

Más allá del deseo sublimado y la satisfacción desinteresada: el arte como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia en la estética de Th. W. Adorno.

Beyond sublimated desire and disinterested satisfaction: Art as unconscious writing of the figures of consciousness in the Aesthetics of Th. W. Adorno

Vanessa Vidal¹

Universitat de València, España

Recibido 17 septiembre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo expone la crítica de Adorno a las estéticas centradas en el sujeto y su relación afirmativa o negativa con el deseo en Kant y Freud desde una revisión de la concepción objetiva y dialéctica de la estética de Hegel que, a su vez, es criticada y ampliada desde una lectura del inconsciente freudiano como “posible saber”. Todo ello quiere contribuir a clarificar la concepción del arte de Adorno como escritura inconsciente de la historia.

Palabras clave: Inconsciente; Dialéctica; Estética; Espíritu; Figuras de la consciencia.

Abstract

This article exposes the Adorno's critique to the aesthetics focused on the subject and its affirmative or negative relationship to the desire in Kant and Freud from a revision of the objective and dialectical conception of Hegel's aesthetics which, in turn, is criticised and increased from a reading of the Freudian unconscious as “possible knowledge”. All of that wants to contribute to clarify the Adorno's conception of art as an unconscious writing of history.

Keywords: Unconscious; Dialectics; Aesthetics; Spirit; Figures of Consciousness.

1. Vanessa.Vidal@uv.es

1 · Introducción

Aunque hay bastantes estudios sobre el papel que juega la obra de Sigmund Freud en el pensamiento de Th. W. Adorno, sobre todo por lo que respecta a la influencia del psicoanálisis en *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*², no existen apenas trabajos que se hayan ocupado de rastrear la importancia que tienen algunas tesis de Freud en la construcción de la estética adorniana que, hasta ahora, ha sido mayoritariamente comprendida como una revisión crítica de los problemas planteados por las estéticas idealistas de Kant y Hegel. Pero en concreto, lo que no ha sido investigado con suficiente intensidad todavía es, en concreto, el exótico modo en que la teoría estética de Adorno construye una nueva constelación a partir de la estética idealista kantiana, todavía centrada en el sujeto, y la estética objetiva hegeliana, que pasaría a centrarse en las obras de arte, corrigiendo ambas concepciones contrapuestas con la introducción de su peculiar apropiación del concepto de inconsciente de Freud. Este artículo intentará, por ello, esbozar cómo Adorno construye la nueva constelación de su estética a partir de su crítica a Kant y Hegel desde Freud, para empezar a concretar en qué puede consistir su concepción del arte como “escritura inconsciente de su época (*unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche*)” (Adorno 7 272)³.

2 · El saber inconsciente

Ya en 1927, Adorno se ocupa de la obra de Freud en el que fue su primer escrito para intentar habilitarse como profesor en la Universidad de Frankfurt, titulado *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre (El concepto de inconsciente en la doctrina trascendental del alma)*. Lo que pretende en este texto es “la fundamentación trascendental del concepto de inconsciente” (Adorno 1 303), pretensión en la que se aprecia que todavía

² A este respecto, véase: Rantis (2001), Kirschhoff y Schmieder (2020), Damler (2019).

³ En las citas de Adorno, pondremos entre paréntesis en primer lugar el número del tomo de las *Gesammelte Schriften (Obras completas)* y, a continuación, el número de página. El título y número de cada tomo se han explicitado en la bibliografía. Todas las traducciones del alemán las ha hecho la autora de este artículo.

es discípulo del neokantiano Hans Cornelius, quien le dirigió este primer intento de habilitación. Aunque es igual de cierto que, en la última parte de ese trabajo, Adorno hace ya una crítica proponiendo un abandono del punto de vista del idealismo trascendental de Cornelius gracias a una interpretación del inconsciente freudiano como “saber inconsciente (*unbewusstes Wissen*)” (Adorno 1 258), un saber inconsciente que relaciona además con el momento histórico y la sociedad. En esta época se está produciendo en Alemania un renacimiento de Hegel frente a la preponderancia en la academia de la filosofía neokantiana y positivista. Rolf Tiedemann, intentando justificar por qué Adorno nunca publicó en vida *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre*, expresa así el modo en que Adorno empieza a relacionar en este contexto, además y de manera muy exótica, el pensamiento dialéctico de Hegel con el psicoanálisis de Freud.

No sólo el hecho de que Adorno abandonó muy rápidamente ese punto de vista [el idealismo trascendental del neokantismo de Cornelius] —al que, en el fondo, ya había renunciado en las últimas páginas de *El concepto de inconsciente*— pudo haberle hecho resistirse a publicar ese trabajo, sino que aún más poderosa pudo haber sido la crítica radical a la filosofía del punto de vista tal y como la ejerció Hegel; Adorno empezó a ocuparse de él [Hegel] a finales de los años veinte. (Adorno 1 382)⁴

El idiosincrásico modo en que se apropia de la dialéctica hegeliana le permite una revisión de las lecturas estáticas o ahistóricas del concepto de inconsciente de Freud, ya se hagan éstas desde el idealismo trascendental o desde su reducción a impulsos sexuales, como en algunas lecturas materialistas o naturalistas del propio psicoanálisis. Tiedemann escribe a este respecto:

Para Adorno, que siguió en su tesis doctoral y en *El concepto de inconsciente* a Cornelius, era necesario entonces sólo un pequeño

⁴ Esto quizás fue lo que provocó la sugerencia de Cornelius de que retirara el escrito antes de empezar el proceso de habilitación, con el apoyo de su asistente entonces, Max Horkheimer (Adorno 1 382). Adorno escribió un segundo escrito de habilitación sobre lo estético en Kierkegaard, dirigido esta vez por Paul Tillich, ofertando con él varios seminarios sobre Hegel en la Johannes Gutenberg-Universität de Frankfurt am Main en el semestre de invierno de 1931/1932. Tillich (1995) *Vorlesung über Hegel. Frankfurt 1932/32*.

esfuerzo del pensamiento, para convertir la filosofía pura de estos trabajos en dialéctica materialista. Si Adorno encontró siempre las diferencias esenciales en los matices, la evolución de su propio pensamiento también pone de manifiesto que el camino entre los extremos es siempre el más corto. (Adorno 1 382)

Siguiendo esta sugerencia de Tiedemann, no voy a hacer en lo que sigue una reconstrucción —ni filológica ni histórica— del modo en que Adorno se apropia de Freud y Hegel desde estas obras tempranas hasta su inconclusa *Ästhetische Theorie* (*Teoría estética*), sino que propongo plantear algunos enigmas centrales en su estética recorriendo ese “camino entre los extremos” que suponen Freud y Hegel respectivamente, es decir, rastreando algunas huellas de esa apropiación del inconsciente de Freud conectándolas con la dialéctica hegeliana y, más en concreto, con lo que Adorno llama en *Ästhetische Theorie* el proceso de espiritualización (*Vergeistlichung*). Ese “camino entre los extremos” Freud y Hegel permitirá dibujar una nueva constelación de su concepción de lo estético, en la que el arte puede descifrarse desde la dialéctica en relación, ya no con el inconsciente individual, como sucede en algunas lecturas de Freud⁵, sino con un “saber inconsciente” (*unbewusstes Wissen*) (Adorno 1 258) en el proceso histórico. Y, a su vez, y desde el otro extremo, se verá el modo en que este “saber inconsciente”, que la dialéctica hegeliana excluye al suponer la identidad de lo real con lo racional, puede corregir el pensamiento dialéctico, ampliándolo con el conocimiento del momento de saber inconsciente objetivado en las obras de arte. La exposición de este doble movimiento entre los extremos es la que utilizaremos para iniciar esta construcción de la concepción adorniana del

⁵ Como es sabido, en el semestre de verano de 1956, el Instituto de Investigación Social en Frankfurt y la Facultad de Medicina de Heidelberg, organizaron unos ciclos de conferencias para promover la actualidad del pensamiento freudiano en la República Federal de Alemania, que se publicaron en 1957 editadas por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno y tituladas *Freud in der Gegenwart* (*Freud en la actualidad*). En estas conferencias, así como en el texto de Adorno titulado *Der revidierte Psychoanalyse* (*El psicoanálisis revisado*), se trata de defender algunos momentos del inconsciente y los impulsos de Freud frente a las apropiaciones naturalistas de éstos por parte de los neofreudianos (Adorno 8 20–41).

arte como “escritura inconsciente de la época” (Adorno 7 272) como figura inconsciente de la consciencia.

Para mostrar ese movimiento entre los opuestos, resumiré, en primer lugar, la crítica de Adorno a las estéticas de Kant y Freud que, aunque antitéticas como idealista y materialista, coinciden en que ambas están centradas en el sujeto o el “punto de vista”. En este ámbito de la estética subjetiva, expondré la crítica que hace Adorno desde la concepción del deseo freudiano a la definición de Kant de la belleza artística como “satisfacción desinteresada” (*interesseloses Wohlgefallen*) presentada en la *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del juicio*), que excluiría el deseo de la experiencia de las obras de arte, así como la crítica que hace desde Kant a Freud por reducir el arte como sublimación a la satisfacción sustitutoria de deseos interesados en textos como *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (*Un recuerdo de la infancia de Leonardo da Vinci*) (Freud 1972).

En un segundo momento, esbozaré el modo en que Adorno se apropia de la estética dialéctica de Hegel para ir más allá de estas concepciones subjetivas de la experiencia estética de Kant y Freud. La introducción del pensamiento dialéctico, que logra superar toda noción subjetivista y dualista de la filosofía, al afirmar que la esencia tiene que aparecer, que autorrealizarse para conocerse, le permite a Adorno pasar a pensar una estética objetiva que está de acuerdo, por lo menos en principio, con el modo en que Hegel, en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* (*Lecciones sobre la estética*), determina el arte bello como “aparición sensible de la idea” (Hegel 1970 151). La concepción dialéctica del arte de Hegel va más allá de las estéticas subjetivas pasando a centrarse en las obras de arte. La tesis hegeliana de que la idea debe extrañarse (*sich entfremden*) y objetivarse (*vergegenständlichen*) en su otro, en lo sensible, para reconocerse como idea, es utilizada por Adorno para superar los límites de las estéticas subjetivas y mostrar el modo en que la estética filosófica adquiere la tarea del conocimiento de la idea y la verdad que aparece en las obras de arte.

En la última parte, señalaré, a su vez, los límites que Adorno, no obstante, ve en esa concepción hegeliana del arte, centrándome en su crítica a la dialéctica que afirma que, al postular esta última la tesis de la identidad entre lo real y lo racional, deja fuera de la estética lo que no es inmediatamente idea y bello en las obras de arte. Para lograr esto, articularé el modo en que

Adorno concibe la posibilidad de incluir de manera extremadamente mediada un momento inconsciente en la materialidad y el lenguaje de las obras de arte concebidas como escritura (*Schrift*), revisando así concretamente la noción de Espíritu y la definición hegeliana de belleza como “aparición sensible de la idea”. Con ello, la interpretación que propongo de la estética de Adorno posibilitaría pensar el arte no sólo en tanto que material sensible en el que se corporiza la idea sino, además, como lo no-idéntico a la idea en tanto que el arte como escritura ha de concebirse como un “saber inconsciente”.

3 · Estéticas centradas en el sujeto: la satisfacción desinteresada kantiana como hedonismo castrado y la reducción de Freud de la sublimación a deseos reprimidos

En la clase del 20 de noviembre de 1958 de las lecciones de Estética que pronunció a su regreso a la Universidad de Frankfurt, Adorno les da a sus estudiantes una clave para pensar la relación de la estética de Kant y la de Freud a partir de la exposición del modo en que ambas tematizan el papel del deseo en la producción o la experiencia del arte, ya se conciba este en relación a un sujeto trascendental, ya desde el modelo freudiano de un Yo que reacciona a deseos inconscientes.

En la última clase nos habíamos ocupado del problema de la relación de lo bello natural —y por eso, en un sentido más amplio, de la naturaleza— con lo bello artístico y con el arte. Y, además, habíamos hecho el tránsito hacia esta reflexión, quizá de hecho central para pensar ese complejo problema: cómo se relaciona efectivamente lo bello artístico, en el sentido de la satisfacción desinteresada, con lo bello natural en el sentido de un deseo (*Begehren*). (Adorno IV 3 57)

Adorno aborda en esta lección la belleza artística, que Kant describe idealistamente como “satisfacción desinteresada”, interpretándola desde las tesis materialistas opuestas de Freud: desde el deseo como irrenunciable para hacer la experiencia de la belleza. La relación dialéctica entre ambos, el camino más corto entre estos dos “puntos de vista”, no acaba en una síntesis de los opuestos, sino que lo que Adorno propone es un movimiento entre la tesis —satisfacción desinteresada kantiana— y la antítesis —el deseo como máximo interés—. La tesis que defiende aquí es que la definición kantiana de la belleza como satisfacción desinteresada sólo puede ser producto del “máximo interés”, es decir, del deseo y el placer máximamente interesados que trabaja el psicoanálisis freudiano. Muchos años después de esa clase, en su inconclusa *Ästhetische Theorie*, formula así la crítica desde Freud a Kant:

Paradójicamente, la estética se le convierte [a Kant] en un hedonismo castrado, en un placer sin placer, igualmente injusto con la experiencia artística (en la que la satisfacción tiene un lugar, pero no es en absoluto el todo) y con el interés corporal (*leibhaft*), con las necesidades reprimidas y no satisfechas que también vibran en la negación estética y hacen de las figuras algo más que modelos vacíos. (Adorno 7 25)

La objeción de Adorno aquí se centra en que la experiencia de la belleza artística como satisfacción desinteresada no tiene en cuenta el deseo y placer reprimidos y sublimados que también “vibran”, como deseo anhelante, en la experiencia de la obra de arte, gracias a lo que llama “negación estética”: es decir, que también aparecen de un modo muy peculiar como negación y represión en la producción y experiencia de las obras de arte, pero no en su inmediatez natural deseante, sino en tanto que sublimadas, como algo ya negado y, por tanto, mediado espiritual e intelectualmente. Esta interpretación de Freud posibilita la crítica a la definición de belleza de Kant como satisfacción desinteresada que hace Adorno aquí con su afirmación de que la satisfacción no es tan desinteresada como cree Kant, sino que la experiencia de la belleza artística depende de que la satisfacción del deseo o impulso naturales sean reprimidos en su satisfacción inmediata y se sublimen como deseo anhelante. Sólo así se logra una experiencia de las obras de arte des-

de esa transferencia del deseo a la imaginación, que permite la satisfacción desinteresada kantiana en la experiencia de la belleza artística frente a, y más allá de, la experiencia como mera satisfacción natural inmediata de deseos.

A partir de esta interpretación adorniana, las lecturas reduccionista-mente naturalistas del arte y los artistas, que se centran en la materialidad e inmediatez natural del deseo y su satisfacción o represión a nivel subjetivo, tampoco están exentas de problemas. A este respecto, leemos lo siguiente en *Teoría estética*:

La teoría de la sublimación de Freud captó mucho mejor [que Kant] el carácter dinámico de lo artístico. Por esto tuvo que pagar, claro está, un precio no inferior que Kant. Mientras que, en éste, la esencia espiritual de la obra de arte sale a la luz, pese a la preferencia por la intuición sensible, desde la distinción del comportamiento estético respecto del práctico y el apetitivo, la adaptación freudiana de la estética a la doctrina de los impulsos (*Trieblehre*) parece oponerse a esta distinción; incluso sublimadas, las obras de arte no son mucho más que representantes de las agitaciones sensoriales [...]. (Adorno 7 23)

La aparente absolutización freudiana de los impulsos y el hecho de que Freud acabe reduciendo, en textos como *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, las obras de arte sólo a impulsos inconscientes reprimidos y sublimados por el artista al que, en última instancia, queda reducida la interpretación psicoanalítica de las obras de arte, es extremadamente problemática para Adorno. Pero, más allá de eso, la principal objeción de Adorno a las estéticas de Kant y Freud es que siguen centradas en el sujeto, se convierte este en transcendental o se conciba como sujeto empírico movido por impulsos y deseos de naturaleza inconsciente.

La confrontación entre estos dos pensadores heterogéneos (Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino en sus últimos años, cada vez más crecientemente, toda psicología) está permitida por una comunidad que pesa más que la

diferencia entre la construcción del sujeto trascendental [en Kant] y el recurso a un sujeto psicológico empírico [en Freud]. Ambos se orientan principalmente de modo subjetivo entre el enfoque negativo y el enfoque positivo de la facultad de desear (*Begehrungsvermögen*). Para ambos, la obra de arte existe propiamente sólo en relación con quien la contempla o quien la produce. (Adorno 7 24)

Y, para ir más allá de estas dos concepciones subjetivas de la estética, Adorno pasa a abordar esa problemática desde la dialéctica hegeliana, lo que le lleva a abandonar estas estéticas subjetivas y centrarse ahora en las obras de arte como producto del proceso de espiritualización, lo que posibilita que en ellas aparezca sensiblemente la idea y que la estética, ya filosófica, se centre en la relación entre arte y verdad.

4 · La estética objetiva hegeliana: la obra de arte como “aparición sensible de la idea” en el proceso de espiritualización

Adorno piensa ahora desde la dialéctica esa antítesis señalada en las lecturas subjetivistas de las estéticas de Kant y Freud, trasladando así la problemática del arte al ámbito de las figuras de la consciencia, si lo formulamos con el Hegel de la *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenología del Espíritu*), lo que le permite concebir las obras de arte como algo producido por el Espíritu. Así, abandona las estéticas subjetivas de la producción o recepción y pasa a hacer una estética dialéctica y objetiva centrada en las obras de arte en relación con la época histórica y la verdad.

La cuestión a la que Adorno nos enfrenta ahora, pero ya a nivel objetivo en el proceso histórico, es cómo se enajena (*entfremdet*) y objetiva (*vergegenständlicht*) en el arte la idea en su contrario: en lo material y sensible. Y, a su vez, cómo la estética como ciencia, puede conocer conceptualmente la obra de arte como “aparición sensible de la idea” en el proceso histórico de espiritualización y las distintas figuras de la consciencia.

Para poder llevar a cabo ese complejo gesto de equilibrismo filosófico, Adorno no se contenta con aceptar sin más la tesis hegeliana, sino que la incorporación de la dialéctica a su estética, parte de una crítica del concepto hegeliano de *Geist*, que le permitirá sacar al arte del Espíritu Absoluto. En *Ästhetische Theorie* determina, como buen hegeliano que es, lo que el *Geist* no es, lo que nos ayuda a concretar, a partir de esa negación, lo que podría ser:

Ni siquiera la aparición (*Erscheinung*) de la obra de arte como todo es la [aparición de] espíritu y, mucho menos, la idea supuestamente corporizada o simbolizada con el espíritu; él [el espíritu] no puede ponerse cósicamente como si fuera una cosa estática (*dingfest*) en identidad inmediata con su aparición. Pero tampoco forma una capa por encima o por debajo de la aparición; esta suposición no sería menos cósica (*dinghaft*). Su lugar [el lugar del espíritu] es la configuración de lo que aparece (*Erscheinendem*). Él forma la aparición tanto como ella a él, fuente de luz, en la que el fenómeno arte se enciende, se convierte en fenómeno en sentido preciso. Para el arte, lo sensible es sólo espiritualizado, quebrado. (Adorno 7 135)

El *Geist* de las obras de arte no es, según Adorno, lo que Hegel define como aparición sensible de la idea de belleza, porque esta tesis sigue suponiendo y, por ello, acaba implicando, una identidad no suficientemente dialéctica entre la idea de belleza y su aparición sensible en la obra. Ya que, si la idea aparece de un modo sensible en la obra, lo sensible sería idéntico a la idea que aparece en ella, con lo que el movimiento dialéctico entre los contrarios se detendría al concebir la obra de arte como identidad entre la aparición sensible y la idea. La superación del dualismo entre esencia y apariencia, reincidente en la historia de la filosofía, sería superada por la tesis hegeliana de que la esencia tiene que aparecer en su contrario, pero sólo pagando el precio de hacer idéntico lo que aparece sensiblemente en la obra a la idea de belleza, lo que implicaría una detención de la dialéctica en la identidad entre contrarios. La esencia que aparece en la obra de arte bella es idea y puede exponerse en conceptos en el Saber Absoluto de la *Phänomeno-*

logie des Geistes, pero sólo porque la estética en Hegel, igual que su sistema, supone la identidad entre racionalidad y realidad o entre *Geist* y aparición.

5 · Más allá de Hegel y Freud: hacia la concepción adorniana del arte como escritura de las figuras inconscientes de la consciencia

Con y contra Hegel y Freud, y para posibilitar volver a poner en movimiento esa dialéctica detenida en la identidad, Adorno considera que no es sólo que la idea deba extrañarse (*sich entfremden*) y objetivarse (*vergegenständlicht*) en su contrario, es decir, que la idea deba aparecer en la obra de arte como algo sensible, para luego poder ser reconocida y conocida en conceptos por la estética como ciencia, como defiende Hegel. La novedad que introduce Adorno para salir de esa identidad estática entre la aparición sensible y la idea de belleza, consiste en afirmar que no es sólo que la idea aparezca en lo sensible, sino que aparece a su vez en la configuración material y lingüística objetivada en la obra, pero ya no como *Geist*, sino como producto del proceso de espiritualización. Ya que, a diferencia de lo que sucede con el *Geist* en Hegel, para Adorno, en el arte aparece en su contrario una verdad, pero ya no sólo como idea, sino como escritura (*Schrift*) lo que le permite dialectizar la tesis de la identidad entre lo real y lo racional. Para Adorno, el arte ya no puede reducirse a idea, ya que, en la configuración material de la obra, en la configuración de los distintos lenguajes de las obras de arte objetivados como escritura, aparece también algo inconsciente que no es idea, que, a su vez y por ello, es un “saber inconsciente” (1 258). Esta tesis es la que permite la experiencia y el saber inconsciente en las figuras de la consciencia de la *Fenomenología del Espíritu*, sacando así al arte del Espíritu Absoluto gracias a esta introducción de ese momento inconsciente como posible saber materializado en las obras de arte, con el que Adorno pasa a concebir el arte ya no como “aparición sensible de la idea” en lo que no es idea, es decir, en lo material y sensible, sino como “escritura de la historia inconsciente de su propia época” (Adorno 7 272).

Ya en su primera formulación de lo estético en *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (*Kierkegaard. La construcción de lo estético*), publicado en

1933, es decir, apenas años después de escribir *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre*, Adorno expone esa noción del arte —y, por cierto, también de la filosofía— como escritura, una escritura que, en tanto que objetiva también, como configuración en los distintos lenguajes del arte y la filosofía, algo inconsciente que todavía no se sabe de la época histórica, es una escritura cifrada. Aquí sigue, yendo más allá, la propuesta la concepción de la alegoría que presenta Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*El origen del drama barroco alemán*). En ese texto sobre Kierkegaard, interpretando críticamente la obra del danés, presenta tanto el arte como las obras filosóficas como escritura, como exposición de pensamientos en un lenguaje objetivado y materializado en las obras, cuya clave se ha perdido históricamente⁶. Porque, a diferencia de lo que sucede en Hegel, para Adorno —con Freud ahora—, ya no es posible postular ni la racionalidad de lo real ni que el lenguaje objetivado en los textos sea sensato y transparente a la razón. En el libro sobre Kierkegaard leemos: “Mientras que en toda la entera doctrina teológica el significante y el significado se unen en la palabra simbólica, en Kierkegaard, en el texto, el ‘sentido’ se separa de la cifra” (Adorno 2 41). Más de treinta años después, en la *Teoría estética*, Adorno formula así la tesis del arte como escritura:

Del mismo modo, el espíritu en las obras de arte trasciende tanto su carácter meramente cósmico (*Dinghaftes*, como el fenómeno sensible, y llega de hecho solo tan lejos como lo hace cada uno de estos momentos. Eso quiere decir, negativamente, que no hay nada literal (*buchstäblich*) en las obras de arte, tampoco sus palabras; el espíritu es su éter, eso, que habla a través de ellas [las obras] o, dicho de modo más riguroso, lo que convierte [a las obras] en escritura. No hay nada espiritual en ellas, que no haya surgido de la configuración de sus momentos sensibles, todo lo otro del espíritu en las obras de arte, ya todo lo que se les proyecta filosóficamente hasta atiborrarlas y lo supuestamente expresado, todos los ingredientes del pensamiento son en ella

⁶ Sobre el papel del lenguaje en la obra de Benjamin y Adorno véase: Sevilla (2020) y el artículo publicado en este monográfico y Vidal (2021).

[la obra], materiales, igual que los colores y los tonos y tampoco hay nada sensible artístico en las obras, que no estuviera mediado en sí por el Espíritu. (7 135)

Para esta concepción del arte como escritura, el *Geist* o el pensamiento aparece no sólo como idea en lo sensible traducible a conceptos, como sucedía en Hegel, sino que ahora se materializa también de manera inconsciente, sin saberse, pero como “posible saber”, en la configuración material y lingüística objetivada en las obras, en sus colores, sus tonos y como escritura materializada en los textos literarios o filosóficos. Y esos distintos lenguajes del arte están ya siempre mediados históricamente y se objetivan en el proceso de espiritualización en las obras, pero de una manera en gran parte inconsciente, generando así un “posible saber” que todavía no se sabe. Y eso es lo que convierte las obras filosóficas y artísticas no en un mero lenguaje natural, sino en escritura, pero en una escritura que está cifrada, pues lo real no es sólo racional y el arte bello, sino que las obras de arte también objetivan, como escritura y constelación material y lingüística, algo inconsciente como posible saber. A partir de esta tesis, podríamos ampliar las figuras de la consciencia de la *Phänomenologie des Geistes* de Hegel con ese “posible saber” que las convertiría en lo que he llamado “figuras inconscientes de la consciencia” (Vidal 2021 194). Un saber que no se sabe y que quedaba excluido por la tesis de la identidad hegeliana que afirma que todo lo real es racional y lo racional real. Así, esta interpretación de la concepción adorniana del arte como saber inconsciente de las figuras de la consciencia permite poner en cuestión el tratamiento hegeliano del arte desde el Saber Absoluto al introducir el momento inconsciente en tanto que lenguaje objetivado como cifra en las obras concebidas como escritura y posibilitar así la crítica de la tesis de la racionalidad de lo real de Hegel.

6 · La interpretación (*Deutung*) de la escritura de las figuras inconscientes de la consciencia

El modo en que podría llevarse a cabo este complejo gesto de concebir las obras de arte en tanto que figuras inconscientes de la consciencia hace necesario ahora exponer la manera en que, para Adorno, en el arte aparece también, no sólo la idea bella en lo sensible, sino un momento inconsciente como saber que todavía no se sabe, pero que es “posible saber”. Ya que, evidentemente, ya no es un “posible saber” que pueda reducirse ni traducirse a concepto, racionalidad y necesidad en la reconstrucción de las figuras de la consciencia, como hace el fenomenólogo Hegel, pero tampoco a una concepción naturalista del inconsciente, como mostramos en la primera parte de este artículo.

Pues esa reconstrucción, así como la definición hegeliana del arte como “aparición sensible de la idea”, excluyen lo inconsciente como saber, pero Adorno lo incorpora a partir de esa determinación del arte como escritura cifrada, precisamente como lo contrario al espíritu hegeliano y su suposición de la racionalidad de lo real, como lo no-idéntico al espíritu, lo que no se sabe, lo inconsciente. Y ello es lo que hace que Adorno pase a concebir el arte ya no sólo de modo dialéctico como “aparición sensible de la idea”, sino dialéctico-negativamente como aparición de la idea y su contrario, lo que todavía no es idea: la configuración material, la escritura cifrada como objetivación de lo inconsciente como saber que no se sabe o “posible saber”. El arte sería una especie de *lapsus linguae* en el proceso de espiritualización, en tanto que el espíritu se objetiva en las obras de arte mediado como escritura, apareciendo como un texto cifrado construido a partir de los distintos lenguajes del arte, cuyo momento de cifra ya no es idéntico a la idea. Y, a través de esa objetivación en la obra como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia, las obras de arte expresan algo de cada momento histórico, pero en una escritura cifrada y, por tanto, como saber inconsciente. La conversión de la idea en escritura es lo que permite ir más allá de la identidad hegeliana y lo que expresa, cifrado y como posible saber, es el momento inconsciente de la objetivación del *Geist* en cada figura de la consciencia.

Y, en relación con esto, y volviendo al modo en que la estética adorniana se apropia de algunas tesis de Freud, el arte como escritura cifrada ya no puede conocerse en tanto que reconocemos en él lo bello y la idea, como Hegel en su concepción de la estética como ciencia o en el arte como figura del Saber Absoluto en la *Phänomenologie des Geistes*, sino que, si lo inconsciente se objetiva en la obra como escritura, la tarea de la estética pasa a convertirse en interpretación (*Deutung*) del arte como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia. Adorno, para pensar el modo de interpretar ese momento inconsciente, se sirve, en parte, del modelo de *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*) de Freud. Ello hace posible corregir la concepción de la estética como ciencia en Hegel, que conoce conceptualmente la idea en el arte del pasado. Pues ahora, las obras de arte no son sólo aparición sensible de la idea, sino que, en ellas, también se escribe lo inconsciente, sin saberse y la estética ha de interpretarlas siguiendo en buena medida el modelo freudiano de la interpretación, pero aplicado ya no al sujeto productor o que hace experiencia de las obras de arte, es decir, no desde lecturas naturalistas de Freud como la de Leonardo da Vinci que nombramos en el primer apartado de este artículo, sino que este modelo freudiano de interpretación se aplica al arte como una especie de sueño del espíritu que se objetiva, materialmente, en los distintos lenguajes del arte en la configuración sensible de las obras como escritura en cada momento histórico. Y un sueño, por tanto, que no es del artista Leonardo da Vinci, sino del *Geist* hegeliano, con lo que la estética se convierte también ahora en la interpretación del arte como sueño narrado en la escritura del Espíritu. Y esta interpretación no ha de reducir el momento de escritura inconsciente de lo histórico de las obras de arte a una idea o a conceptos ni ha de convertir ese momento inconsciente a la consciencia de los sujetos productores o receptores de las obras —como haría el propio psicoanálisis en sus interpretaciones de las obras como sublimación de impulsos inconscientes del artista. No sólo, con Hegel y contra Kant, el pensamiento debe alienarse y objetivarse en su contrario para reconocerse, sino que, contra Hegel y con Freud, lo inconsciente objetivado en las obras como escritura, al ser interpretado por la estética a partir de esta propuesta adorniana, lograría que fuéramos más allá —o más acá— de la identidad de la idea y su aparición sensible en las obras, posibilitando que la interpretación de ese saber inconsciente consiga expresar algo lo no-idéntico al concepto.

No obstante, no es que la interpretación que propone Adorno renuncie al concepto, sino que ella misma ha de funcionar como constelación de los conceptos que logre escribir lo que va más allá del lenguaje conceptual reducido a sentido y racionalidad, siguiendo el modelo de la libre asociación freudiana.

7 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre*, en: *Philosophische Frühschriften. Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 1, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 2, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. "Der revidierte Psychoanalyse", en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 8, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, pp. 20-41.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 7, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetik (1958/59), Abteilung IV: Vorlesungen. Band 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- Dahmer, Helmut. "Kritische Theorie und Psychoanalyse", eds. Bittlingmayer, Uwe H., Alex Demirović y Alex, Freytag. *Handbuch Kritische Theorie*. Wiesbaden: Springer Verlag, 2019.
- Freud, Sigmund. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung. Studienausgabe*. Band II. Frankfurt am Main: Fischer, 1972.
- Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. eds. *Freud in der Gegenwart. Ein Vortragszyklus der Universitäten Frankfurt und Heidelberg zum hundertsten*

- Geburtstag. Frankfurter Beiträge zur Soziologie Band 6.* Verlag: Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1957.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Band 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kirschhoff, Christine y Falko Schmieder. eds. *Freud und Adorno. Zur Urgeschichte der Moderne.* Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2020.
- Rantis, Konstantinos. *Psychoanalyse und «Dialektik der Aufklärung».* Lüneburg: Zu Klampen Verlag, 2001.
- Sevilla, Sergio. "El papel del lenguaje en los inicios de la teoría crítica", en: *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes. Número 7. La actualidad de la estética de Theodor W. Adorno (2020): 111-127.*
- Tillich, Paul. *Vorlesung über Hegel (Frankfurt 1932/32).* Ergänzungs und Nachlassbände zu den Gesammelten Werken von Paul Tillich. Band VII, Erdmann Sturm eds., Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1995.
- Vidal, Vanessa. *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte.* Valencia: PUV, 2021.