». Hegel, G. W., *Fenomenología del Espíritu*, edición y trad. de M. Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos, 2006; VII, B.c, p. 832. Abstraerse de la realidad del actor, como hace el espectador, implica la ausencia de autoconciencia. Ésta es fundamental para una experiencia que es vivida como tal porque, según el sistema de Hegel, no hay conciencia sin autoconciencia.

²⁴ *Ibid.*, p. 842. Jiménez Redondo opta por usar en su traducción el anglicismo «self» para destacar que el *Selbst* de Hegel expresa, usualmente, el *carácter de sujeto*, no la *mismidad del sujeto*. En el capítulo dedicado a Hegel en el último bloque de esta investigación ahondaremos en este asunto.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 846.

²⁷ Al final de las *Lecciones sobre la estética*, Hegel recapitula su trazado del despliegue del arte desde lo sustancial a lo subjetivo absoluto en las formas del arte simbólico, de la plástica clásica y, del arte romántico que culmina en la comedia. Allí afirma: «Pero en esta cumbre la comedia conduce al mismo tiempo a la disolución del arte en general. El fin de todo arte es la identidad producida por el espíritu, en la que se le revela a nuestra intuición externa, al ánimo y a la representación lo eterno, divino, en y para sí verdadero en apariencia y figura reales». *op. cit.*, p. 883. Y en sus notas a la *Fenomenología*, dice Jiménez Redondo: «[...] recuerde el lector que la religión del arte consistía en que la obra cobraba progresivamente forma de *self*. En la comedia se ha convertido en el *self* mismo. Ello es la consumación y también la cancelación de la religión del arte, en el sentido de no ser ya en la religión del arte donde la autoconciencia se tiene a sí misma delante en su carácter absoluto; en su carácter absoluto la autoconciencia se tiene a sí misma delante en un terreno distinto al que representaba el arte absoluto; el arte, si acaso, señala ahora a lo que ya no es de ninguna manera ella, ni habita en ella, sino que la deja detrás. La comedia es algo así como la culminación, a la vez que la ruina, del arte *absoluto*». *op. cit.*, p. 1149 (notas).

²⁸ *Ibid.*, p. 846.

²⁹ *Ibid.*, p. 842.

³⁰ *Ibíd.*, p. 845.

³¹ El estilo directo mismo al que se refería Platón como imitación de la tragedia aparece en Hegel definido desde la *creencia* del pueblo griego. Aunque Hegel lo critique como fabulación, el conjunto de espectadores de la tragedia ática veían surgir al dios en la escena: «En lo que respecta a la forma [Form], el lenguaje, al pasar a formar parte de su propio contenido, deja de ser narrativo, así como el contenido deja de ser un contenido representado. Es el héroe mismo quien habla, y la representación muestra a quien escucha, que a la vez es espectador, le muestra, digo, hombres *autoconscientes* que saben cuál es su derecho [cuál es el derecho y la razón que les asiste] y cuáles son sus fines, que *saben* el poder y la voluntad de su determinidad, y que *saben* también decirlo». *Ibíd.*, pp. 831-832. No obstante, Hegel se debate entre esta fidelidad a la experiencia ática y el paradigma del genio creador y la autonomía estética en el que él mismo se encuentra, por eso aborda también en la tragedia la visión del actor, artista y hombre real «que se reviste de las personas de los héroes» y se manifiesta en un «lenguaje propio», en su propio lenguaje.

³² *Ibíd.*, p. 843.

³³ De hecho, la ironía aparece en la introducción de las *Lecciones sobre la estética* como principio filosófico y religioso expresado en Friedrich von Schlegel, en Fichte y en Schelling, y como principio artístico. Aquí se expresa el hondo sentido divino de la ironía. Véase *op. cit.*, pp. 49-53.

³⁴ *Fenomenología del Espíritu*, *op. cit.*, p. 838.

³⁵ En las *Lecciones sobre la estética*, Hegel entiende que el drama moderno refunde la tragedia y la comedia, lo que supone también la intromisión del extrañamiento en lo trágico: «Más aún interactúan en la moderna poesía dramática lo trágico y lo cómico, pues aquí el principio de la subjetividad, que deviene para sí libre en lo cómico, también en la tragedia se evidencia de suyo como predominante y relega la sustancialidad del contenido de las potencias éticas». *op. cit.*, p. 861.

³⁶ *Fenomenología del Espíritu*, *op. cit.*, pp. 837-838.

³⁷ Sobre este carácter avanzado de Hegel, comenta Argullol: «El análisis de Hegel es casi profético en relación a los destinos posteriores del arte moderno. Los síntomas puestos al descubierto en sus *Lecciones de Estética* emergen puntualmente hasta alcanzar nuestros días. No así, desde luego, el diagnóstico, si tratamos de leerlo desde la globalidad del sistema hegeliano. El arte no se autodisuelve para superarse y ser superado en estadios de conciencia superior. Más bien, en una dirección notablemente distinta, entra en un estado de insuperable contradicción interna entre perspectiva de la libertad que le proporciona el subjetivismo y el estigma de orfandad en el que reconoce la ausencia de toda legislación objetiva». En la introducción a Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 13.

³⁸ El reto que asume Hegel es el de asumir el contenido en el arte autónomo.

³⁹ *La actualidad de lo bello*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 845.

⁴¹ Como recuerda Alenka Zupančič, para Hegel, con este trabajo *negativo* de lo subjetivo sobre lo sustancial, «la comedia produce su propia necesidad, universalidad y sustancialidad (ella misma es el único "poder absoluto")», y lo hace así mediante la revelación de las figuras de lo "universal en sí mismo", como algo que es, en definitiva, completamente vacío y contingente. La comedia no es la socavación de lo universal, sino su (propia) inversión en lo concreto; no es una objeción a lo universal, sino el parto o el trabajo concretos de lo universal mismo. O bien, dicho en un único eslogan: *la comedia es lo universal en funcionamiento*. Éste es un universal que ya no se (re)presenta como estando en acción, sino que *está* en acción». «Lo «universal concreto» y lo que la comedia puede decirnos al respecto», en Žižek, Slavoj (ed.), *Lacan, los interlocutores mudos*, Madrid, Akal, 2010, p. 237.

⁴² De esta manera, el arte integra la historicidad como auto-conocimiento y auto-reflexión. La conciencia que el arte tiene de su historia se convierte en la nueva objetividad que ocupa el lugar de la desplazada objetividad del mundo.

⁴³ «En la tragedia los individuos se destruyen por la unilateralidad de sus sólidos querer y carácter, o bien deben asumir resignadamente en sí aquello a que de modo sustancial se oponen ellos mismos; en la comedia, con la risa por los individuos, que todo lo disuelven por y en sí, nos viene a intuición la victoria de su subjetividad que sin embargo segura está ahí en sí». *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 859.

⁴⁴ Por eso afirma Zupančič que «[...] el principal problema (formal) de la tragedia es que conserva el intervalo entre el sujeto o el sí-mismo y el carácter o el personaje que el yo está representando. Con la comedia, este intervalo se supone que desaparece. Se podría objetar a esto señalando que es precisamente en la comedia donde encontramos todo un arsenal de diversos caracteres que existen independientemente de los sujetos concretos, y son ocasionalmente asumidos por estos sujetos como

máscaras para los propósitos de la comedia [...]. Por otro lado, la tragedia parece estar mucho más próxima a una fusión orgánica del actor y su personaje». “Lo «universal concreto» y lo que la comedia puede decirnos al respecto”, en *Lacan, los interlocutores mudos*, op. cit., p. 244.

⁴⁵ José Luis Molinuevo entiende las vanguardias más bien como consumación sintética del ideal del conocimiento cierto de Descartes: «En realidad, y del mismo modo que Adorno y Horkheimer vieron en Sade la realización más consecuente de la ilustración, también, y en cierto modo, las vanguardias realizan el sueño cartesiano. Las grandes intuiciones modernas siguen llegando no como consecuencia de razonamientos sino como revelaciones (junto a una estufa) que los posibilitan. Cuando Ortega habla de "deshumanización del arte" señala algo paradójico por obvio: que con ello se cumple el viejo ideal humano de conocer el objeto en su totalidad, desde la totalidad de sus condiciones, puntos de vista, caras y planos. Y esto es precisamente lo que le hace irreconocible, impide la identificación sentimental, el goce, y se habla de arte deshumanizado. No por casualidad a las vanguardias se les denomina la modernidad estética, pues cumplen sus ideales subvirtiéndola. Ese modo de subversión obedece a lo que Freud señaló con un título que es todo un diagnóstico: "el malestar de la cultura"». *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 197.

⁴⁶ Isabel Ramírez Luque interpreta este «carácter de pasado del arte» como la superación del momento del arte por el momento del pensar sobre el arte (*Arte y belleza en la Estética de Hegel*, op. cit., p. 128). Francisca Pérez Carreño, comentando a De Man, establece más abiertamente la relación entre arte y filosofía en este punto (“El símbolo en la estética contemporánea, ¿es posible una teoría laica del símbolo?” en Romero de Solís, D.; Díaz-Urmeneta, J. B.; López Lloret, J.; Molina Flores, A., eds., *Símbolos estéticos*, Universidad de Sevilla, 2001, p. 353). Udo Kultermann ha definido el contexto histórico y la mentalidad cultural desde la que Hegel emite esta afirmación (*Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*, Madrid, Akal, 1996, pp. 91-93).

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ Para dar fe de la relevancia de la Reforma en la autonomía del arte, antes que atender a la pintura como hizo Hegel, basta tomar a grandes rasgos la evolución de la música alemana.

⁵⁰ En ningún caso sostenemos que Hegel posea una visión *conceptualista* del arte, la sensibilidad por la forma demostrada en sus *Lecciones sobre la estética* dejan muy claro que no es así, pero la perspectiva del triunfo de la idea sobre la sustancia introduce sin duda el germen liberador de la idea.

⁵¹ *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 63.

⁵² José Jiménez ha destacado la intencionalidad como «criterio de partida para distinguir la percepción específicamente *estética* de la percepción en general» y también para delimitar el carácter estético de un proceso expresivo. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, op. cit., p. 129. Marchán Fiz ha abordado el asunto del intencionalismo y de la intencionalidad de manera especial en “La diferencia estética en la "fuente" y otras distracciones de Mr. Mutt”, en Molinuevo, José Luis, ed., *A qué llamamos arte: el criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 81-114. Nosotros nos referimos a una idea de intencionalidad más declaradamente abierta a la voluntad y a la propia decisión, una intencionalidad que se expresaría en términos como «esto es arte porque yo lo estoy generando con esa intención» o «esto es arte porque yo lo percibo con una mirada intencionalmente artística o estética», una intencionalidad, por tanto, ajena generalmente a toda institución e, incluso, a toda comunicación.