



La teoría especulativa del arte y la teoría especulativa de la teoría

Nicolás Olszevicki¹
Universidad de Buenos Aires
nolsze@gmail.com

Ezequiel Pérez²
Universidad de Buenos Aires
squielperez@gmail.com

Resumen: En algunas de sus obras, el filósofo Jean Marie Schaeffer señala que el carácter distintivo de la teoría moderna del arte, desde Kant hasta nuestros días, viene dado por la asignación a las obras de una función especulativa: revelar una verdad subyacente inaccesible por otros medios. La *teoría especulativa*, desde este punto de vista, traspasa las fronteras de la obra e influye sobre la crítica. Intentaremos demostrar, en nuestra exposición, que la interpretación alegórica (entendida en los términos de Szondi) continuó gobernando, a lo largo de todo el siglo XX, una gran parte de las reflexiones meta-teóricas y meta-críticas (incluso en autores que pretendieron rechazar esta tradición) y nos preguntaremos, luego, si es un modo legítimo de crítica o si más bien es el efecto del modo históricamente circunscripto en que la Modernidad estética le atribuyó al arte funciones especulativas y metafísicas.

Palabras clave: Estética - Romanticismo - Teoría literaria - Teoría especulativa

Abstract: In some of his works, the philosopher Jean Marie Schaeffer postulates that the distinctive character of the modern theory of art, from Kant to our days, is the assignment to art of a speculative function: to reveal a transcendental truth inaccessible by other means. *Speculative theory*, from this point of view, goes beyond the artwork and influences the criticism. We will try to demonstrate, in our analysis, that the allegorical interpretation- as argued Szondi- influenced, throughout the twentieth century, much of the meta-theoretical and meta-critical reflections (even in authors who tried to reject this tradition) and ask, finally, if this is a legitimate way of criticism.

Keywords: Aesthetics - Romanticism - Literary Theory - Speculative Theory

¹ **Nicolás Olszevicki** (1986) es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, colaborador permanente en *Le Monde Diplomatique* y *Página 12*. Es docente en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA) y dirige un grupo de investigación que indaga sobre cuestiones de estética moderna.

² **Ezequiel Pérez** es Licenciado y Profesor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es profesor de Literatura Latinoamericana I en dicha casa de estudio y forma parte de grupos de investigación especializados en el análisis de textos coloniales de la conquista de Chile y el Río de la Plata.



Introducción

Ha llegado a ser evidente que nada referente a la teoría del arte es evidente: ni en ella misma, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. Si alguna vez existió efectivamente un campo de estudios llamado, en general, “teoría estética” o, en particular, “teoría literaria”, este campo ya no existe. La teoría no nos es contemporánea o, en todo caso, es un híbrido cuya exagerada y desordenada heterogeneidad difumina más los límites de lo que los traza. ¿Qué es, en efecto, la teoría? ¿Quién es la teoría? Sin saber a qué aferrarnos, atraídos por una posmodernidad que nos llegó demasiado tarde y ya chirriante (y que tiene la enorme ventaja de convertirnos en críticos con libertad plena, en críticos-autores, a-metodológicos o, ¿mejor aún?, anti-metodológicos), nos acercamos a la literatura con la única ayuda del autor de moda y cortando lazos con una enorme tradición que ha sido apartada a la fuerza del ámbito de los estudios literarios: la estética.

Pensar sobre el estatuto y las funciones de la teoría, si es que las tiene, solamente es posible si se reconstruye ese lazo. Y reconstruir ese lazo significa ni más ni menos que leer a los filósofos del arte para que nos ayuden a pensar en los problemas específicos de nuestro campo de estudios, la teoría literaria. ¿Cuáles son esos problemas? ¿Bajo qué presupuestos se concibe a sí misma la teoría?

Quisiéramos, en este trabajo, hacer al menos tres cosas. Por un lado, demostrar la supervivencia de una forma de teorizar sobre el arte heredera del Romanticismo y de la gran tradición filosófica occidental, desde Kant hasta Heidegger: lo que Jean Marie Schaeffer llama, en una de esas fórmulas sintéticas indiscutiblemente útiles, “teoría especulativa del arte” (2012:19-46). En segundo lugar, quisiéramos mostrar que la “teoría especulativa”, cuyas características centrales analizaremos a continuación, se aplica no sólo al arte sino a la propia teoría y a la crítica. En este sentido, nuestra hipótesis es que existe no sólo una teoría especulativa del arte (que puede apreciarse incluso en



un texto de Remo Bodei³ del año pasado) sino también una metateoría especulativa de la teoría y de la crítica, heredera de la teoría especulativa del arte. Por último, quisiéramos demostrar, a partir de postulaciones de Badiou, que, en última instancia, la teoría especulativa del arte conduce a un callejón sin salida.

Más allá de nuestros objetivos específicos, quisiéramos que nuestro texto se tomara como un gesto: el de recuperar para el ámbito de las reflexiones literarias una tradición negada, solapada o directamente ignorada: la de la estética o la filosofía del arte, términos que utilizaremos, ad hoc, indistintamente. No lo planteamos, bajo ningún punto, como un gesto vacío o un ademán que se divierte con el merodeo lingüístico: antes bien, proponemos una crítica hacia las formas de la teoría y también hacia la metodología de análisis imperante en nuestro medio.

La teoría especulativa del arte

Si a la teoría del arte post-heideggeriana del siglo XX (una entelequia cuyos límites son difusos y que, hay que decirlo, abarca un conjunto demasiado heterogéneo) se le preguntara cómo preferiría ser caracterizada si tuviera la posibilidad de elegir, probablemente elegiría definirse por una serie de rechazos. Del mismo modo en que Kant definió al juicio estético por una escalada de negaciones, pareciera ser que la teoría estética se circunscribe más por lo que expulsa que por lo que abarca. En este sentido, uno de los actores que se pretende mantener al margen es, indiscutiblemente, el Romanticismo: así como la estética romántica irrumpió para quebrar las rígidas leyes del neoclasicismo francés y pensar el arte de otra manera, la teoría

³ Para Bodei (2011) “La belleza es también conocimiento: remite a la realidad, por decir así, ampliándola todo lo posible. Pero, ¿nos lleva a la “cosa misma”? Yo sostengo, de manera aparentemente paradójica, que la belleza nos conduce a lo inefable y que lo inefable coincide con los “lugares comunes”. [...] El lenguaje de la belleza es inefable, no porque sea incapaz de expresar algo (más bien vale lo contrario), sino porque dice demasiado, porque sus reservas de sentido resultan inagotables; tanto es así, que una poesía se puede leer infinitas veces, un cuadro se puede observar a menudo y una música se puede oír repetidamente encontrando en cada caso siempre aspectos antes no captados, pero que estaban ya virtualmente contenidos allí. [...] La percepción de un aspecto o de un evento de la naturaleza y la obra de arte particular en cuanto expresión sensible de la belleza, encierran en poquísimos espacio esa densidad de significados que en el lenguaje común no lograríamos alcanzar jamás”.



artística del siglo XX parece haber entrado en escena para cuestionar las pretensiones trascendentales y metafísicas del Romanticismo.

Pero lo que la teoría expulsa por la puerta se cuela por la ventana. Veamos cómo. Si la teoría es, por definición, la manera más general de pensar los problemas artísticos, la pregunta que subyace siempre a su indefinible tarea es la de la esencia del objeto que estudia. ¿Qué es el arte en general? ¿Qué es la literatura en particular? ¿Qué tiene la teoría para decir de esos objetos de estudio? Se sabe que la respuesta no es unívoca y que entre todas las posibilidades se produce una verdadera batalla. En el fondo, de alguna manera, la teoría es el conjunto de las respuestas que se dan a esa pregunta incontestable, tanto más incontestable luego de la irrupción en escena de las vanguardias históricas, que, como dice Danto (1999), empujaron el límite del concepto a un punto tal que puede hablarse nuevamente de un “fin del arte” (ya no en el sentido cognoscitivo que le otorgaba Hegel sino en uno mucho más terrenal: no hay nada que pueda hacerse dentro del mundo del arte que tenga la capacidad de sorprender y, por ello, de deformar y ampliar las fronteras del concepto).

El objetivo de Schaeffer es demostrar que el problema de proponer una definición intensiva y descriptivamente adecuada de un término como “arte” o “literatura” no tiene ningún sentido porque “el arte no es un objeto dotado de una esencia interna” sino que, como todo objeto producido por el hombre, “es (se vuelve) lo que el hombre hace de él” (Schaeffer, 2000: 6). Para ello, toma como ejemplo una de las propuestas definitorias del concepto, aquella que, como adelantábamos, se consolida con el Romanticismo alemán y que llama “teoría especulativa del arte”. Citemos la definición de Schaeffer:

[En esta teoría] la esencia [del arte] ha sido buscada en un estatus cognitivo que no sólo le sería peculiar a él sino que lo convertiría en el conocimiento fundamental y en el conocimiento de los fundamentos: se nos dice que el arte es un saber extático, la revelación de verdades últimas inaccesibles a las actividades cognitivas profanas (Schaeffer, 2000: 6).



Esta sacralización del arte, que aparece como contrastante con el resto de las actividades cognitivas humanas y que lo posiciona como el último reducto donde la Verdad (con mayúsculas) puede ser salvada, tiene su fundamento en la crisis espiritual y filosófica de fines del siglo XVIII: el problema es, en ese momento,

...cómo salvar el acceso al Ser absoluto y a un fundamento último de la realidad cuando el criticismo kantiano acaba de bloquear la ontología y de limitar el campo del conocimiento humano a formas y categorías subjetivas tanto como a objetos fenoménicos, no teniendo ya la cuestión del ser y de Dios más que el estatuto de una idea de la Razón, inaccesible a toda especulación teórica. (Schaeffer, 2012: 26).

El arte, que se maneja con un lenguaje ajeno al lógico de la filosofía y que aún no ha sido atacado, como sí la religión, por el discurso de la Ilustración, se convierte en la última herramienta posible para las revelaciones ontológicas. Su objetivo ya no es el deleite sino la revelación de una verdad trascendente. Es decir, pasa a ocupar el lugar de una nueva religión que se rige bajo los preceptos de una función especulativa.

En el mismo momento en que comienza a delinearse de manera clara la autonomía del arte (la suposición de que se trata de una esfera que se fija sus propias leyes, que asume una plena libertad de acción y que tiene sus propios objetivos), se dice también que, en verdad, su función es hacer lo que hace la filosofía o la religión, pero por otros medios. En un gesto de platonismo retardado, la teoría especulativa del arte asegura que el arte debe des-cubrir, revelar, acceder a una Verdad que subyace a lo empírico y que supera los límites de todo tipo de pensamiento no artístico.

Lo interesante es que, pese al gigantesco cambio que ha habido en el mundo del arte, una buena parte de la teoría sigue pensando al arte y se sigue pensando a sí misma en términos muy parecidos a los que propuso el romanticismo y luego adoptaron (y adaptaron) pensadores como Hegel, Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger.



La teoría especulativa de la teoría: Adorno

El concepto de “teoría especulativa del arte” nos sirve para postular la existencia, como adelantamos al principio, de una teoría especulativa de la teoría y de la crítica. Un buen ejemplo es Theodor Adorno. Detengámonos en su teoría de la crítica, que es fundamental para comprender el modo en que este entiende la función de la crítica en relación al arte. Según el autor de *Dialéctica negativa*, el crítico, si quiere ser fiel a sus funciones, debe dejar de ser aquel que orienta “para moverse en el mercado de los productos espirituales” (Adorno, 1969:207) y convertirse en un investigador que, a partir de las propias exigencias de la obra, pueda encontrar su contenido de verdad. Dice Adorno:

El conocimiento serio de las cosas y problemas no fue lo primario [para los críticos], sino, a lo sumo, producto secundario del éxito de agente en el mercado [...]. Cuando, en su mercadillo de confusión – el arte- los críticos llegan a no entender una palabra de lo que juzgan y se rebajan gustosamente de nuevo a la categoría de propagandistas o censores, se consume en ellos la inicial insinceridad de la industria (Adorno, 1969:208).

La crítica no debe emitir comentarios positivos o negativos sobre la obra puesto que su propia existencia da cuenta de la calidad artística: son buenas las obras en tanto y en cuanto exigen la crítica, y son malas cuando no puede desarrollarse, sobre ellas, ninguna reflexión. En este sentido, Adorno señala, en la *Teoría Estética*: “Las obras de arte, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte” (Adorno, 1973:82). Entre la obra de arte y su crítica, por lo tanto, existe una relación ontológica: ambas se presuponen y necesitan para no caer en esa insinceridad de la que habla Adorno.

La función de la crítica, según Adorno, es servir al contenido de verdad de la obra separando “ese contenido [...] de los momentos de su falsedad” (1973:256). Pauline Johnson señala, justamente, que el “giro copernicano” dado por Adorno a la estética es haberse desprendido de la estética de lo bello



heredada de Kant y haber vuelto a la concepción hegeliana del arte como expresión de un determinado contenido de verdad (1987:57-70). Ahora bien: ¿a qué se refiere el autor de *Dialéctica negativa* cuando habla de “verdad” en la obra de arte? Peter Bürger señala la dificultad del concepto adorniano de verdad artística, al tiempo que reconoce el carácter fundamental que éste tiene para su teoría estética:

Adorno tenía conocimiento de lo precario del concepto de verdad por él defendido; si, aun así, siguió aferrado a él, es porque con el abandono del mismo caen también las categorías del contenido y del significado y la obra amenaza decaer hasta convertirse en un mero objeto de estímulo (1994: 7).

El frankfurtiano concibe la verdad artística como el producto de la relación dialéctica entre la verdad objetiva y la armonía estética al interior de la obra. La obra de arte sería una suerte de espejo que tiene la peculiaridad no de reflejar la realidad sino de hacernos ver por primera vez aquello que en la realidad no podemos ver. Albrecht Wellmer señala que, para Adorno,

El arte no sólo descubre lo real, sino que también nos abre los ojos. Ese abrir los ojos (y los oídos), esa transformación de la percepción significa la curación de una parcial ceguera (y sordera), de una incapacidad para percibir y experimentar la realidad tal y como aprendemos a percibirla y a experimentarla por medio de la experiencia estética (2004:39).

Pero, para ello, es indispensable el trabajo crítico. Como apunta Johnson:

The truth content of the work is yielded only by the interpretive work of philosophical criticism. By immanent analysis of the forms, the configurations within the work, the philosopher-critic is alone equipped to reveal the antipathy of the work to a false, reified semblance of reconciliation and its allegiance to an image of authentic reconciliation (1987:58-59).

Esto no quiere decir, sin embargo, que la verdad estética sea generada por el receptor de la obra (como se ha llegado a postular en ciertas



concepciones de la posmodernidad) ni mucho menos por el productor (como sostenían las estéticas del genio en la línea de la *Crítica del Juicio* kantiana): es la propia obra de arte, en su materialidad, la que produce la verdad estética. El hecho de que el contenido de verdad se desarrolle necesariamente a través de la crítica no desmiente este postulado, en tanto y en cuanto el sujeto del proceso (el verdadero productor de la verdad) continúa siendo, siempre, la obra en sí misma:

Si en los escritos estéticos de Adorno la obra de arte aparece una y otra vez como autora de una actividad (cf., por ejemplo, sus palabras sobre el «esfuerzo de las obras de arte», que se refieren a algo objetivamente verdadero; *ÄT*, 420), eso, en un autor tan consciente de la forma, es más que una manera de hablar personificante, a saber: un equivalente verbal de una tesis. Productor y receptor son, por así decir, despojados de su poder en beneficio de la obra, que ahora, por su parte, adquiere carácter de sujeto (Bürger, 1994:7).

La obra se convierte, para Adorno, en el propio sujeto que sostiene el contenido de verdad. Pero para esclarecer la noción de verdad artística que maneja Adorno es indispensable retomar algunos puntos de la estética hegeliana⁴. En efecto, creemos que gran parte de la *Teoría Estética* de Adorno puede ser leída como un despliegue y *aggiornamento* de las primeras páginas del texto de Hegel. El autor de la *Fenomenología del Espíritu* se ocupaba, allí, de responder a varias opiniones corrientes respecto de la definición del arte. La primera (a) es aquella que asocia el arte con el entretenimiento; la segunda (b) es aquella que le asigna al arte una función práctica (un contenido moralizante) y que, además, lo acusa de ocuparse de esa función mediante un método no riguroso, en tanto y en cuanto el medio a través del cual se manifiesta no es teórico sino sensible.

Respecto del primero de los puntos (a), Hegel dice que no le interesa ocuparse del arte auxiliar (es decir, del arte que está concebido con un fin inmediato: el deleite de los sentidos, la diversión, la distracción) sino del “arte libre” o “arte bello”. Sólo el arte bello es verdadero, y cumple con su verdadera

⁴ Nos manejamos con Hegel, G.W.F., *Estética. Tomo 1*, Buenos Aires, Leviatán, 1983.



función cuando es colocado en la misma esfera que las otras dos formas que tiene el espíritu de aprehenderse a sí mismo: la religión y la filosofía. El arte hace aparecer de manera sensible lo supremo, se ocupa de “llevar a la conciencia los más profundos intereses del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu” (Hegel, 1983:47): es manifestación sensible de la Idea.

Respecto a la segunda opinión corriente (b), que impugna al arte porque utiliza como medio la *apariciencia*, Hegel opina que sería atendible si y sólo si la apariencia fuera reconocida como lo que no-debe-ser. “Sin embargo, la apariencia misma es indispensable para la esencia; la Verdad no existiría si no se mostrase y apareciese, si ella no existiese para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general” (1983:48). Si el arte es calificado como “ilusión” es porque se lo compara con el mundo externo en su materialidad inmediata o con nuestro mundo del sentimiento internamente sensible. “Estamos habituados a dar a ambos mundos en nuestra vida empírica [...] el valor y el nombre de actualidad, realidad y verdad en contraste con el arte, que carecería de tal realidad y verdad”. Pero la apariencia del arte es menos apariencial que lo que se supone verdadero, es decir, el mundo empírico, que resulta desde esta nueva perspectiva “una simple apariencia y una ilusión más grave”:

La auténtica realidad sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez del sentimiento y de los objetos externos [...] El arte libera el verdadero contenido de los fenómenos de su apariencia e ilusión en este mundo caduco y transitorio y les concede una realidad más elevada, nacida del espíritu. Así, los fenómenos del arte, frente a la realidad común, lejos de ser simple apariencia, deben atribuirse a una realidad más alta y a una existencia más verdadera (1983:49)⁵.

⁵ El siguiente pasaje de Adorno tiene, indiscutiblemente, resonancias hegelianas: “Los conceptos de lo subjetivo y lo objetivo se han invertido por completo. Se llama objetiva a la parte no controvertible del fenómeno, a su calco espontáneamente aceptado, a la fachada compuesta de diferentes datos clasificados, o sea: a lo subjetivo; y es designado como subjetivo lo que infringe todo aquello otro, lo que penetra en la experiencia específica de la cosa, lo que se sacude las convenciones ya juzgadas y establece una relación con el objeto y no con lo resuelto por una mayoría que nunca lo vio ni mucho menos lo pensó, o sea: lo objetivo” (1975:77).



El arte es un medio apariencial y sensible que, lejos de agotarse en sí mismo, es capaz de apuntar más allá de sí mismo y sugerir algo espiritual.

El apartado central para ver la relación constitutiva entre arte y verdad es aquel que más polvo levantó entre los comentaristas y críticos por tratarse, presuntamente, de una nota necrológica para el arte: “El fin del arte”. Hegel se ocupa de deslindar al arte de las funciones que históricamente se le habían asignado, para demostrar que ninguna de éstas es verdaderamente fiel a la verdadera función que cumple el arte en la sociedad: no es mimesis (puesto que, si lo fuera, no tendría ninguna razón de ser, en tanto y en cuanto siempre iría a la zaga de aquello que imita: es decir, sería un mero juego técnico); no es la conmoción del ánimo; no es la suavización de los apetitos; no es el perfeccionamiento moral (por lo menos, no en el sentido en el que la obra tenga que dar, en su contenido, respuesta a problemas morales concretos, puesto que en tal caso su carácter de obra de arte sería una mera envoltura de reflexiones de índole teórica-práctica⁶).

La función del arte es revelar la verdad en la forma de una configuración sensible.

Como ya hemos señalado, la crítica cumple para Adorno un rol central a la hora de determinar el contenido de verdad que una determinada obra artística pueda presentar. Las obras de arte verdaderamente válidas están estructuradas como enigmas que “dicen algo y a la vez lo ocultan” (1983:162) y que, por lo tanto, exigen la interpretación: en tanto enigmáticas, se encuentran incompletas si no son abordadas por la crítica. El contenido de verdad, que se encuentra oculto en las obras, es la “solución objetiva del enigma de cada una de ellas” (1983:172), solución que no puede provenir de la obra misma sino del trabajo del crítico a través de la reflexión filosófica:

⁶ La definición de la especificidad del arte es una de las preocupaciones centrales de la estética adorniana, que, evidentemente, sigue los lineamientos trazados por Hegel.



La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o su falta de verdad, y éste es el tema de la crítica. [...] La teoría del arte no puede ser algo externo al arte sino que ha de entregarse a sus leyes dinámicas. Si las obras de arte ignoran su toma de conciencia, se vuelven herméticas (1983:172).

La tarea del crítico, por lo tanto, es trascender la superficie y extraer el contenido de verdad de las obras. Ese enigma que se cierra frente al mundo, puede mostrar algunas fisuras y líneas de análisis a partir de la crítica. Adorno señala entonces la imposibilidad constitutiva de la obra de arte y de la crítica de aprehender la verdad por sí mismas de manera autónoma. Como señalamos, son dos términos que se presuponen y se necesitan para manifestar ese contenido de verdad del que habla Adorno. Tal como señala Wellmer:

[Según Adorno] En la obra de arte, la verdad aparece en forma sensible [...] pero precisamente porque en la obra de arte aparece en forma sensible, la verdad vuelve a quedar velada para la experiencia estética; como la obra de arte no puede *decir* la verdad que hace *aparecer*, la experiencia estética no sabe qué es lo que experimenta. (2004:19).

El problema, entonces, es que si la verdad se agotara en el momento de la experiencia estética sería muy efímera: es por eso que debe intervenir la razón interpretativa, constitutivamente filosófica, que “aclara” la opacidad de la obra de arte. Ahora bien: también la filosofía -que se propone trascender el concepto- sigue ligada al concepto y es, por lo tanto, insuficiente para aprehender la verdad completa. La aprehensión total es posible, según Adorno, sólo mediante la imbricación de crítica filosófica y arte. Dicho con sus propias palabras: “Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico” (1983:174).

El arte y la filosofía pasan a ser, así, compañeros de ruta en un trayecto gnoseológico que apunta a desentrañar una verdad que permanece distante



del lenguaje lógico.⁷

De esta manera, dentro de la teoría del arte de Adorno, inaugurada por las consideraciones estéticas de Hegel, una teoría especulativa del arte junto a una teoría especulativa de la teoría y de la crítica permiten el acceso a una verdad inhallable por otros medios.

Badiou, o las aporías de la teoría especulativa del arte

Los objetivos que manifiesta Alain Badiou en *Pequeño manual de inestética* para la teoría, parecen, en primera instancia, contradecir la postura adorniana que nosotros hemos llamado “teoría especulativa de la teoría” que otorgaba a la crítica la función de develar la Verdad que el arte manifiesta:

Por “inestética” entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte (Badiou, 2009:43).

Badiou parte aquí de una concepción de autonomía del arte que no deja espacio para ninguna filtración: el arte es radicalmente autónomo, no tiene ninguna conexión con lo que no pertenece a su propia esfera. A diferencia de la mónada adorniana, que tenía ciertas “goteras” a través de las cuales se comunicaba con la realidad, la obra de arte, para Badiou, se parece al

⁷ Este modo de teorizar puede verse en el campo de la teoría literaria, como señala Peter Szondi (2004) en su Introducción a la hermenéutica literaria. Allí, desarrolla una crítica a las formas de pensar la literatura propia de dos vertientes de la teoría literaria que interpretan al texto de diversas maneras: “La interpretación gramatical se centra en el antiguo significado, que quiere conservar por el procedimiento de sustituir la expresión que el tiempo histórico ha vuelto extraña (...). La interpretación alegórica, en cambio, se enciende en el signo extraño, al que atribuye un nuevo significado que no procede del universo mental del texto, sino de su intérprete” (2004:52). La interpretación determinará el carácter de lo interpretado: el texto parece mostrarse cuando se produce el encuentro con una metodología de interpretación determinada. Szondi señala que la interpretación filológica, centrada en el sentido literal o gramatical, deja a un lado las consideraciones estéticas de la obra, mientras que la interpretación simbólica olvida el contexto de producción y la inserción de esa obra en la historia. Podríamos pensar que la teoría especulativa del arte no es más que la consecuencia de un modo de interpretación parcial del arte, centrado en el significado alegórico de la obra y confiado en una trascendencia de la verdad del arte que abstrae de la historia a las obras.



fragmento schlegeliano: “debe estar aislada de su alrededor y completa en sí misma como un erizo” (referencia). Esta obra-erizo obtura la posibilidad de cualquier interpretación crítica, en tanto y en cuanto dice *todo* lo que tiene que decir.

Como en Adorno, el arte es postulador de verdades, pasaje a través del cual se manifiesta esa verdad trascendental que sólo puede ser desarrollada por medio del arte. Pero a diferencia de él, no necesita del auxilio de ningún tipo de pensamiento teórico. Desde esta perspectiva, ya no hay ninguna forma de teorizar sobre el arte ni de volvernos sobre ese objeto que se presenta como un enigma.

Deberíamos considerar que si la teoría acepta el presupuesto fundamental de lo que Schaeffer llama “teoría especulativa del arte”, la crítica se queda sin ninguna función: la posibilidad que todavía estaba presente en Adorno de una crítica del arte que ayudara a entrever esos momentos de Verdad, se ve aquí clausurada. Por el hecho de llevar hasta sus últimas consecuencias una teoría especulativa del arte, la teoría propiamente dicha deja de tener sentido: desaparece.

La manifestación de la Verdad propia del arte, que es su objetivo fundamental, no puede ser interpretada de ninguna manera: no hay nada fuera del arte que pueda ayudar a develar el sentido de Verdad de la obra.

El arte es un pensamiento cuyas obras son lo real (y no el efecto). Y este pensamiento, o las verdades que activa, son *irreductibles* a otras verdades, ya sean estas científicas, políticas o amorosas. Lo que quiere decir también que el arte, como pensamiento singular, es irreductible a la filosofía (Badiou, 2009:54).

Badiou postula así una supuesta revolución en el campo de los estudios de la estética; en cuanto ordenamos los planteamientos de Badiou y lo colocamos en la línea de pensamiento que venimos desarrollando, nos damos cuenta de que esa revolución no es otra cosa que una vuelta a lo mismo: la estética romántica. Volvemos a encontrarnos con la siguiente condición: sólo si consideramos a la obra de arte como un erizo que manifiesta una verdad



trascendente e innumerable para cualquier tipo de pensamiento que no pertenezca a su propia, se puede aceptar la crítica que elabora Badiou.

La inestética es, así, la teoría especulativa del arte llevada a su máxima expresión. Y, por lo tanto, no deja de ser una teoría especulativa sobre la función que debe tener la crítica. El problema es que, según se desprende de la teoría de Badiou sobre la inestética, esa función es nula, ya que la crítica deja de funcionar como interpretación del contenido de verdad de la obra de arte que todavía estaba presente en le *Teoría estética* de Adorno.

De este modo, Badiou radicaliza el pensamiento romántico y, a su pesar, lo conduce a una especie de callejón sin salida. La teoría especulativa del arte lleva, en primera instancia, a una teoría especulativa de la teoría. Pero si uno es consecuente con sus presupuestos, conduce ni más ni menos que a la muerte de la teoría. Ya no hay función para la crítica y toda posibilidad de interpretación queda anulada. La viabilidad de la teoría se obtura a partir de la concepción de obra de arte que esboza Badiou.

Algunas conclusiones y caminos por abrir

En primer lugar, consideramos que el problema de la “teoría especulativa del arte”, tal y como la plantea Schaeffer en su texto, es la continuidad de un pensamiento sobre la obra de arte y sobre la teoría que debe extraer de ella el contenido de verdad que manifiesta, ya que esa teoría considera a las obras desde una autonomía insostenible para la crítica. Propia de la estética Romántica, la obra de arte como eje de un pensamiento místico, contagia a la teoría de sus particularidades y convierte a la crítica en una exégesis de un texto inalcanzable: el erizo se cierra al exterior y sólo deja entrever algunas líneas de lectura que la teoría sacará a cuentagotas.

Por otro lado, la especulación de la teoría está lejos de ser un gesto anacrónico: antes bien, se convierte en una vuelta hacia sí misma, en un movimiento que lleva esta perspectiva a su máxima expresión. Este es el caso de Alain Badiou y su inestética. Hemos demostrado que Badiou convierte a la teoría especulativa del arte en una teoría especulativa de la teoría misma, que



deja de encontrar una funcionalidad a la crítica y cierra completamente la obra de arte a cualquier interpretación. Los peligros que entrevemos son varios, pero podríamos mencionar dos de ellos que son los que se desprenden de nuestro análisis: en primer lugar, la trasposición de un legado anquilosado: la estética romántica. En segundo lugar, el recorte teórico olvida que el arte tiene una fuerte impronta social e histórica, que forma instituciones que legitiman su estatus, que sus significados y sus verdades trascendentales son fruto de una cosmovisión particular. Sólo a costa de olvidar ese linaje es que se puede pregonar el fin de la teoría sobre el arte.

Por último, proponemos una lectura en la que se tenga en cuenta la verdad que el arte manifiesta, pero considerada desde su historicidad y materialidad. No creemos que el camino emprendido desde el posmodernismo sea la respuesta adecuada a la estética romántica, antes bien, nos parece que erigen otros ídolos y religiones que adquieren las características que el arte ostentaba antaño. Nuestro primer paso es dar cuenta de esos vicios de la teoría que llevan a la muerte de la crítica: queda para otros trabajos y otros caminos el empezar a construir una teoría que des-mistifique al arte para poder acceder a esa verdad necesaria.

Bibliografía:

Adorno, Theodor W., "La crítica de la cultura y la sociedad", en *Crítica cultural y sociedad* (trad. De Manuel Sacristán), Barcelona, Ariel, 1969.

------. *Teoría Estética* (trad.de Fernando Riaza), Buenos Aires, Orbis, 1983.

------. *Minima Moralia*, Caracas, Monte Ávila, 1975.

Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Bodei, Remo. "De las formas a la belleza vaga". En *Boletín de estética*, N°18, Diciembre de 2011. <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-18.pdf>. Consultado por última vez el 20 de Febrero de 2013.



Bürger, Peter, "La verdad estética", en *Revista Criterios*, La Habana, N°31, Marzo-Junio 1994.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

Hegel, G.W.F., *Estética. Tomo 1*, Buenos Aires, Leviatán, 1983.

Johnson, Pauline, "An Aesthetics of Negativity/An Aesthetics of Reception: Jaus's. p. 51-70 Dispute with Adorno", *New German Critique*, N°42 (Autumn, 1987), pp. 51-70.

Schaeffer, Jean Marie. "La teoría especulativa del Arte". *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

----- Art of the modern age. Philosophy of art from Kant to Heidegger,

Szondi, Peter. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid: ABADA, 2006.

Wellmer, Albrecht, "Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la modernidad según Adorno", en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad* (trad. de José Luis Arántegui), Madrid, La balsa de la medusa, 2004.