



**Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México**

**“La reflexión filosófica en el mundo estético. La expresión
artística como forma simbólica de la realidad”**

T E S I S

Que para obtener el Grado de

MAESTRA EN FILOSOFÍA

Presenta

Rosa María Couvert Rojas

Director de Tesis: Dr. Carlos Oliva Mendoza

México, Ciudad Universitaria

Junio del 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.....pág.5

CAPÍTULO I

Kant, el arte y la expresión artística.....pág.9

1.1.- La estética y el origen de la modernidad.....pág.9

1.2.- El cometido trascendental.....pág.15

1.3.- La pura expresión de la forma en la realidad.....pág.18

1.4.- El subjetivismo.....pág.19

1.5.- Lo bello.....pág.22

1.6.- La razón instrumental y la mediación hacia la estética.....pág.29

CAPÍTULO II

El imperio de la Razón y el Romanticismo.....pág.36

2.1.- La inversión romántica.....pág.36

2.2.- La segunda realidad, la expresión artística.....pág.41

2.3.- Lo estético y lo sublime.....pág.43

2.4.- El arte como transformador de la realidad.....pág.47

CAPÍTULO III

La reflexión filosófica y la expresión artística.....pág.60

3.1.- La estética frente al racionalismo del arte.....pág.60

3.2.- La esfera de lo sensible.....pág.70

3.3.- La expresión artística y el lenguaje de la realidad.....pág.74

3.4.- La obra de arte como aspecto trascendente de realidades.....pág.89

CAPÍTULO IV

La Representación y la Realidad.....pág.96

4.1.- La expresión y la representación.....pág.96

4.2.- Representación artística ¿imitación o expresión de la realidad?.....pág.99

4.3.- Lo sublime.....pág.116

4.4.- El problema de la representación.....pág.125

CAPÍTULO V

La Metáfora y la Realidad.....pág.129

5.1.- La metáfora. Lo sensible y lo inteligible.....pág.129

5.2.- La visión ética y la expresión estética.....pág.134

5.3.- Habermas y la estética.....pág.140

5.4.- Interpretación, lenguaje y expresión en el arte.....pág.145

CAPÍTULO VI

| | |
|---|----------------|
| ¿Afirmamos realidades a través del arte?..... | pág.151 |
| 6.1.- Entendimiento y valores alternativos a través del arte..... | pág.151 |
| 6.2.- Configuraciones del yo a partir de la concepción artística y filosófica..... | pág.154 |
| 6.3.- El juego estético y los recursos reflexivos para entender la realidad...pág. | 157 |
| 6.4.- La traducción artística y la resistencia interpretativa..... | pág.162 |
| 6.5.- La expresión artística y el reto de pensar su forma simbólica..... | pág.172 |
| 6.6.- El arte como reflexión y visión del mundo..... | pág.177 |

CAPÍTULO VII

| | |
|---|----------------|
| La elaboración del sentido artístico como acción liberadora..... | pág.182 |
| 7.1.- La complejidad y el sentido..... | pág.182 |
| 7.2.- Crisis en la reflexión..... | pág.189 |
| Conclusiones..... | pág.193 |
| Bibliografía..... | pág.200 |

Introducción

A mi entender, el acercamiento más adecuado que permite entender el significado y representación del fenómeno artístico es por medio y a través de la reflexión filosófica. El mundo de lo estético, donde las formas cobran una idea en nuestra mente, donde hacemos realidad figuras inventadas que a la vez provocan sensaciones y emociones, declaraciones firmes o difusas de cómo percibimos aquello que miramos, es la introducción a un mundo que se mueve a partir de la experiencia sensible y estética.

¿Qué provoca la expresión artística? ¿podría existir un cambio radical de paradigmas a partir del contenido de una obra de arte? Nuestra percepción y nuestra manera de interpretar y entender al mundo parte de la singular manera de cómo lo representamos en nuestra consciencia, en la experiencia estética, nuestra visión, nuestro entendimiento se vuelca en una experiencia liberadora.

Kant¹ nos menciona que *lo bello es el objeto de un placer desinteresado*, entonces podemos entender que en el placer estético se es libre de toda finalidad, y de igual manera en la experiencia que parte de una sensibilidad propia e íntima del sujeto en vinculación con aquello que contempla, forma una realidad de representaciones que pueden provocar en él un lenguaje distinto de su propia realidad.

La obra de arte provoca a partir de su expresión un algo. Desde luego el sujeto dota de sentido a las formas y a la expresión que observa, pero la manifestación artística, impulsa igualmente a una actividad creativa en el sujeto que la observa.

¹ Kant, I., *Crítica del Juicio*, Ed. y trad. cast. de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1990

Si bien el mundo se representa y se vive a partir del propio entendimiento del sujeto, el lenguaje de las formas artísticas pronuncian un texto que se comprenderá a partir de la recepción del observador.

No es una mirada ingenua la del espectador, la expectativa establece un juego que va más allá de la sorpresa, la experiencia sensible a partir de la contemplación de formas artísticas producen una mirada que deja los intelectualismos dogmáticos de lo que significa la obra en sí, sino la verdadera realidad se forma a partir de lo que provocó en el sujeto.

No es una realidad inventada subjetivista, sino una experiencia liberadora que establece su condición de persona y su razón de ser en el mundo.

No pretendo sacralizar al arte por sí y en sí, sino que precisamente, dentro del argumento del texto artístico, la lectura se representa como formas cambiantes en la mirada del espectador. Provocadora, inquisitiva, confusa, cualquier línea en la expresión artística emite un lenguaje, una expresión y a partir de su contexto tanto el histórico como el social evoca un mensaje. Pues bien, al pasar los siglos existen aún obras de arte que transmiten más allá de la historia, y entablan un vínculo de expresión que encuentra su nicho para el que desee la reflexión.

Un mundo de imaginación y provocación, donde la expresión artística se transforma en una experiencia liberadora. El creador, el genio entrega su obra, la relación integradora se encuentra en la contemplación de ella.

La contemplación, la expresión artística, la experiencia estética, la razón encontrada aún en el "sin sentido" de una obra, marca aspectos que deseo abordar, la experiencia liberadora de la imaginación a partir de la vinculación y dotación de sentido que otorgamos a la obra de arte.

Estática o inerte, la expresión artística encuentra la voz, no tan sólo en su creador, en el genio que la realizó, sino en su complemento: el sujeto que atiende y formaliza a través de su significado lo que ella le representó.

Intimista, personal, evocativa, la mirada trascendió al objeto, el proceso creador comienza en la evocación misma de esas expresiones que en la particularidad del sujeto escucha y atiende. La imaginación es creadora e igualmente reveladora

Creación, acción, interpretación de la realidad; la expresión artística –bajo mi entender- es una manifestación del alma² y de igual manera vincula hacia una experiencia sensible. Procurar descubrir qué más hay detrás de ella, qué nos evoca, qué nos dice, de qué manera puede transformar la experiencia estética y la obra artística en la vida del espectador, transformando y formando otra realidad, cambiando íntimamente la perspectiva del yo³, son algunos de los cuestionamientos que espero poder dilucidar en este trabajo de tesis.

Deducir criterios axiológicos a partir de los cuales rastrear la posibilidad de jerarquizar los fenómenos estéticos. El pensamiento utópico, la idea de vanguardia, y, en fin, toda eventual alusión a cualquier sistema de pensamiento permita ir más allá de las formas estéticas y artísticas construyendo una realidad alterna e interna dentro de la dimensión del propio sujeto.

En el Renacimiento, concebir la génesis del arte en términos de intencionalidad y autonomía estética es frecuente. Nada cabría oponer a la voluntad de subrayar el hecho incuestionable de que la imaginación ha de presidir la creación artística, o de reivindicar la minimización de la presión del poder, divino o terrenal, sobre el artista. Pero pronto se pretendió, por referencia al concepto de autonomía, significar algo más que la conveniencia de desembarazar el arte de prejuicios “externos” – de orden académico o metafísico– para la optimización del desarrollo su potencial creativo. El concepto de autonomía se extendió desde el ámbito de la

² Platón, consideró que el alma es el principio que anima los cuerpos de los seres vivos. Bajo esta interpretación, el alma es entendida como aquello que da vida y movimiento.

³ Hume en *Tratado de la Naturaleza humana*, establece que la memoria y la imaginación crean en nosotros la ilusión de un objeto continuo y persistente, donde ese es precisamente nuestro yo.

creación al del gusto, hasta invadir todos los aledaños del arte, desde su mundo de referencias a su interpretación.

La percepción de la capacidad transformadora de esta dimensión del arte se ha visto frecuentemente eclipsada por la popularización de una imagen del arte que lo convierte en un objeto suspendido del resto de lo real, sólo analizable en su dimensión formal, y del que no cabe esperar más utilidad que la de proporcionar satisfacción, y aun esta mediante una vinculación subjetiva con la intención o la imaginación del creador. No es de extrañar que resulte, igualmente frecuente, el poder observar la poca atención que se les pone, ya sea como política de gobierno o educativa, y que a las expresiones artísticas les otorguen un aspecto de inutilidad, siendo que puede ser un verdadero placer que cambie la perspectiva de un entorno, de nuestro alrededor, otra forma de concebir el mundo.

Por qué no nos preguntamos por la razón de la experiencia estética, lo que nos produce, pues, a partir de esta perspectiva, en la reflexión de la expresión artística, igualmente se puede comenzar a dimensionar la vida y la realidad.

CAPITULO I.

Kant, el arte y la expresión artística

1. 1.- La estética y el origen de la modernidad

La Ilustración podría circunscribirse en el tiempo al período que va desde la revolución inglesa de 1688 a la francesa de 1789, abarcando las numerosas, profundas y pluridisciplinares mutaciones que en tal período se produjeron, cuyas manifestaciones fueron de tanta trascendencia que, aún hoy, cabe seguir debatiendo si su estela está o no concluida. De manera muy resumida fueron aquellos los años en los que se difundió el compromiso emancipador de la humanidad consigo misma, esto es, el ideal de formación y desarrollo del individuo como ser autónomo integrante del género humano; pronto identificado en la práctica con la promoción de las capacidades de la Razón. La estela iluminadora de la razón se extendió por los más variados campos del saber y el actuar, pero nunca se distanció de la idea rectora de la emancipación del hombre, ni derogó el compromiso adquirido con este en virtud del cual se convertía en el instrumento que habría de procurarle autonomía, conciencia y suficiencia. Fue durante este período cuando la estética conquistó su *autonomía* disciplinar como un nuevo ámbito de desarrollo del hombre *autónomo* ilustrado, viéndose así *de nacimiento* vinculada con la Ilustración, lo moderno, y su proyecto, llegando a convertirse, incluso, en uno de sus estandartes privilegiados. No es pues en modo alguno fortuito que la etapa de nacimiento y desarrollo de la estética viniera a coincidir en el tiempo con la primera fase de la modernidad, ni que en su génesis se viera envuelta en constantes apelaciones a la *autonomía*. Según el famoso análisis

weberiano, que recojo de Habermas⁴, la modernidad es el momento histórico en que la razón substantiva, encargada de obtener e interpretar el conocimiento sobre el mundo, apoyada hasta entonces en el pilar básico de la metafísica religiosa, se dividió en las tres esferas autónomas surgidas de las críticas kantianas: la ciencia, la moral y el arte. Se creó así el esquema por referencia al cual debían disponerse los problemas de comprensión conforme iban surgiendo, organizándose según sus respectivos campos específicos –ya afectarían al conocimiento, a la justicia o al gusto–. Una efervescencia renovadora recorrió hasta los más afianzados principios, sedimentados en instancias hasta entonces trascendentes, dejando a su paso un reguero de nuevas disciplinas, fundadas en el nuevo dogma de la autosuficiencia y la especificidad. No tardaron en convenirse métodos particulares que desplegaron toda su lógica corporativista: la uniformidad en los sistemas de acercamiento a los problemas planteados adquirió pronto la condición de disciplina, mientras los temas a ella asignados se convirtieron en un campo o territorio asistido por un aparato técnico que, cerrando un círculo perfecto, se convertía no sólo en instrumento de trabajo sino en parapeto tanto de la identidad social y del reconocimiento institucional de sus usuarios, como de la coherencia y especificidad de la misma disciplina.

La Estética, si bien la principal, no fue la única disciplina creada en lo tocante a cuestiones artísticas. La acompañaron, al menos, la Crítica, la Historia del Arte y la Poética. Pero la Estética no se circunscribió al acercamiento especulativo, al comportamiento estético del hombre, sino que extendió su ámbito hasta legitimar con su manto de autonomía la propia autonomía que estaban cobrando las artes⁵. Cabe, pues, afirmar, y de tal aseveración nos valdremos en lo subsiguiente, que

⁴ Jürgen Habermas, en *Modernidad, un proyecto incompleto*, en Nicolás Casullo (ed), Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989

⁵ La estela representativa de esta interpretación la encontramos en Cobban, Alfred (ed.): *El siglo XVIII: Europa en la época de la Ilustración*, ed. Alianza, Madrid 1989.

«la autonomía de la estética y la del arte son intercambiables en nuestra modernidad»⁶. Por todo lo visto, la autonomía y lo artístico parecen dos términos consubstancialmente unidos. Y, sin embargo, algo parece no encajar en esta perfecta comunión desde su misma cuna. No en vano la tercera crítica kantiana⁷ nació con la función específica de mediar entre las otras dos. De alguna manera, pues, desde su origen, la autonomía de lo estético está vinculada a su poder mediador, a su vocación heterónoma, tanto como a su responsabilidad frente al orden. Immanuel Kant no sólo no es el fundador de la disciplina estética, sino que tiene débitos notables en esta materia con sus predecesores. Pero es a él, a su vertebración de esta herencia en un todo sistemático, al que esta disciplina le debe su definitiva autonomía. Según su criterio, consolidar la estética como disciplina autónoma no requería simplemente agrupar un conjunto de problemas y pensamientos en materia de gusto, sino someterla a una «crítica», lo que, para Kant, significaba hallar el principio *a priori* que la justificase. Y tal fue su labor en su *Crítica del juicio* (1790). Con este libro la estética no sólo llegó a ocupar un espacio en la filosofía kantiana sino una entidad propia indiscutible.

En el momento en el que el juicio de gusto, encargado de discernir en materia de belleza, es reconocido como facultad superior del intelecto, podemos comenzar a sospechar la existencia de un principio *a priori* que haga posible el ejercicio de tal juicio: algo hay en la naturaleza humana que nos permite discernir lo bello y, así, profundizar en el ejercicio de nuestra autonomía. Gracias a esta facultad, el hombre es capaz de deducir de manera *trascendental* los principios y fundamentos tanto de la propia facultad como de la disciplina a ella ligada. Y aquí detectamos ya una de las paradojas ligadas a la autonomía de la estética, pues si bien confirmamos que tal autonomía sólo es concebible en relación a una autonomía superior, de la que es delegada –y frente a la cual es heterónoma–,

⁶ Es importante señalar que a partir de la estética inglesa del SXVIII. el nacimiento de la estética gira en torno a la razón y la experiencia; se bastan a si mismas y no necesitan justificaciones externas.

⁷ Hago referencia a la 3era. Obra de sus Críticas: la *Crítica del juicio* escrita en 1790 por Immanuel Kant.

como es la autonomía del hombre, su fundamento trascendental la conmina a fijar perfectamente sus fronteras respecto a otros aspectos de lo humano.

En esta tercera crítica se hace igualmente visible la ya mencionada paradoja de la no correspondencia entre la prédica de la autonomía y disfuncionalidad de lo estético, y el enorme partido que de ello se saca en el mismo texto. En efecto, este libro le sirve a Kant nada menos que para llevar el problema del conocimiento más allá de la dicotomía metafísica entre lo fenoménico y lo nouménico. O, lo que es lo mismo, para enlazar el resto de su producción, la *Crítica de la Razón pura* (1781) con la *Crítica de la Razón práctica* (1788). Con él, Kant tiende un puente entre el entendimiento –la facultad de conocer–, y la razón práctica –la capacidad de desear–. La naturaleza es, para Kant, el reino en el que los fenómenos se ordenan conforme a los designios de la necesidad y de la universalidad. Resulta necesario, ante el caos que nos ofrece la realidad, organizar nuestras percepciones de la naturaleza respondiendo a un orden impuesto de forma finalista por el sujeto cognoscente. Pero tal sometimiento de lo natural al concepto no le parece a Kant demasiado pertinente. Este orden no sólo es detectable en el interior de los organismos – que deben estar presididos por una causa final, pues, si no, no serían siquiera concebibles–, sino también fuera de ellos. No en vano estos organismos presuponen la existencia de un plan providencial divino que les impone su causa final. De suerte que la fría visión de lo natural no parece encajar con la libertad y calor propio de Aquel que la creó. Y es precisamente gracias a nuestra *tercera facultad*⁸ que la naturaleza, con sus frías reglas, se descubre como la idea de su creador, dándose la mano con la libertad. Se armoniza así la oposición ontológica de Naturaleza y Libertad. Es importante detectar ya aquí que es nada menos que el plan del Sumo Hacedor, la Verdad de las cosas, lo que se alcanza a través de la apariencia estética. A través de ella, la naturaleza se nos presenta animada por la finalidad, espontaneidad y libertad, esto es, se aparece al

⁸ “Las críticas del entendimiento teóricos y la razón práctica, quedarían incompletos si no fuera posible una crítica del juicio, pues esta tercera facultad racional constituye el nexo entre las otras dos”. Esta explicación la encontramos en *Variedad en la razón. Ensayos sobre Kant*; autores: Carla Cordova y Roberto Torreti, ed. EDURP, 1992, pag.176

sujeto libre y espontáneamente. Lo bello del arte y la naturaleza deja aparecer los fenómenos a la luz de su correspondencia con la necesidad de unidad, orden y armonía del sujeto cognoscente. Y la *Crítica del Juicio* expone todo este trabajo sin poner en duda la estructura trascendental del conocimiento teórico, pues en el juicio estético la forma del objeto aparece inmediatamente en sintonía con las expectativas del sujeto. El principio de la finalidad resulta pues inmediato. Lo bello muestra los fenómenos en correspondencia con la necesidad de unidad, orden y armonía que impone el sujeto cognoscente, pero, pese a tal iluminación, no tiene nada que ver con el conocimiento. El arte y la belleza son apariencia, no tienen que ver con el objeto sino con la reacción subjetiva de percibirlo. Si una facultad humana conoce y tiene que ver con la necesidad, otra desea y tiene que ver con la libertad, la tercera ni conoce ni desea y tiene que ver con el sentimiento. No tiene ningún poder cognoscitivo, pues no penetra en la realidad y permanece en el ámbito de la subjetividad. Ahora bien, el hecho de que lo bello no dé conocimiento alguno *del objeto*, no nos impide investigar la corrección de nuestros juicios estéticos, lo cual, aunque como ya dijimos por su carácter trascendental no es el cometido de Kant. El punto de partida de la estética es en todo caso epistemológico, en la medida en que trata de las relaciones con los objetos sensibles. Si hasta ahora estas relaciones siempre se habían regido por el juicio lógico, esto es, a través de aquel que subsume los casos particulares y los somete a reglas, la tercera crítica nos brinda la posibilidad de relacionarnos con los objetos a través del *juicio estético*, que juzga por el gusto a través del sentimiento de placer. Este juicio es independiente del juicio lógico desde el momento en que no puede ser absorbido por aquel.

El juicio estético –y esto es de vital importancia para ulteriores argumentaciones– no afecta a la representación sensible del objeto, sino a la del sujeto y su sensibilidad. Por decirlo de alguna manera, el juicio estético no “violenta” su objeto imponiéndole lo que deba ser con vistas a extraer conocimiento de validez lógica sobre el mismo. Antes bien, el juicio estético dice más de aquel que juzga que de aquello que es juzgado. Esta operación, si bien apela a principios subjetivos y de

gusto, no debe ser considerada de manera simplemente irreflexiva. Por el contrario el juicio estético por antonomasia es el juicio estético que Kant denomina *reflexionante*. En él nos despreocupamos de la impresión sensible inmediata para reflexionar sobre la forma de nuestro objeto gracias a una particular colaboración, específica del comportamiento estético, entre la imaginación y el entendimiento, que nos brindan lo que Kant denomina, *el libre juego de las facultades*⁹.

El juicio estético es pues enteramente subjetivo, emana del sentimiento de placer que produce la concordancia de imaginación y entendimiento; al tiempo que la cualidad estética se rastrea por el efecto que producen los objetos sobre quien los contempla. Las derivaciones que esta apuesta por la dimensión lúdica del arte tuvieron en el desarrollo de la modernidad eran sin duda imposibles de atisbar por Kant. Esta relación entre la reconciliación de las facultades y el juego será explotada consecutivamente por Schiller en *La educación estética del hombre*; y Schlegel hasta llegar, como ya comentaremos, al mismo Gadamer. Otra de las intuiciones relativamente ambiguas de Kant que procuraremos abordar más tarde, es la que se refiere a la finalidad del comportamiento estético. Aunque lo estético transite el ámbito de lo subjetivo, y, además, de su ejercicio no quepa esperar conocimiento alguno del objeto, el libre juego de las facultades no resulta absolutamente carente de vertiente objetiva. Según Kant, del contacto con el objeto extraemos lo que él llama la *finalidad subjetiva de lo dado*¹⁰, compleja expresión con la que se refiere a una no menos compleja finalidad formal del objeto y, sin embargo, subjetiva. De una manera intuitiva y provisional podríamos mostrar nuestro agrado por la posibilidad de encontrar en el objeto artístico una finalidad que le sitúe al amparo de una extrema indeterminación, al tiempo que se

⁹ Kant, en la *Crítica del juicio*, trad. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1990

¹⁰ Kant distingue dos finalidades: la subjetiva y la *objetiva*. En el primer caso es puramente reflexiva o contemplativa, pues hay un acuerdo “antes de todo concepto” entre la forma exterior de un objeto y las facultades de conocer, que son el entendimiento y la imaginación como actividad armoniosa espontánea; en el segundo, la finalidad está presupuesta a través del objeto según la idea que nos anima, de un fin ideal o suprasensible de la naturaleza.

salvaguarda la participación esencial del sujeto fruidor. Tenemos, por un lado, que la experiencia estética esta indisolublemente ligada a un sentimiento de placer que, sin embargo, no deriva del contacto directo con el objeto sino del libre juego de las facultades del sujeto; y, por otro, que en tal objeto es detectable una finalidad, por más que esta sea referida como *finalidad subjetiva de la forma de lo dado*. Pero antes de seguir recordemos, una vez más, que estos esfuerzos de Kant iban destinados a teorizar lo específico de la conducta estética frente a lo útil y lo verdadero. Si bien la forma del objeto, que es la fuente de la satisfacción, no elimina los ingredientes extraestéticos, ya sean cognoscitivos o prácticos, Kant deja claro que estos no son propios de lo estético, y que deben supeditarse a la coherencia y unidad que nace de la propia forma. La forma será juzgada, tras una reflexión sobre la misma, y al margen de cualquier ulterior conclusión que de ella quepa derivar, como la base de un placer obtenido en la representación del objeto, que es, entonces, llamado bello. El fundamento de tal placer se encuentra, tan sólo, en la forma del objeto para la reflexión general. El protagonismo de la forma en las tesis kantianas es la fuente de los diversos formalismo estéticos contemporáneos, aspecto extremo y popular que ha tomado el concepto de autonomía. Esta derivación formalista podría ser eludida circunscribiéndola a un principio que nos parece incontrovertible, cual es el de que si bien es la forma la que atrae y capta la atención sobre el objeto artístico, el interés que ulteriormente despierte en nosotros tal objeto estará vinculado a otras dimensiones. Pero, cabe sospechar que fue el convencimiento del carácter autoreflexivo de la forma, centrada en su propia organización –a la que ella misma da las reglas– el fruto principal del formalismo kantiano.

1.2.- El cometido trascendental

El cometido trascendental de Kant se vio satisfecho cuando encontró el principio a

priori que hacía posible el juicio estético: la *finalidad formal*. Expresión esta que, por la fuerza del uso, ha velado el oxímoron¹¹ que comporta. «Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibido *sin la representación de un fin*». Con esta paradójica declaración Kant consigue evocar la sensación que intuitivamente todos obtenemos ante esos objetos que respiran un orden final interno y que, sin embargo, “pareciera ser no sirven para nada.

Esta declaración de inutilidad no es, sin embargo, tan inocente o evidente como pudiera parecer. Bien al contrario, encierra una toma de postura frente a las tesis utilitaristas que habían comenzado a entronizar la lógica de los fines en la por entonces emergente sociedad industrial. No es pues casual que la estética se convirtiera en refugio privilegiado de los argumentos que trataban de poner en crisis a la razón instrumental.

Desde su nacimiento la estética se convirtió en el reducto donde cabía pensar en la consecución de fines que eludieran la ominosa rentabilidad. La “inutilidad” de las artes se convirtió pronto en un argumento “utilitario” a la hora de elaborar alternativas frente al avance de la lógica del capitalismo y de la razón identificante. Pero la finalidad estética no sólo se desmarcaba de la lógica de los fines, sino que, en el mismo movimiento, se enfrentaba –adelantándose a Heidegger– a la violenta adecuación de los objetos con sus conceptos previos. El fin era, para Kant, el concepto de un objeto como fundamento de su misma posibilidad.

De este modo, por cierto, Kant dejaba traslucir un cierto sesgo antineoclásico, al imposibilitar la deducción de la existencia de un *fin interno*¹² del objeto bello, posibilidad en la que se fundaban las exigencias de perfección clasicista y el purismo. Si bien la proporción formal no quedaba al margen del concepto de belleza, en absoluto podía suplantarlos. Kant brindó así argumentos para la crítica de los excesos dogmáticos academicistas. En efecto, el neoclasicismo imperante

¹¹ No deseo que se entienda este término como una reducción total al absurdo, sino como en la expresión latina *contradictio in terminis*, en donde puedan armonizar dos conceptos opuestos.

¹² En la *Crítica del juicio*

en la época kantiana no era más que un episodio más de la vuelta al orden por la vía de la perfección elemental. Que este llamado al orden identificara directamente lo originario con lo clásico en su versión más literal, con los tintes dogmáticos y antihistoricistas que comporta.

Kant ha sido interpretado por el argumento anterior, bajo una idea acerca de la inutilidad del arte que convierte a este en un *instrumento sorprendentemente útil* para una hipotética operación deconstructora de los dos argumentos basales tanto de la modernidad como de sus críticos románticos: la causalidad y el mito del origen. Y aún, por si ello fuese poco, dispondríamos de un antídoto contra el nihilismo en forma de *finalidad sin fin*, la paradójica modalidad de la finalidad que Kant hace encajar en un sistema aún claramente ilustrado. Este oxímoron que Kant entiende propio del arte se adelanta con mucho a cualquier concepción de este como tropo deslizante del lenguaje.

El hecho de que se retenga una cierta idea de finalidad despierta la posibilidad de corregir un cierto grado de utilidad en el arte, siempre bajo dos condiciones: la primera, que dicha utilidad se confronte explícitamente con la idea convencional de utilidad en sentido "utilitarista"¹³, y la segunda, que dicha utilización sea subjetiva, esto es, que el juicio que elaboremos sobre el objeto artístico no pretenda deducirse de su adecuación a un concepto, sino que emane del estado anímico del fruidor.

En definitiva, y aunando ambas condiciones, cabría concluir que el arte será de utilidad en la medida en que la contemplación de la obra esté destinada a subvertir la razón identificante y que este uso no pretenda afectar más que al propio estado del espectador.

¹³ Bajo el esquema de Jeremy Bentham, que desarrolló su sistema ético alrededor de la idea del placer. Se apoyó en el antiguo hedonismo que buscaba el placer físico y evitaba el dolor físico. Según Bentham, las acciones más morales son aquellas que maximizan el placer y minimizan el dolor. Esto ha sido denominado a veces "cálculo utilitario". Una acción sería moral si produce la mayor cantidad de placer y la menor cantidad de dolor.

1.3.- La pura expresión de la forma en la realidad

Pese a que nos ocuparemos del tema más adelante no está de más volver a mencionar aquí que las tesis kantianas son fácilmente interpretables desde la óptica del purismo. En efecto, esa particular forma del concepto de autonomía parece perfectamente enraizada en el formalismo kantiano. Por utilizar el caso paradigmático de Mondrian¹⁴, es obvio que en su proceso de purificación de la naturaleza lo formal ocupa un espacio cada vez mayor hasta desplazar cualquier atisbo de finalidad, dejando, no obstante, un rastro desdibujado del mismo en la estabilidad de la estructura formal del cuadro. De esta estructura es deducible una gramática fijada por la propia obra que será la que permita posteriormente a los lingüistas estructuralistas, como luego veremos, afirmar la irreductible singularidad del lenguaje poético. Este sí sería un caso específico donde la tensión entre la autonomía del arte y la heteronomía a la que le obligaba su compromiso con el más amplio concepto de autonomía del hombre se resuelve de modo explícito en favor de la primera, por remisión a un espacio de reconciliación más allá de las fronteras de lo humano.

Marcuse menciona en *El arte como forma de la realidad*, que si el arte es todavía algo en absoluto, debe ser algo real, parte y territorio de la vida, pero de una vida que en sí misma sea una negación conciente del estilo de vida establecido con todas sus instituciones, su entera cultura material e intelectual, toda su inmoral moralidad, su conducta exigida y clandestina, su trabajo y su esparcimiento.

El Arte logra esto último precisamente porque, y en la medida en que, es Forma, pues la Forma artística (y no importa cuán anti-artística intente ser) detiene lo que se halla en movimiento, establece su límite y su marco y lo ubica en el universo

¹⁴ Pintor vanguardista holandés 1872-1944, le interesaron las formas simbólicas y de igual modo el conocimiento profundo de la naturaleza.

*dominante de experiencias y aspiraciones; otorgándole un valor en dicho universo, lo vuelve un objeto entre otros. Esto significa que, en este universo, la obra de arte, tanto como el anti-arte, se vuelve valor de cambio, mercancía: y la Forma Mercancía, como forma de la realidad, es precisamente el blanco de las rebeliones de la actualidad.*¹⁵

1.4.- El subjetivismo

Kant es un hombre de su tiempo. Cuando él afirma que el juicio estético¹⁶ deriva de la sensación de satisfacción que proporciona la representación de un objeto, *en un sujeto*, sabe exactamente a qué sujeto se está refiriendo. La bandera de la autonomía se enarboló en la Ilustración en defensa de la independencia física, política, moral, intelectual y económica, de los individuos. Si el filósofo es el promotor del compromiso emancipador de la estética, el individuo es su premisa básica. Y a finales del XVIII no hay más individuo que el *burgués*. El es el nuevo sujeto autónomo. En definitiva, la Ilustración no sólo encarna el bienintencionado propósito de sacar al hombre de su culpable minoría de edad, sino además, una idea conclusa de cómo debería ser tal individuo. El concepto de autosuficiencia abarca desde la independencia de las instancias trascendentes o ideológicas que condicionan nuestra capacidad de juzgar, hasta la independencia económica: ser nuestros propios dueños en lo intelectual y lo material. Y esta idea de autodominio conlleva la firme defensa del derecho a la propiedad privada y la sobrevaloración de la posesión. Esta idea de la posesión no es ajena ni siquiera al mismo juicio estético. No sería extravagante relacionar la satisfacción que produce la

¹⁵Texto encontrado en: *Text by Herbert Marcuse, March 1972; trd. José Fernández Vega, Nov, 2004, Herbert Marcuse publications page*

¹⁶ En *Crítica del juicio*

representación de la existencia de un objeto, con la satisfacción que implica el “apoderarnos” del objeto mediante su representación, mediante la disponibilidad sobre su existencia. Nacen aquí nuevas paradojas a propósito del juicio estético. Pues si bien el sujeto del juicio estético es claramente el sujeto burgués, inequívocamente vinculado al motor del interés, en el ejercicio de tal capacidad el mencionado interés ha de quedar suspendido.

Como ya apuntamos, el interés, en su dimensión utilitaria, aparece expresamente negado en el comportamiento estético. Pero la simple presencia del sujeto burgués nos hace pensar en otras dimensiones del interés, en otro orden de recompensas. Por la sola razón de la despreocupación que sobre la existencia del objeto el juicio estético comporta, y en virtud de la cual se deja ser al objeto en su plenitud formal, nos vemos recompensados por la satisfacción, lúdica y subjetiva, que acompaña a la contemplación pura y al juego libre de nuestras capacidades. Ciertamente el juicio estético reporta una válvula de escape frente al espíritu posesivo y conceptualizador que el capitalismo promueve, pero a un alto precio. Pues el arte se convertiría en ese espacio de alivio a condición de quedar encerrado en una pureza incontaminada por el mundo de la vida, para, desde allí emitir el calor de la satisfacción subjetiva. Cabría vincular el comportamiento estético con un cierto grado de interés, al detectar la presencia de la recompensa que se oferta a cualquier persona no unidimensional¹⁷ en su contacto con la obra de arte. Pero recordando igualmente que ese interés se nos presenta inmediatamente vinculado a un proceso de idealización de lo artístico y de subjetivización de su gozo, esto es, naturalmente vinculado a la perfecta escisión

¹⁷ Entendiendo como Marcuse: *“El lenguaje es despojado de las mediaciones que forman las etapas del proceso de conocimiento y de evaluación cognoscitiva. Los conceptos que encierran los hechos y por tanto los trascienden están perdiendo su auténtica representación lingüística. Sin estas mediaciones, el lenguaje tiende a expresar y auspiciar la inmediata identificación entre razón y hecho, verdad y verdad establecida, esencia y existencia, la cosa y su función.”* En *El Hombre Unidimensional*, editorial, Ariel, España, 1992. Todos estos elementos son los factores que hacen de esta sociedad una sociedad unidimensional, y el hombre que vive en ella, un hombre unidimensional que no encuentra diferencias entre lo que se establece como verdad y la verdad, en el cual no existe distinción entre el mundo (el no yo como elemento negador del yo) y el yo. El hombre unidimensional no tiene capacidad de crítica y cambio porque no encuentra contradicción entre lo ideal y lo real, entre el ser y el deber ser.

de la esfera de lo estético con respecto no sólo al resto de las esferas de conocimiento, sino aun del propio mundo de la vida.

El hecho, pues, de que la Ilustración tuviera unas marcadas relaciones con el liberalismo –particularmente en su avanzada inglesa– y con el cientifismo –en especial en su rama francesa–, provocó pronto el conflicto entre las saludables aspiraciones genéricas de la razón y su configuración empírica en su forma instrumental al servicio del capitalismo naciente. Es en esta grieta del discurso ilustrado donde se gesta lo que podría denominarse la otra cara de la modernidad: la sucesión de críticas que, desde Schelling a Lyotard han tratado de desenmascarar el lado oscuro de la razón y el sujeto a ella ligado. Y en este trayecto se verían globalmente acompañadas de las ventajas antes mencionadas que comporta la subjetivización del comportamiento estético. De todo lo cual se deduce que se trató de combatir la excesiva presencia del sujeto burgués, perfectamente autoconsciente y centrado, mediante la no menos ubicua presencia del sujeto en su nueva versión descentrada y fragmentaria.

Pero también en este punto podemos encontrar en el mismo Kant una solución paradójica que nos permite contrabalancear el excesivo peso de lo subjetivo en la estética. Aquí nos limitaremos a dejarla apuntada, pues centrará más adelante nuestro interés por extenso. Pues bien, si por un lado el placer que reporta la representación del objeto bello es subjetivo, este placer es al mismo tiempo universal: *bello es lo que, sin concepto, place universalmente*¹⁸. Lo universal aparentemente sólo puede predicarse de lo lógico, por lo que parece absolutamente extraño al caso de la estética. Y, sin embargo, es constatable un frecuente deseo de exteriorización de los gustos. Pues, en efecto, la universalización de lo bello descansa en el compromiso del individuo con el ejercicio del juicio estético como un caso de la aplicación de unas reglas cuya

¹⁸ En Kant encontramos en la *Critica del Juicio* su definición : “Bello es lo que agrada desinteresadamente; lo que, sin concepto, gusta universalmente; lo que se percibe como una finalidad sin objeto alguno; lo que, sin concepto, es objeto de un placer necesario”.

universalización desea ver cumplida no a través. Entiéndase esto de nuevo en un tono pragmático y no por relación a una expresa voluntad kantiana del juego lógico de los conceptos, sino de la adhesión de los demás. La satisfacción que el contacto con lo bello reporta quedaría entonces, por esta vía, ligada a la participación socializada (convinciente) de los parámetros en los que se fundamenta nuestro juicio.

1.5.- Lo bello

La *Crítica del juicio* no es, en medida alguna, una reflexión sobre el arte. Bien al contrario, casi podría afirmarse que a Kant el arte le producía una cierta incomodidad. Aunque hasta ahora hemos venido identificando, de manera quizá ilegítima, el objeto del juicio estético y el objeto de arte, Kant en todo momento centró su atención sobre la belleza, a la que personifica de manera fundamental en lo bello de la naturaleza. Pero no cabe tampoco la menor duda de que las máximas influencias de las tesis kantianas pueden rastrearse en el ámbito de la estética, que poco después pasó a entenderse, casi exclusivamente, como reflexión sobre el arte. Vista por lo tanto desde la distancia, esta identificación entre lo bello natural y el arte no resulta del todo ilegítima, aunque sí problemática. Desde el mismo momento de la concepción de la *Crítica del juicio* el arte se reveló un objeto bello particularmente idiosincrásico, y su identificación con la naturaleza terminó dando imprevistas y jugosas consecuencias.

Para que algo sea bello, según Kant, ha de ser objeto de una satisfacción necesaria y desinteresada, gustar universalmente sin concepto, y tiene que ser forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la* representación de un fin. Lo bello ha de producir, a juicio de Kant, una relación inmediata entre la representación y el sentimiento, esto es, sin que medie la intervención de un concepto del entendimiento o el imperativo de la razón. Por tal

razón lo bello no nos “abre” el objeto pues, como ya expusimos –y Kant repite insistentemente–, no produce conocimiento alguno. Si su reconocimiento es universal lo es precisamente por la ausencia de concepto, que es la que permite que las facultades del entendimiento jueguen libremente y “descubran” el objeto como un todo final. Lo bello, cabría decir, gusta a todo el mundo pues gusta “sin dificultad”.

Por la particular situación que la tercera crítica ocupa en el conjunto de la producción kantiana y que ya expusimos, lo bello, en cuanto universal, queda restringido a un momento necesario, y comprometido a mostrar el plan del Creador. Pero, por otra parte, y por esta misma relación con la Creación, lo bello visita el reino de la libertad y es percibido por el libre juego del entendimiento y la imaginación. De esta manera Kant conseguía que el juicio estético pusiera un pie en el reino de la razón pura y otro en el de la razón práctica.

Pero inmediatamente descubrimos que, bajo este planteamiento, el arte, al menos tal como hoy lo concebimos, quedaría absolutamente al margen de tales expectativas. Kant debió también darse cuenta de que ni tan siquiera las producciones de su época encajaban en su sistema. De una manera intuitiva podemos comprender que si bien una flor puede evitar la sospecha de haber sido concebida en relación a una idea, un cuadro siempre es elaborado de acuerdo a un concepto de lo que deba ser y atendiendo a una finalidad. Por esta razón Kant dulcificó sus exigencias: aunque el arte no fuera naturaleza, actuaría “como si” lo fuera. Aunque la obra de arte tenga una finalidad y sea esta intencionada, debe hacer parecer que no lo es. Esta idea, cuyos orígenes se remontan al ensayo *Sobre lo sublime* del autor que conocemos como Longino¹⁹, donde expone que una belleza extrema puede producir una pérdida de racionalidad y ciertamente nos convocamos con la intencionalidad del artista. Desde esta óptica todo resultaría más aceptable. Comúnmente aceptamos que una flor gusta, y

¹⁹ Longino en *Sobre lo sublime*, Editorial Gredos, Madrid, 1979

gusta a todo el mundo, y gusta sin esfuerzo; y ni a la flor ni a su fruidor le va en ello interés alguno. Cabe entonces esperar que la obra de arte *haga como sí* fuera una flor para así, aun sabiendo de ella que es un producto humano intencionado, poder actuar como si fuese algo otorgado por la naturaleza. El arte no sólo asume la naturaleza representativa que por su condición de bella le corresponde, sino que además adopta ya una actitud de una idea que provoca a la fantasía

Así, pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte.

Pero no sólo por esta razón naturaleza y arte mantenían su curioso idilio. Ya comentamos que la razón por la que se acercó Kant a lo bello en la naturaleza era que a su luz aquel rígido y poco sugestivo conglomerado mecanicista que nos brindaba la razón pura parecía iluminado por un sistema final que ocultaba la mano del Creador. Encontraríamos así en la naturaleza una huella que iluminaría su sentido y la sacaría de su retraimiento. Este hallazgo permitió trenzar lazos firmes entre arte y naturaleza e iniciar un sugestivo intercambio de papeles entre ambos. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza.

El postulado de esta constante permutación gozó pronto de gran éxito. No sólo porque permitía entender por qué la naturaleza imita al arte, sino, sobre todo, porque explica por qué una obra del entendimiento humano como es el arte resulta tan difícil de aprehender, y guarda una relación casi mágica con la tierra, de la que obtiene su carácter críptico. Pero si la racional naturaleza, por su similitud con el arte, nos desvela la huella de su creador, a la inversa, el arte, por su similitud a la naturaleza, debería también mostrarnos las huellas del Creador. De esta manera “los creadores” iniciaban también una relación cruzada análoga a la de sus creaciones, que tiene su origen en la concepción platónica de los poetas (y los profetas) como intérpretes de los dioses. De ahí que Goethe, pudiera afirmar

ante las obras griegas: Tengo la sospecha de que estos (los griegos) han seguido las mismas leyes con las que procede la naturaleza. Estas sublimes obras maestras del arte han sido creadas por el hombre, como las más grandes obras de la naturaleza, siguiendo leyes verdaderas y naturales. Todo lo que es arbitrario y caprichoso cae por sí solo: *allí reina la necesidad, allí está Dios.*²⁰

Aquí se asienta la vinculación del artista con el genio, que tantas consecuencias habría de traer. Gadamer descubrió el significado que tuvo para Kant la introducción del concepto del genio «lo único que consigue con el concepto de genio es nivelar estéticamente los productos de las artes con la belleza natural», dado que el «genio es la *capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*» en la *Crítica del juicio* –repárese en que *genio* no es un sujeto, sino una gracia, un don–. Y dado que las bellas artes son las «artes del genio» queda claro que, a través de la mediación de este, es la naturaleza la que realmente crea la obra. El depósito de lo bello tanto en la naturaleza como en el arte es pues el mismo. La identificación simulada de naturaleza y arte no tiene pues nada de ficticio, ambas son la misma cosa con la salvedad de que una es creada directamente por el Creador y la otra es elaborada con la mediación de un creador. La analogía entre la creación artística y los procesos naturales confirma que el arte está profundamente enraizado en la naturaleza, de donde saca su propia fecundidad. El arte adquiere así la opacidad de lo natural, alcanzando el grado de indeterminación que le permite ocultar el concepto y el fin que, hasta ahora, dificultaban su encaje en la *Crítica del juicio*. Al mismo tiempo, esta solución permite entender por qué el juicio de gusto alterna lúdicamente la libertad de la imaginación y la legalidad del entendimiento.

Pero la tesis kantiana del genio aún tenía otro cometido. Toda la filosofía trascendental está sostenida por la idea de Dios. En El se apoya la ilusión trascendental de que el mundo tiene un sentido, y de que, por lo tanto, es posible conciliar lo finito con lo infinito, lo particular y lo universal, la materia y el espíritu. En otras palabras, que es posible exorcizar el constatable caos del mundo. Pues

²⁰ Pareyson L. en *Conversaciones de estética*

bien, a tan capital misión se ha venido dedicando el arte, merced a su virtual posibilidad de representar como factible la unión de lo que es y lo que debe ser, razón por la que ha tenido siempre tanto que ver con la verdad. En efecto, el genio no sólo permite conciliar la verdad natural con la artística, sino también reducir la tensión entre la libertad de la creación y el sometimiento a una norma.

Que el creador genial, tanto el mayor como el menor, se sujetan a la norma es algo deducible de la perfecta organización de sus respectivas creaciones (al menos hasta este siglo en que el descubrimiento del caos en la naturaleza ha hecho pensar a los creadores terrenales que ellos también debían participar de estos caprichos divinos). Pero el simple sometimiento a las reglas nos brinda, como ya vimos, una naturaleza inanimada y mecanicista, y un arte sin vida. Ambas producciones han de incluir la libertad. El conflicto sería obviamente irresoluble si no se recurriera al genio que, por su participación de la naturaleza divina, es capaz de asumir libre y autónomamente las normas que ha de aplicar.

El genio estaría pues sometido a una suerte de imperativo categórico artístico. De todos modos –y el reconocimiento siquiera tácito del voluntarismo implícito en esta solución reconciliadora le honra–, Kant advertía que si el conflicto se hacía inevitable entonces habría que recortar por el lado del genio: si en la oposición de ambas cualidades hay que sacrificar algo más bien debería ser en la parte del genio. Desde este instante kantianos, románticos e idealistas frotarán constantemente la lámpara maravillosa para, una vez convocado el genio, solicitarle insistentemente el mismo deseo: que actúe como mediador, esto es, que exorcice el caos. Su esencia es conciliadora y su trabajo está entregado a la función de relacionar imaginación y entendimiento, arte y naturaleza, ley y libertad, lo múltiple y lo Uno, en definitiva, las viejas antinomias de la filosofía idealista. El genio encarna al mito de la reconciliación y, por lo tanto, no es de extrañar que, aunando mito y religión, pague con la locura su arrogante batallar con las indómitas fuerzas de la naturaleza y muera en la cruz negado por aquellos a los que venía a redimir. La obra de arte, tras un desgarrador conflicto librado en el interior del artista, libera pues un sentimiento de armonía infinita.

A partir de esta teoría que Kant compendia en la *Crítica del Juicio* pero cuyos orígenes pueden rastrearse en Platón, Longino, Lessing y en sus propias lecciones de antropología, el arte se convierte en una segunda naturaleza y el artista en un segundo Creador, sólo en relación al cual la primera puede concebirse.

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: poseedor de una facultad extraordinaria cuya capacidad le permite inventar y crear cosas admirables. “Sea de esta definición lo que quiera, puédesse, desde luego, demostrar ya que las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio”, nos menciona Kant en la *Crítica del juicio*. Esta “naturalización” no sólo del arte sino de su mismo creador ha fijado uno de los arquetipos estéticos más estables –en los dos siglos en los que, curiosamente, más inestables se han mostrado todos los dogmas–, formando, aún hoy, todavía parte del acervo común. Según él, el artista debe cifrar en la originalidad su principal cualidad; debe actuar de manera inconsciente –aunque no arbitraria–; sus productos deben ser ejemplares; y, ante todo, su genio debe ceñirse al ámbito exclusivo de las bellas artes. Si la referencia a la imposibilidad del aprendizaje y a la relación del genio con los arcanos abrieron el filón de lo inconsciente, lo irracional, lo extraño o lo único; la particularización de las aptitudes artísticas agigantó la zanja entre el mundo y el arte, obligado a consagrarse a lo específicamente artístico. Recortar la brecha abierta entre el arte y la vida, hasta situar estos en una relación de inversa proporcionalidad con sus logros. Cuantas más energías se gastaban –el caso de Beuys²¹ es paradigmático

²¹ Para Beuys, "todo ser humano es un artista", y cada acción, una obra de arte. Con esa concepción ampliada del arte despertó revuelo y desató debates en todo el mundo. Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión. Beuys es un artista alemán de la posguerra. Se pueden encontrar más aspectos en: *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*, de Morgan Robert, Editorial AKAL, Madrid, 2003

en este sentido— en presentar modelos de reconciliación efectiva a través de la actividad ejemplar de los artistas, más difícil resultaba extrapolar esas supuestas actitudes emancipadas a un mundo de la vida en el que no se cumplía ni una sola condición de posibilidad. El arte y la vida llegaron a configurar una *mezcla* —en la que ninguna de las propiedades iniciales de las sustancias se ve alterada—, pero, en modo alguno, una *combinación* —en la que las propiedades iniciales se pierden—. Y, como ocurre en las mezclas, bastó una sencilla operación *física* para disociar perfectamente sus componentes.

El perfecto constructo intelectual kantiano no sólo zanjaba temas clásicos de la discusión artística como la dimensión imitativa del arte o la conciliación entre las normas y la imaginación, sino que parecía situar a este en un lugar de privilegio en los planes divinos. Pero, como acabamos de comentar, el precio que tuvo que pagar el arte por el dudoso honor de ser consignado entre lo bello fue alto. Expuesto de manera tosca, perdió su determinación y su finalidad, pasó a considerarse obra de un individuo inconsciente poseído por las fuerzas de la naturaleza, dejó de ser un gran producto humano para convertirse en un objeto más de la creación, renegó de su locuacidad para retirarse al silencio de lo natural, fue puesta bajo sospecha su capacidad para producir conocimiento alguno, y, por último, adquirió el compromiso de gustarle a todo el mundo en todo tiempo y sin el menor esfuerzo. Y todo ello sin que al menos, gracias a su carácter natural, quedara eximido de su vocación representativa, pues una belleza de la naturaleza es una *cosabella*; mientras que la belleza artística es una *bella representación* de una cosa. Dado que los productos del arte no son productos del hombre, sino de la naturaleza que actúa a través del genio, cabe deducir la primacía de la belleza natural sobre la del arte. Para lo que aquí nos concierne esta paradoja es particularmente preocupante, porque si, por una parte, el arte mantiene su radical autonomía, por otra, mantendrá —durante el Romanticismo— una disposición lacaya y representativa frente a la belleza natural.

Al mencionar y procurar entender la estética de Kant, pretendíamos relacionar con la génesis de la modernidad muchos de los conceptos que, el formalismo, el

sentido no utilitario, el subjetivismo o el purismo, aspectos todos ellos que con el paso del tiempo se fueron identificando con la autonomía de lo artístico, se gestan o conforman en nuestra etapa histórica en la mente de un pensador que nunca abrogó su compromiso con el ideal de la lucha por la madurez de los individuos, que habría de conseguirse mediante el autodomínio de sus facultades.

1.6.- La razón instrumental y la mediación hacia la estética

Anteriormente expusimos como la modernidad vino a fragmentar la unidad epistemológica en un conjunto múltiple de disciplinas especializadas y autónomas. Ya entonces se dejaba traslucir que tal separación, que sentó las bases de la cultural capitalista de la especialización, tendría una incidencia directa en el mundo de la vida. En efecto, la fragmentación del mundo moderno no sólo afectó a la organización epistemológica, sino a la vida social y psicológica de los ciudadanos. Este problema de la fragmentación, que se derivaba directamente de la estructura de la Razón instrumental, debió de ser detectado tempranamente por Kant, que, como expusimos, puso en marcha un mecanismo de mediación a través de lo estético. Inauguraba así una propuesta de solución que habría de convertirse en hábito: confiar al arte la reconciliación de los contrarios. Solución que no dejaba de ser paradójica, pues si el problema de la fragmentación podía derivarse de la segregación de las esferas de conocimiento, la solución trataba de hallarse a través de la defensa a ultranza de la autonomía de una de ellas.

En un mundo en el que comenzaban a despuntar los primeros síntomas de la alienación inherente a la fragmentación capitalista de la cadena de producción, no era de extrañar que el trabajo artístico se percibiera como un residuo de la dimensión integral de la actividad humana. Una actividad que no sólo mantenía en todo momento el control sobre la totalidad del proceso de producción sino que además movilizaba la totalidad de las facultades del hombre.

Por otro lado, como ya vimos, la posibilidad de concebir una relación entre arte y naturaleza permitía la inversión del flujo de influencia tradicional. El genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*, por lo tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio.

El genio –como Dios– crea, sin reglas, reglas para los otros. El artista–demiurgo produce entonces auténticos «modelos platónicos» sobre los que establecer una relación axiológica con el mundo. Este carácter modélico del arte ya había sido empleado como vimos por el mismo Kant para permitir atisbar, por referencia a él, una cierta finalidad en la naturaleza.

Pues atribuir a los productos de la naturaleza algo como una relación, en ellos, de la naturaleza con fines no se puede hacer: se puede tan sólo usar este concepto para reflexionar sobre ella. Ese concepto es también completamente distinto de la finalidad práctica (del arte humano), aunque es pensado según una analogía con la misma.

En efecto, si bien el arte está configurado siguiendo las leyes de la naturaleza, es en él, más nítidamente que en la propia naturaleza, donde puede encararse el plan del Creador, o, en términos platónicos, sus Ideas.

Si enlazamos ahora esto último con el problema de la fragmentación que nos ocupa y que veíamos superado en la actividad artística, será fácil deducir en qué sentido, a partir de Kant, el carácter modélico del arte se cargó de contenido: cabría intuir en la vía expuesta un camino para explotar la, a todas luces evidente, utilidad del arte en la formación de los seres humanos, sin que por ello se viera comprometida su “provechosa inutilidad”, que le permitía preservar su animadversión al utilitarismo fraccionador. El arte debía mantener a ultranza su autonomía aún cuando debiera asegurar igualmente la concordia de sus valores con la idea del hombre como totalidad. Esta idea típicamente ilustrada, y bellísimamente paradójica, fue desarrollada por Friedrich Schiller. Con Kant como telón de fondo, Schiller continuó enarbolando la idea de un arte que engendra su

propia legalidad, y que no se ve determinado por nada exterior a él, pero que, sin embargo, mantiene un explícito compromiso con un ambicioso proyecto antropológico.

Pero la constante referencia ilustrada al hombre no como sujeto empírico, sino como sujeto trascendental, desplazó consecuentemente la estética, comprometida con este proyecto, hacia el terreno del ideal; hacia una idea de Humanidad entendida genéricamente como correlato de una indeterminada cualidad del ser humano, a la que eternamente se aspiraría pero que nunca se llegaría a alcanzar. La estética, pues, se vio desplazada al *no-lugar*, al territorio de la utopía, para tratar con el *no-hombre*. Como luego veremos, el arte pasó a convertirse, desde esta óptica, en el área etérea donde se restañan las frustraciones del hombre de la calle. Ciertamente la utopía estética, como toda utopía, se acomoda en la brecha que se abre entre el sujeto trascendental y el sujeto empírico. Pero no seríamos justos si afirmásemos sin matices que tal postura se situó en un territorio definitivamente ahistórico. La tendencia estética hacia el ideal no puede dejar de entenderse como una postura política crítica hacia la concreción histórica del ideal racionalista ilustrado.

Ciertamente la estética no pudo, dar cumplida respuesta a los altos designios mediadores que le fueron encomendados. Pero tampoco puede tratar de entenderse su encomiable compromiso con la utopía al margen del sentido de denuncia que abrigaba frente a la fragmentación fáctica de la sociedad y del hombre que promovía la versión que del ideal ilustrado nos legó la burguesía.

Podremos considerar paradójico que el arte y la estética pretendieran denunciar la fragmentación desde la reivindicación de su autonomía, pero no podrá dudarse que esta aspiración estuvo siempre transida por el compromiso heterónimo con un proyecto de emancipación. Más aún, cabría decir que la estética fue la legítima depositaria de este proyecto.

Una vez el pensamiento ilustrado hubo vencido los viejos y maltrechos principios

del Antiguo Régimen y las versiones más supersticiosas de la religiosidad, no tuvo coraje para continuar su lucha contra los nuevos enemigos del ideal emancipador: la instrumentalización del mundo, el afán de lucro, la colonización científica del mundo de la vida o el fraccionamiento de las conciencias. Tan sólo la estética recogió la bandera ilustrada a través de su ideal reconciliador. El problema de la fragmentación de las potencias del alma, al que nos condujo la peregrina idea ilustrada de que el desarrollo asimétrico –a todas luces más “eficaz”– de las esferas del conocimiento y las facultades humanas, “arrastraría” en su avance al hombre como conjunto, se convirtió en lugar común a finales del XVIII, y ha cobrado actualidad a raíz de la polémica entre Habermas y Gadamer. Si bien, con el tiempo, la fragmentación en su vertiente social fue objeto de profundas demandas reivindicativas, en su dimensión psicológica o epistemológica ha permanecido hasta cierto punto olvidada, aunque Schiller ya se hizo cargo en su *Poesía ingenua y sentimental* del problema del antagonismo psicológico.

Pero la utopía estética puede aparecer fácilmente teñida de tintes no sólo ingenuos sino regresivos. En efecto, proponer la estética y el arte como los dominios donde debe cumplirse, sin más aplazamientos, la recuperación de la totalidad perdida, no sólo implica una cierta simpleza en el tratamiento del problema sino que deja traslucir que su solución debe rastrearse en el camino hacia un mítico origen de marcado sesgo greco-cristiano. No en vano, y volveremos más tarde a este tema, el espacio que trataba de usurpar ahora la estética era el antaño reservado para la religión. Pese a la versión laica que Kant ofreciera del genio, este no tardó de pasar de ser el favorito de la naturaleza a ser el favorito de aquel que les daba la regla a ambos, esto es, el favorito de los dioses. El carácter divino del genio era deducible de su privilegiada apertura a lo divino de la naturaleza, en función de la cual le era dado armonizar en lo finito la infinita contradicción. Ello le permitió afirmar a Schelling en *Sistema del idealismo transcendental* que: El arte es la única y eterna revelación que existe y el *milagro* que, aunque hubiese existido una sola vez, debería convencernos de la absoluta realidad de aquello supremo.

Se salvaguardaba así, por referencia al cristianismo, el mito de que la armonía está *rota* y la totalidad *perdida*, en clara alusión a un supuesto momento de plenitud en el origen. Dentro de esta caldo intelectual se alimentaba también el mito de Grecia como patria del *hombre total*, que mantuvo la armonía con la naturaleza y la unidad de sus capacidades, lo que no dejaba de traslucir actitudes nostálgicas hacia el Orden, este sí, perdido.

La propuesta de Schiller²², no obstante, es eminentemente pedagógica y relativamente realista. El es, al fin y al cabo, un ilustrado que no pretende poner en jaque los logros de la razón, sino limar las asperezas de esta. No es pues de extrañar que, detectado el sesgo racionalista de la época pretendiera configurar un espacio para el fomento de la sensibilidad. El problema de la mediación entre sensibilidad y razón esconde el cuerpo del iceberg de las relaciones polares – materia y forma, necesidad y libertad, sensible e inteligible, apariencia y esencia–, es decir, del dualismo metafísico, que nos refiere, a su vez, al mito del sentido originario. Este sentido se encarna, por una vía dialéctica que embelesó a Hegel, en un tercer impulso que Schiller, continuando una metáfora llamada a tener gran éxito, denominó *impulso lúdico o de juego*.

A primera vista nada parecerá más contrario que las tendencias de esos dos impulsos [el impulso sensible y el formal]: el uno aspira a la variación; el otro, a la invariabilidad. Y, sin embargo, esos dos impulsos agotan el concepto de humanidad de tal suerte, que un tercer *impulso* fundamental, que sirviera de intermediario entre los dos primeros, es un concepto en absoluto impensable. ¿Cómo restablecer la unidad de la naturaleza humana, rota por completo en esa radical y originaria oposición? El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto universal, es la *vida* en su más amplio sentido, concepto que significa todo ser material y toda presencia inmediata en los sentidos. El impulso formal, expresado en un concepto universal, es la *figura*, tanto en su sentido impropio como en el propio, concepto que comprende dentro de sí todas las propiedades formales de las cosas y todas la referencias de las mismas a la facultad de pensar.

²² Schiller F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Tecnos, Madrid.

El objeto del impulso de juego, representado en un esquema universal, podrá, pues, llamarse *figura viva*, concepto que sirve para indicar todas las propiedades estéticas de los fenómenos y, en *una* palabra, lo que en su más amplio sentido se llama belleza. Este impulso venía a ocupar el lugar del *a priori* kantiano en la deducción trascendental. Puesto que la perfección humana sólo es concebible desde la superación mediada de los opuestos metafísicos, debe haber un impulso que los trascienda y balancee.

Una vez, pues, entendido que debe existir la humanidad, hemos de asumir que debe, igualmente, existir la belleza. De este modo el principio que permite pensar en la idea de humanidad es un principio de mediación, que se identifica con la estética. Queda claro que la belleza aquí referida no es tal que pueda darse en la realidad, sino una idea, una expectativa utópica. No es que la mencionada belleza no sea real, es que sólo será real en el momento utópico de la reconciliación. El hecho de que la belleza sea mediadora le impide excluir partes de la realidad. El arte no debe seleccionar entre realidades, sino incluirlas a todas. No debe organizar lo finito, sino habitar la infinitud.

Ciertamente el legado schilleriano no es desdeñable. El comportamiento estético, el impulso lúdico mediador, no sólo descubre la imposible jerarquización de los opuestos metafísicos, sino que nos permite referirnos a los objetos mediante la libre combinación de la totalidad de nuestras facultades en una cancha de juego donde la apariencia es equiparable a la esencia. El problema es que cifrar este logro en un espacio ideal, más allá del reino de la necesidad, en el momento de la *revolución estética total* no hace más que reverdecer la argucia de trasladar las contradicciones del presente a un remoto y redentor futuro. En definitiva, no hace más que ocupar otro de los atributos de la religión.

No obstante, si estamos dispuestos a aceptar que la fragmentación, en sus muchas formas, es un problema tan viejo como la Ilustración y que aún estamos lejos de resolver, y si bien debemos comenzar a reconocer las aporías inherentes al ideal de la mediación –al menos en su acepción estética–, no podemos dejar de valorar el esfuerzo de tantos artistas y pensadores que no estuvieron dispuestos a trivializar las aspiraciones ilustradas. Cabe pensar que cualquier solución que

plantee la mediación entre las dimensiones escindidas del mundo de la vida en el no menos escindido marco de *una* esfera autónoma concreta y en un momento histórico más allá de la Historia misma, no sólo estará incurriendo en la contradicción de legitimar el propio problema que desea desenmascarar, sino que, además, estará consolidando un territorio escindido, privilegiado sí, pero diferente, tanto en su topografía como en sus leyes internas, del paisaje de la realidad.

Pues desde este punto, como veremos sólo, se nos abrirán dos caminos. Tras recorrer el primero el arte y estética se verán convertidos en una suerte de *área de recreo*. Tras el segundo, lo que es aún peor, el arte, no resignándose a mantener la distancia entre lo empírico y lo trascendental a la que obliga el ideal, se nos mostrará empecinado no sólo en la negación de la realidad, sino en reclamarse a sí mismo como principio de realidad, desde el cual legitimar el mundo y la existencia humana.

CAPITULO II

El Imperio de la Razón y el Romanticismo

2.1.- La inversión romántica

Sin lugar a dudas, no encontraremos las razones de la consolidación de la imagen popular de la autonomía del arte sin revisar el influjo que sobre este concepto tuvo la época romántica. Si antes manifestábamos nuestra perplejidad por la frecuencia de las referencias a la inutilidad del arte, en el caso del Romanticismo esta circunstancia va a sufrir un giro diametral, sin que, como exponremos, la consideración efectiva del arte sufra una modificación paralela.

El origen de la concepción romántica del arte debe buscarse en el descubrimiento de la infundamentación de la realidad. El propio imperio de la razón nos enfrentó, salvados los optimismos iniciales, con un mundo fragmentado compuesto por una miríada de acontecimientos cuya reintegración a un todo resultaba imposible. La razón mostró pronto su incapacidad para obsequiarnos con el sentido último de lo real. La realidad se nos manifestaba a su luz como una estructura engarzada en el aire, trenzada de palabras que no guardaban relación con las cosas. La propia filosofía kantiana, al reconocer la incognoscibilidad²³ de la cosa en sí y nuestra

²³ La dificultad parece realmente insalvable si la afirmación kantiana de la incognoscibilidad de las cosas en sí se toma en un sentido literal y absoluto. Kant no se plantea y resuelve explícitamente esta dificultad. Sin embargo, puesto que Kant afirma tanto la existencia del mundo noumenal como su incognoscibilidad, es preciso entender, si se quiere eliminar de su doctrina toda incoherencia lógica, que la incognoscibilidad de las cosas en sí debe entenderse con respecto a su ser, a su esencia, y no a su existencia. No hay duda que la afirmación de Kant que establece categóricamente la existencia de las cosas en sí reconoce implícitamente nuestra capacidad de conocerlas en este sentido. Podemos decir que es perfectamente posible conocer la existencia de alguna cosa e ignorar al mismo tiempo como sea esta cosa.

incapacidad para conocer nada más allá que nuestro propio conocimiento había desatado el proceso. Y ya se habían dado los primeros pasos para fundar en el arte nuestras esperanzas de encontrar, en el frío mecanismo de la naturaleza, el calor de la teleología. Pero quizá fuera la radicalización que de estas tesis llevó a cabo Fichte²⁴ la que aceleró el proceso, al afirmar que era el Yo, la verdadera realidad de la realidad, quien, a través de la imaginación productiva, “ponía” virtualmente la naturaleza. El viejo libre juego de imaginación y entendimiento se desarrolló así con una intensidad impensada hasta desembocar en el Romanticismo y en su ya anunciada radicalización del concepto de genio.

Cuando los románticos volvían la cabeza hacia los sistemas epistemológicos vigentes se encontraban con un modelo del mundo dualista, en el que el conocimiento era algo que involucraba a un sujeto y su objeto, ligados por una acción en la que el saber producía su propio contenido. O bien el espíritu se realizaba a sí mismo poniendo la naturaleza –filosofía trascendental–, o bien esta se nos entregaba a la luz de unos conceptos que estaban ya incluidos en el propio concepto de realidad –filosofía de la naturaleza²⁵–. En cierta medida, pues, cabía postular que el saber sólo se conoce a sí mismo: el conocimiento no sería más que la intuición conceptual –que Kant creara y le negara al ser humano– que crea lo que conoce. Si lo conocido es puesto por el conocimiento, no es algo que quepa demostrar argumentativamente, sería la imaginación productiva de Fichte²⁶ la que pondría la realidad. Pero entonces, desde este punto de vista, cualquier interpretación o, lo que es o mismo, producción de sentido, sería equivalente, fuera esta una deducción científica o una composición poética.

Ciertamente el conjunto de relaciones que establecemos entre los entes que nos salen al paso, y en función de las cuales los ordenamos, no puede ser deducido

²⁴ Fichte, *El destino del hombre*, trad. cast. de E. Ovejero, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

²⁵ Schelling, Friedrich, J. *Escritos sobre la naturaleza*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

²⁶ La imaginación productiva es pensar el objeto ideal imaginado, es completamente creadora.

de los propios entes, en la medida en que estos mismos se nos hacen visibles en función de tales relaciones. Afirmar que este entramado conceptual es falso es olvidar que el propio concepto de verdad, en cuanto relación ajustada entre la cosa y su concepto es necesariamente posterior a la determinación de lo que tal relación ajustada sea. De esta infundamentación –en el sentido fuerte del término– de lo real, que los románticos descubrieron, no cabe deducir, en rigor, la ausencia de sentido de la realidad, ni por supuesto la inexistencia de esta, pues lo que llamamos realidad es ya una producción de sentido. Simplemente ocurre que la “realidad” es un conjunto de palabras convencionalmente engarzadas, esto es, *un mito*. Hasta aquí llega el alma compartida de lo romántico y desde aquí muestra su rostro jánico. Pues, como postula Givone en *Historia de la estética*²⁷, el Romanticismo tiene dos almas, una nihilista y otra religiosa. Una que piensa que el mencionado mito es un simple relato –la nihilista–, y otra que identifica la palabra con la Palabra de Dios –la creyente–. Palabra de Dios que está más allá, o mejor, más acá, de cualquier necesidad de fundamento, pues es ella misma la que permite nombrar el fundamento: en el principio era el verbo.

Cabe ahora retrotraerse a aquel punto en el que Kant descubrió las analogías entre Dios y el artista para valorar la distancia a la que se encuentra ahora el arte tras la inversión del pensamiento kantiano. Desde su inicial incapacidad para conocer, este ha pasado a ser fundamento de todo conocimiento: en el horizonte mitopoiético arte y verdad aparecen unidos. Esta unión tiene un carácter originario, que la retrotrae a un momento fundante más acá de la distinción entre verdadero y falso: no es que por medio del arte se pueda acceder a lo verdadero, es que es el arte mismo el que lo instituye. La ficción misma ha pasado a convertirse en el camino para desvelar lo verdadero.

Desde estas nuevas coordenadas el problema de la autonomía del arte parece solventado aun antes siquiera de plantearse. Si el arte, actuando libre y autónomamente, funda la realidad, su horizonte es entonces el horizonte mismo de lo real, y su autonomía la autonomía de lo antropológico. Quedaría además

²⁷ Givone, Sergio. *Historia de la estética*, Tecnos, España, 1990

solventado el problema de su función, pues, tras postular que la relación del arte con el conocimiento es originaria, su “utilidad” resulta evidente. ¿Cómo es entonces posible que, en el marco intelectual en que nos movemos, fuertemente influido por el espíritu romántico, apreciemos el saludable estado de la autonomía del arte, lo constreñido de la influencia de lo estético, y lo incierto de su utilidad? ¿por qué afirmábamos que, tras este giro copernicano, la consideración efectiva del arte no sufrió una modificación significativa —en lo que a los temas que nos ocupan se refiere—?

Recordemos que la palabra del arte era imagen de la Palabra de Dios, y, como tal, modelo privilegiado de conocimiento de lo infundado, más allá de todo juicio y todo mecanismo de control. Ya adelantamos como con Schelling el arte vino a ocupar el espacio de la verdad revelada de la religión. La verdad del arte es pues una verdad adialéctica, que no es posible contrastar con nada externo a ella misma. Antes bien, es ciertamente ilegítimo pretenderlo pues sería como pretender contrastar la verdad de la Palabra de Dios. No habríamos avanzado entonces ni un paso respecto a la solución de la paradoja idealista de un conocimiento que no puede conocerse más que a sí mismo.

Cuando los románticos vieron que toda la realidad se convertía en juego de lenguaje hubieron de recurrir a la religión, al mito que, por excelencia, es capaz de encontrar el sentido, la huella de lo infinito, en algo que se había convertido en extremadamente frágil como era la palabra. El mito y lo infinito son sólo palabra, pero palabra que excluye cualquier desmitificación, que no da razón de sí pues está más acá de todo razonamiento.

La obra de arte, identificada con esta palabra divina que es capaz de instituir lo real y manifestar la presencia del sentido de las cosas, se convierte en laberinto indescifrable, pues su realidad tautológica se sustrae a toda pregunta. La obra no contesta, ella es lo que es. Aquel arte capaz de establecer el marco en el que la realidad debía desarrollarse y de ampliar los conceptos con los habría de ser entendida; que era capaz, en definitiva, de ampliar el horizonte de nuestra comprensión, de brindarnos un marco donde ejercitar nuestra libertad y de dotarnos de lenguaje con el que hacerlo, decide, una vez más, permanecer al

margen de las determinaciones del mundo de la vida, ser más verdad que la verdad. Se inauguraba así la tradición hermética del arte, que de tanto predicamento sigue gozando, gracias, en gran medida, a la favorable intervención de Heidegger. Un pensador al que sin embargo, como corroborando la tantas veces mencionada paradoja, la “locuacidad” de la obra de arte le permitió, como a ningún otro, sostener el entramado de su sistema. Una vez más nos cabe pensar, y esta convicción alienta nuestro trabajo, que la obra de arte dice más de lo que calla, o dice mucho a través de su silencio. Y escuchar a la obra y cantar después su mudez es actitud que se asemeja a la del investigador que traspapela el documento esclarecedor que localiza.

Hemos visto como la pretensión ilustrada de una existencia liberada de verdades metaculturales se resuelve finalmente en una verdad fundada ahora no metaculturalmente sino protoculturalmente. La verdad se afirma tanto en el ámbito científico como en el filosófico o religioso, la homologación de ciencia, filosofía y poesía se resolvería por reducción de las primeras a la segunda.

Aparentemente esta confusión de los campos de conocimiento daría al traste con la segregación del conocimiento operada por la modernidad, y el problema planteado quedaría resuelto. Sin embargo, la homologación de los saberes resulta sólo aparente, y en modo alguno mina la autonomía de estos, antes bien la refuerza, por cuanto todo conocimiento se convierte en conocimiento mítico–tautológico. En nada más que eso podía derivar el mito: en una utilización tautológica de la palabra que en su identificación consigo misma evitara cualquier posibilidad de “desmitificación”, por cuanto, por ser infundada, no debería dar razón de sí misma. La filosofía, entendida como compromiso con la producción de sentido –sentido infundado por su dimensión antropológica, cultural, temporal y contextual, mítico en cierta medida (en cuanto tal sentido es previo a la separación de saberes), pero sin relación con lo infinito–, no podría aportar al arte tras esta homologación, su ethos discursivo. Ni su vocación de dar razón de sí, ni su conciencia de pertenecer a un entorno intersubjetivo donde las articulaciones de sentido deben contrastarse bajo criterios de estabilidad (capacidad de atracción), aceptabilidad (cortesía intelectual), o verosimilitud (capacidad de seducción).

Así, el estado de cosas que en principio podíamos saludar como la disolución de las fronteras epistemológicas, puede fomentar su más radical consolidación, en la medida en que las verdades son irreductibles unas a las otras y han de convivir adiscursivamente.

2.2.- La segunda realidad, la expresión artística.

La dependencia del arte con respecto a la naturaleza parecía contradecir la autonomía de aquel, la naturaleza no era entendida como el conjunto de cosas y circunstancias externas a nosotros, sino como el principio mismo productor de tales circunstancias. Así pues el genio creador debía imitar la naturaleza en el sentido de competir con ella en la creación de una segunda realidad, organizada según un principio tan autónomo como el de la primera. De esta manera se segregaba el reino de la fantasía y se oponía al de la realidad. Autonomía, genio y ficción se convertían así en los puntos de referencias de una actividad cuyo cometido se centraba en crear espacios ideales de reconciliación y cuyo motor era la subjetividad.

En *El destino del hombre* Fichte planteó la función profética del arte y postuló que al artista y al poeta les correspondía el papel que tradicionalmente se otorgaba a los grandes maestros espirituales. Ellos debían ser los nuevos educadores de la humanidad. Pero la que estaba llamada a tener una decisiva influencia en la concepción de la naturaleza del artista fue la tesis fichteana sobre el yo. Para Fichte el yo es lo absoluto, pero un absoluto que no deja, como en el caso de Kant, fuera de sí sus límites. Antes bien, los interioriza en su conciencia, iniciando así un movimiento infinito de puesta y superación de límites. Este movimiento suponía un fin en sí mismo, de suerte que la propia producción no concluía en un producto final, sino en una señal destinada a ser superada para retornar a un yo que se construía en un rítmico avanzar, superando(se) sus límites, para retornar a sí. Esta aspiración indefinida a lo absoluto, que impedía tomar reposo en estadio

alguno de la marcha del espíritu, constituía una suerte de ironía universal. Este modelo no podía pasar desapercibido para un artista romántico deseoso de mirar con distancia irónica su propia obra como mero instrumento para exaltar su subjetividad y su libertad creativa. Este ironismo ya fue –no menos irónicamente– comentado por Hegel, que resaltó cómo una realidad privada de sustancia e inteligible exclusivamente como ocasión para afirmar la propia subjetividad, sólo puede producir la desazonante sensación de nulidad que provoca anhelar un absoluto.

Si el Yo se mantiene a ese nivel, todo se le aparece como nulo y trivial, excepto la propia subjetividad, la que, hueca y vacía, deviene por eso vana ella misma. Pero, por otro lado, el Yo no puede encontrarse satisfecho tampoco con este goce de sí, sino que deviene impotente en sí mismo, de modo que experimenta el deseo por lo sólido y sustancial, según intereses determinados y esenciales. De esta situación nace la desdicha y la contradicción, pues el sujeto quiere, por una parte, penetrar en la verdad y ansía alcanzar la objetividad, pero, por otra, no puede desentenderse ni arrancarse del aislamiento y la soledad de esta interioridad abstracta e insatisfecha, y ahora es acometido por un intenso anhelo.

Esa subjetividad autónoma que no se contrasta con el mundo concreto y ético termina en algo tan vacío como la propia acción autónoma. Hegel rompe así una lanza en favor del público del arte denostado por no ser capaz de dar el nivel ante estas alturas de la ironía, que prefiere el arte nacido del verdadero carácter, que es el que se atiene al contenido sustancial de los fines²⁸.

El artista se encuentra constantemente obligado por su divina genialidad, que le obliga a percibir todo lo que no provenga directamente de sus actos creadores como un objeto de su narcisista ironía. El acto artístico sería un acto ejemplar de libertad llevado a cabo por la capacidad formadora de la subjetividad. Si bien este esquema no podía ser entendido más que por referencia a la conciencia del

²⁸ Hegel en la *Estética* pone al arte separado tajantemente de la naturaleza, aparece como una actividad específicamente humana que crea sus propias leyes, presentándose como lugar sensible de nacimiento del Espíritu Absoluto. Lo que da lugar a una evolución del arte en el tiempo, según tres categorías de ascendente espiritualización: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. Hegel G.W.F., *Estética* (2 vols.), trad. cast. de R. Gabás, Península, Barcelona, 1991

problema de la fragmentación desembocaba en la perfecta distinción de todo lo tocante al arte frente a todo lo tocante a la realidad, hasta el punto de que la misma obra parecía exiliada en el reino de lo real en la confianza de que no sería ella sino el espíritu del artista que la vivificaba el que se transmitiría en un movimiento empático.

La tradición de la mimesis se sustituye pues por el entusiasmo creador de una subjetividad genial que se desarrolla en la periferia de lo social abrazando una marginalidad que raya lo patológico. El símil con el Creador se sigue hasta las más extremas consecuencias, hasta, como ya comentamos, el límite de la autoinmolación. Por otra parte la naturaleza que vive en, y crea a partir de, el genio es una naturaleza ahistórica, o, mejor, prehistórica, una naturaleza anterior a la Historia. La reivindicación del desarrollo de la vertiente sensible del ser humano en un mundo crecientemente colonizado por la razón instrumental terminó perdiendo su impulso emancipante para desarrollar un desesperado espacio de consolación que apenas brindaría unos instantes de sensación de plenitud. El desarrollo autónomo de un impulso inicialmente emancipador habría de terminar consolidando un espacio aislado que ha venido colaborando activamente con la racionalidad instrumental para proporcionar en el futuro lo que podríamos llamar, parafraseando a Warhol, quince minutos de plenitud.

2.3.- Lo estético y lo sublime.

Tras el Romanticismo las obras de arte ya no son *como* la naturaleza, son naturaleza, y, ciertamente, nada hay tan autónomo como lo natural. El arte, cómo la naturaleza ha llegado a ser incuestionable, pero al alto precio de perder su capacidad de cuestionar. No es históricamente irrelevante que tal fusión se haya venido produciendo en un momento tan determinado. El arte, identificado con la naturaleza, ha gozado la misma suerte que aquella en el mundo moderno: su

conversión en *parque natural*, en lugar de recreo. Ya lo advertía Adorno, esta referencia a lo natural tiene mucho más de histórico que de natural:

La visión de la naturaleza como algo liberado de la Historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en que la urdimbre social se halla tan apretadamente tejida que quienes en ella viven temen la muerte por asfixia²⁹. Cuando la naturaleza es realmente hostil, sublime, y como tal se presenta –como entre los hombres del desierto o en las culturas primitivas–, no parece factible afirmar que su belleza se impone sin concepto, pues lo que sin concepto se impone es su espanto.

Cuando la naturaleza es el entorno del trabajo cotidiano –como en las poblaciones agrícolas, donde curiosamente no se posee el sentimiento del paisaje–, la naturaleza tampoco es convocada. Sólo cuando lo indómito de la misma, aquello que puede perturbar nuestro cotidiano vivir, resulta amansado, cabe ligar lo bello con lo natural. Y es precisamente con Kant, nos dice Adorno en su *Teoría estética*, cuando la angustia ante el poder de la naturaleza comenzó a ser anacrónica en virtud de la nueva conciencia de libertad del sujeto; su angustia ante una perenne esclavización comenzó a ceder.

La belleza natural, pretendidamente ahistórica, mantiene una clara referencia histórica. No voy ahora a establecer paralelos entre el nuevo concepto de belleza natural y el sentido técnico de objeto de dominación que esta adquiere en la modernidad. Pero si quisiera volver a resaltar que el sentido del concepto de belleza natural se adquiere en este contexto sólo por referencia a la idea de reconciliación con la naturaleza (en la época de su desaparición), y que la ósmosis entre los conceptos de reconciliación natural y estética no puede plantearse sin implicar el trasvase de violencia que el primer caso conlleva. No estamos lejos de referirnos a la violencia de la representación.

²⁹ Adorno, T.W. *Teoría estética*, trad. cast. de F. Rianza rev. por F. Pérez Gutiérrez, Orbis, Barcelona, y Taurus, Madrid, 2006

El momento en que se decide aplacar la pulsión reconciliadora escorándose hacia el extremo escindido de la naturaleza frente a la historia, no puede desligarse de una estética del cansancio civilizatorio. El mito del estado original de lo natural, donde el hombre formaba parte de la armonía cósmica con los animales y las cosas es tan antiguo como el mundo. Pero entre nosotros no puede desvincularse de la referencia al estado que precedía al pecado original, al momento en que la ignorancia del conocimiento, del bien y del mal, permitía una identidad entre existencia y sentido custodiada por la presencia de Dios.

Quizá ni los momentos en los que la naturaleza se representó en la forma de su más inquietante sublimidad, dejaba de traslucirse la nostalgia del orden ahistórico, la tranquilizadora presencia de Dios. Aquí sí nos encontramos con un concepto de autonomía con verdadero contenido para el profano, aquel que prescribe para el arte una radical imposibilidad de determinar el mundo de la vida. Cuando, refiriéndonos a la creación e imposición de un horizonte en el que se ha de librar la aventura del entendimiento –que como ya veremos, es la de la acción–, cabe decir, con Kant, que no apreciamos coacción alguna, hemos de entender que de alguna manera se ha logrado neutralizar el efecto de tal creación minimizando el número de acontecimientos que en el mencionado horizonte hayan de dirimirse. La vinculación del arte con la naturaleza, en el momento en que la naturaleza se revela como un ser menesteroso, que ya no resulta sublime –más que sobre las telas de los pintores– sino apenas el último lugar de esparcimiento frente a la opresión del mundo moderno, es un flaco favor para el arte que aún pretende servir de instrumento a un hombre dispuesto a hacerse con las riendas de la Historia. Ciertamente no son las propuestas estéticas realizadas a principios del siglo pasado – que, como más adelante se verá, resultaron mucho más desestabilizadoras de lo hasta aquí reseñado–, sino su asimilación en forma de difuso Romanticismo en los epílogos de la modernidad, el objeto de nuestras iras. No es nuestra intención hacer una valoración del arte del XIX ni de su legado al XX, sino simplemente denunciar el pacto tácito suscrito desde sectores

neorománticos con sus contradictores neoilustrada según el cual una cosa es la política real y sus estrategias y otra el mundo de la cultura.

Los planteamientos románticos incluían, sin embargo, un fuerte contenido crítico respecto a la tradición epistemológica. En el mundo de la insuperable contradicción que descubrieron, la razón pura y la lógica se revelaban impotentes, pues, para ellas, la contradicción era un simple error de cálculo, algo irreal derivado de una incorrecta observación que cabía ser mejorada. Al mismo tiempo, la máquina idealista se mostraba asimismo incapaz de comprender el mundo. La dialéctica hacía de la contradicción un simple paso hacia su superación en un ideal estado de absoluta transparencia de un mundo estático. Sólo el Romanticismo, en su confianza en una poesía no conciliadora, era capaz de dar cuenta de un mundo donde la contradicción no era ni error ni circunstancia, sino motor del ritmo de la Historia. Pero lo que antes llamábamos el alma nihilista del Romanticismo se vio continuamente superada por el poder reconciliador de la presencia de Dios entre los hombres. Hubo de ser Nietzsche el que liberara las tesis románticas en un mundo secularizado. Y, sin embargo, a este mundo no trascendió la potencia crítica y transformadora del Romanticismo sino su vertiente consoladora.

Conscientes de la imparable dinámica de lo moderno la realización política de las proyecciones mitoutópicas quedó descartada. Fue entonces cuando se produjo el reparto de tierras tras la partición de las viejas fincas epistemológicas de la religión. El Romanticismo se asentó en la esfera que le correspondía, donde se especializó en aliviar el malestar metafísico que la reificación del mundo producía. Los contenidos míticos pasaban así de construir la realidad a no tener acceso a ella. El arte, que tomó la palabra, no quiso nombrar el mundo y se conformó con nombrarse a sí mismo. En esta carrera hacia el retraimiento las huellas románticas fueron quedando borradas por los escrúpulos críticos hacia el mismo nombrar. El impulso tautológico se encontró respaldado por el resentimiento hacia el propio

lenguaje en el camino del arte hacia su retiro al espacio de la consolación y la pedagogía.

2.4.- El arte como transformador de la realidad

Lo estético, sin embargo, tal como lo plantearon los románticos, puede ser concebido como mecanismo de ampliación de una cicatera realidad en virtud de la potencia de su nombrar. Este planteamiento, que gozaría de notable radicalidad si el arte abandonara su supuesta vocación marginal, es, curiosamente, uno de los axiomas más comúnmente aceptados en el debate estético. La idea encierra la posibilidad de concebir el arte como un ente que, situado entre los entes, es capaz de transformar estos. Pero tal posibilidad no será factible, o su efecto resultará capitidismuido, mientras aquel siga circunscrito a su esfera y se reconozca como ficción en relación con la realidad.

Manteniéndonos en esta óptica, la capacidad transformadora del arte se vería minimizada por relación a su circunstancial capacidad de deformar la realidad enobleciéndola. Es esta una consecuencia más de la utopía kantiana de la reconciliación del ser y el deber en la obra de arte, que pronto conoció sus derivados pedagógicos –el arte forma el espíritu– o terapéuticos –el arte libera de lo insoportable de la realidad–. Cuando Schiller trató de hacer derivar el tema estético hacia el moral abrió una franja entre la realidad enajenada y el mundo de la conciliación estética. En el instante en que el arte abre otra realidad necesariamente reclama para ella una autonomía, no sólo por su supuesta superioridad, sino por cuanto el espacio lógico de lo existente no podría dar cuenta en justicia de aquello que lo trasciende. Desde esa óptica la vida y el ideal llegan a un estado de irreconciliabilidad inimaginable en Kant, consecuencia lógica de mantener siempre como punto de referencia para el análisis de lo real el ideal mítico del paraíso o de una Edad de Oro encarnada en la Grecia Clásica. Ante tan

insuperable escisión aquel que deba consagrarse a la custodia del ideal habrá de renunciar por completo a transitar la vida.

Como antes apuntábamos, la misión los artistas sería entonces la de *conservar* a todo trance los últimos alientos del fuego de la Naturaleza, retirándose de la Historia en un acto de heróico sacrificio.

El giro kantiano operado por la filosofía de Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)³⁰ dulcificó el abismo entre la realidad y el ideal hasta el punto llegar a hacer verosímil la encarnación de este en la Historia. Su derivación hacia el criticismo iba a llegar hasta la puesta en cuestión del sujeto trascendental kantiano como depositario de la libertad, que habría de venir a reposar en un sujeto histórico, capaz de vivir su libertad como adecuación de tragedia y destino. Era pues perfectamente rastreable en Schiller la voluntad de volver a el ideal moral y la naturaleza sensible. Y el arte debía ser la forja de esa sensibilidad obligada a someter su naturaleza por el hierro de su libertad.

El fin supremo del arte, y del arte trágico en particular, es representar mediante rasgos sensibles cómo el hombre moral se mantiene independiente de las leyes de la naturaleza. Es preciso que el ser sensible sea profunda y enérgicamente afectado; es preciso que la pasión esté en juego para que el ser racional pueda testimoniar su independencia y manifestarse en acto.

Esta es la vía por la que lo sublime se convierte en categoría estética del horizonte moral de la tragedia, del esfuerzo por someter a la forma las dimensiones sensibles de la naturaleza. El mito de la Edad de Oro sigue vigente, pero ahora como condición histórica de posibilidad, a través de su ruina, de la emergencia de la libertad como fundamento trágico de un nuevo clasicismo. Un clasicismo que

³⁰ Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Introd. J. Felipe, trad. cast. De J. Seca. Anthropos, Barcelona, 1991.

habrá de entenderse no como providencia sino como afán histórico, y que sólo avendrá si se resuelven los problemas del hombre como ser social.

A partir de Schiller al arte le cabe la posibilidad de llegar a configurarse como instrumento de construcción de la utopía histórica, que ya no podrá encararse volviendo con facilidad la vista al mítico instante en que naturaleza y sociedad coincidían, sin esfuerzo y de manera espontánea, sino a través de la síntesis esforzada entre las dimensiones irreconciladas. Estas tesis podrían relacionarse con la teoría de Burke de lo sublime (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757), cuyo interés reside, a juicio de Cassirer³¹, en promover el hecho de que no sucumbamos a lo enorme, sino que nos afirmemos frente a ello, y que nos conduzca a una elevación de nuestras fuerzas, camino por el que consigue rebasar, en el terreno del arte, las estrechas fronteras del eudemonismo.

Ciertamente, en ambos autores la idea de reconciliación ha ganado en complejidad, El más alto ideal al que nosotros aspiramos es llevarnos bien con nuestra naturaleza física, salvaguarda de nuestra felicidad, sin estar obligados por ello a romper con la naturaleza moral que nos asegura nuestra dignidad. Pero sabemos que no es fácil servir a dos señores. Pero la felicidad sigue anclada en el lado de la naturaleza. Si bien la categoría (estética) de la dignidad viene a señalar un camino por el que dulcificar el frío imperativo moral kantiano, la tarea emancipatoria queda circunscrita al dominio impasible de la Razón soberana sobre la sensibilidad. La vieja idea de la inmolación sigue planeando sobre un arte hospedado aún en el territorio de la naturaleza. Pues es fácil deducir que, si bien los cantos de sirena que desde la sensibilidad el arte entona están al servicio de la forja del carácter, los territorios de la naturaleza física –donde mora la felicidad– y del imperativo moral –donde habita la dignidad– permanecen a ambos lados del

³¹ Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, trad. cast. de E. Imaz, FCE, México, 2003

lienzo. No estamos muy lejos de afirmar que el papel del arte puede no sólo recaer en el de “tentación” del hombre, sino igualmente en el de válvula de escape de la propia presión represora de su naturaleza moral.

Schiller es quizá quien más temprana y profundamente apostó por la heteronomía del arte, y quien más afortunadamente formuló su cometido dentro del proyecto de emancipación. Pero no quiso sublimizar el concepto de felicidad, lo que hubiera permitido perseguir el placer en el lado de la libertad y no sólo de la naturaleza. No es ello sin duda algo que quepa achacar a Schiller, pero, como se verá, resulta de trascendental importancia para nosotros, por entender que la mayor fuente de satisfacción, la base de la felicidad digna, ha de hallarse del lado de la civilización, en la búsqueda del reconocimiento y la identidad. Circunstancia en la que Schiller no podía reparar por cuanto él tenía una idea estable sobre la identidad del sujeto emancipado que perseguía, perfectamente definido por un perfil griego.

Si bien desde el punto de vista de Schiller es posible integrar la abrumadora presencia de “malos ejemplos” en el arte –lo que más adelante llamaremos su dimensión negativa– en un modelo que nos obliga a concebir el arte en su dimensión ejemplar y, por lo tanto, allende lo real. Mientras el arte se conciba como instancia reconciliadora y, por lo tanto, superadora, de la contradictoria realidad, nos veremos tentados a ponerlo en relación con conceptos como apariencia, imitación, e incluso encanto o ensueño; todos ellos vinculados a la configuración platónica de un mundo consistente en una realidad esencial de la que el arte sólo sería apariencia. Cabría pues afirmar con Gadamer, en *Verdad y Método*: Desde el momento en que en Schiller lo que acuña al concepto del arte es la oposición entre realidad y apariencia queda roto aquel marco abarcante que constituía la naturaleza. El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma.

Lo bello y el arte por esta vía sólo confieren a la realidad un brillo efímero y deformante. No menos prometedor resulta el filón marxista en su acepción más

cercana al compromiso ilustrado y, por ende, al propio Schiller. El concepto marxista de emancipación, obviamente heredero del ilustrado, promueve, de modo similar a Schiller, la superación de las contradicciones inherentes a los enfrentamientos polares surgidos del fraccionamiento moderno: naturaleza, hombre; necesidad, libertad; individuo, sociedad etc.

Pero a diferencia de Schiller, la emancipación no se exilia en la esfera estética. La emancipación no es emancipación estética, sino emancipación antropológica en el más amplio sentido de la expresión, sin que de ello quepa deducir, como se ha pretendido frecuentemente, que por esta razón la emancipación estética se alcance por añadidura a –y quede subsumida en– la emancipación social del individuo. La emancipación implica el desarrollo en sintonía, que los ilustrados plantearon pero no supieron asegurar, de las diferentes facultades humanas. Por esta senda se atisba la posibilidad de que la obra de arte no sea un agregado vicario de un proyecto filosófico, político o social, sin que por ello quepa proponer lo estético como modelo social ideal, ni mucho menos, como planteaba la utopía absolutista de lo estético, encumbrarlo a la consideración de lugar específico donde la emancipación humana se concluye.

En Marx encontramos un modelo de lo estético que nos permite transgredir la tradicional dicotomía entre naturaleza e historia en la que se alimentaba la segregación entre lo artístico y el mundo de la vida. Las tensiones entre el querer y el deber surgen y se alimentan *en la Historia*. La naturaleza no se interpreta en términos abstractos ni se remite a un origen mítico, sino que se determina e interpreta en el mundo histórico. La universalidad kantiana de lo estético se cifra ahora en clave de sociabilidad. El arte, como el resto de las manifestaciones humanas, incluso manteniendo un pie en la naturaleza y otro en la historia, únicamente cobra sentido y significado para el hombre social. Desde esta óptica, dignidad y felicidad no habrían de resultar antagónicas. Es ciertamente criticable que la Historia se reduzca a una sucesión de sistemas de relaciones de propiedad

o el concepto de sociedad a un modelo materialista de difícil convivencia con lo estético. Pero ampliando el criterio de lo social hasta incluir en él los mecanismos de intercambio simbólicos, obtendríamos la posibilidad de encarar el arte como un fenómeno ligado a las circunstancias materiales y espirituales –incluyendo las que se nutren de los lados más oscuros de la psique humana– que determinan las relaciones de los individuos en sociedad.

Esto es, como un conjunto de operaciones determinadas por los mecanismos de significación operantes en los procesos efectivos de interrelación entre los individuos y, al tiempo, no sólo capaces, sino aun comprometidas con la posibilidad de incidir en esos mismos mecanismos. Lo estético, sin dejar de estar ligado a la naturaleza, se sabe determinado por el sistema de necesidades –que no puede limitarse a las materiales– operante en un ciclo histórico concreto, que influye incluso en la misma determinación de lo instintivo.

Sin embargo Marx, como buen ilustrado, pese a conceder a lo estético un papel no subordinado aunque sí vinculado al proceso de emancipación, seguía pensando este en términos de autonomía. La estética sería una *necesidad radical*, a la aspiración a la igualdad social, pero distinta. Frente a las necesidades brutas que genera el mecanismo del sistema, el proceso de emancipación promueve la *recuperación* de las necesidades humanas –entre las que se incluyen las artísticas– y su satisfacción. Una vez más el arte pasa de ser un mecanismo supuestamente privilegiado para acelerar el proyecto moderno de emancipación, a un instrumento para satisfacer una necesidad específica y diferenciada, aunque su cumplimiento se entienda como condición *sine qua non* para la obtención de un estadio acumulativo de plenitud. Satisfacción que, además y de nuevo, se liga a una “recuperación” de un momento pasado en el que lo estético cimentaba la universalidad de lo humano –Marx, como Schiller, no oculta, en su ambición por sanar el fraccionamiento del individuo moderno, su nostalgia por la Antigüedad–. Esta es la razón de que, como luego veremos, las vanguardias artísticas, inspiradas en planteamientos marxistas, deriven hasta lindar con el esteticismo

ante la posibilidad de entender la forma como un ejemplo puro de necesidad radical opuesta a las necesidades brutas. De manera que, si bien la emancipación estética se vincula a la emancipación genérica del individuo, su satisfacción se encauza autónoma y específicamente.

La absolutización idealista de lo estético hasta el nivel de función suprema, capaz de vertebrar la conducta humana y aun la realidad misma termina degradando igualmente el papel efectivo que cabe asignar al arte en el proyecto moderno. El papel mediador del arte que concibiera Kant y extendiera Schiller se convierte, tras la crisis de la Ilustración, en un verdadero lugar común. En el apresurado intento por sustituir las insuficiencias de la Razón y restañar las heridas de la Historia, lo estético se convierte en una imagen completa del ideal integrador. Para idealistas y románticos la estética se convierte, una vez más, en la estratagema para sublimar por vía de urgencia la dolorosa distancia entre la Naturaleza y la Historia.

Schelling había planteado la solución de la estética como futuro a través de un rodeo por los orígenes del hombre y su historia, donde se esperaba encontrar una imagen más nítida del infinito perseguido, que podría habitar en lo primitivo, en la cara oculta de la psique, en lo inconsciente. Freud recoge esta insinuación³² para convertir lo que hasta ahora era un remedo ideal en una terapia concreta. El arte pasaba así, sin que se modificaran sustancialmente las expectativas que levantaba, de una ficticia situación de privilegio a convertirse en una simple rama de la psiquiatría. Aunque una rama nada despreciable, pues su cometido consistía nada más y nada menos que en sanar el malestar de la cultura, correlato del malestar de la historia en el idealismo. El genio antes y el inconsciente ahora son los encargados de negociar con la naturaleza tras la impotencia demostrada por la cultura/historia. La imposibilidad de reintegrar aquella en un momento ideal de

³² Freud, S., *El Malestar en la en la cultura*, trad. cast. de R. Rey Ardid, Alianza, Madrid, 2007

reconciliación mueve a Freud a pensar en un mecanismo para paliar sus efectos, y lo encuentra en la sublimación, que se lleva a cabo a través de formaciones o satisfacciones sustituidoras con capacidad terapéutica.

Desde esta óptica el arte se consolida como elemento de ficción, capaz de sanar temporalmente una dolencia que jamás curará, pues no tiene su origen en la historia sino en la naturaleza. Ciertamente se supera así el optimismo excesivo que fomentaba el Idealismo sobre la posibilidad de superar todos los conflictos en el arte, desvelando una posibilidad realista y concreta de realización de lo artístico, igualándolo a otras muchas formas de incidir en lo real y diluyendo toda referencia a la autonomía; pero de nuevo a un precio altísimo. Por un lado el arte queda definitivamente estigmatizado por su naturaleza ficticia. Por otro, se desvincula definitivamente de la Historia, limitando su actividad al ámbito de lo natural, donde, a través de mecanismos de distracción, tratará de paliar los efectos de una enfermedad incurable nacida de la disfunción entre el Yo y el Ello. El abandono de la relación con la Historia trae consigo el olvido de que el recurso a la naturaleza era él mismo, desde el nacimiento del proyecto moderno, una determinación histórica inscrita en el proyecto de emancipación. La tesis del afán de perfeccionamiento del ser humano, en la que Freud cifra la represión causante de la neurosis, es mantenida sin recabar en que sólo puede ser admitida en el marco de un proyecto que no puede limitarse a sanar al hombre, sino a modificar el mundo. Este olvido provoca que el arte vuelva a ocupar una situación periférica en la que, una vez más, se ocupa de restañar los efectos negativos de un proceso al que no pretende acceder y con el que, indirectamente, colabora.

Si no es criticable la vinculación del arte a la medicina, sí lo es a las curas de primeros auxilios que suponen las formas sustitutivas que el arte ofrece (el mismo Freud reconocía que «la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia» en *El malestar en la cultura* . Formas que, por mantener la radical separación con el principio de realidad y la vida cotidiana que heredan de la absolutización de lo estético tras la

crisis ilustrada, no tardan en hacer aflorar los fantasmas de la autonomía de lo estético y la correlativa irresponsabilidad del artista.

Nos Mencionan Adorno en su *Teoría Estética*, que la teoría del arte de Freud es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello en el interior mismo del arte que no es artístico. Cuando trata de descifrar el carácter social que habla desde la obra de arte, Adorno en su Teoría estética expone, que se manifiesta de forma múltiple el carácter del artista nos está proporcionando elementos de la mediación concreta entre la estructura de las obras y la de la sociedad. Pero a la vez está ensanchando una vía semejante a la del idealismo, la de un sistema absoluto de signos subjetivos que sirven a las pulsiones pasionales del sujeto.

Fantasmas que parecían erradicados definitivamente al adquirir el arte una utilidad concreta, pero que asoman, ante el olvido de la Historia, por el florecimiento del lado oscuro de la mente y por la relación entre genio e inconsciente.

La voluntad de *realización de lo artístico* requeriría pues la apertura de una *tercera vía*. Salvando la concepción afirmativa del arte –que en breve cuestionaremos– ligada al no menos afirmativo discurso del positivismo, las opciones que contemplan la capacidad transformadora del arte podrían reducirse a los esteticismos ligados a lo que Simón Marchán³³ denomina Absolutismo Estético, en que hemos personificado en Schelling y seguido hasta Freud, y a la visión schilleriana o marxista, con su derivación hacia las vanguardias estéticas. Esta segunda opción se encontraría en principio más dispuesta a cuestionar la autonomía de lo artístico, debido a su voluntad antiesteticista y a sus lazos con pensadores marcadamente comprometidos, si bien desde una óptica claramente crítica, con el proyecto moderno y con la posibilidad de vincular de manera explícita el arte con la modificación de la realidad. Aunque en las versiones más marcadamente políticas de esta tendencia el arte podría acabar ocupando un

³³ Marchan Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2003

papel subordinado a directrices burocráticas, es innegable que en sus interpretaciones más nobles, si bien habría de permanecer férreamente ligado al proyecto de emancipación social de la modernidad, en modo alguno quedaría reducido a otras instancias –ya fueran estas políticas o conceptuales–, sin que por ello se pretendiera elevar el arte a modelo social. Pretensión esta última que, sin embargo, siempre alentó a los esteticismos. Estos, desde Jena a Nietzsche pasando por Schopenhauer, siempre confiaron en que el arte propusiera un modelo alternativo de realidad que, si bien nunca llegaría a suplantar a esta, si procuraría un espacio de ensoñación donde liberar la existencia individual atormentada por las miserias del mundo.

Entre estos dos polos nos hemos venido moviendo sin encontrar un punto neto de inflexión: o bien el arte se integra en un proyecto político concreto ante el que no sólo cede soberanía, lo que sería absolutamente admisible, sino que hipoteca el poder transformador que emana de su capacidad negadora; o bien, mantiene intactas sus capacidades y exige un papel de claro protagonismo al precio de exiliarse a un mundo irreal en el que se reclama principio de realidad supremo. No cabe la menor duda de que nuestras preocupaciones están en condiciones de encontrar más eco en el primer territorio intelectual que en el segundo.

Ciertamente dos serían los problemas a solventar desde esta óptica. El primero sería como reconducir lo que en breve definiremos como la naturaleza negativa del arte, particularmente del arte moderno, positivamente, con el fin de integrarlo en un proyecto de progreso. Este escollo, que ya salvara Schiller, ha encontrado visos de solución en el mismo desarrollo histórico de las vanguardias. El segundo problema, que es el que en rigor nos ocupa, resulta más comprometido. La dificultad radica en el aspecto esteticista de las vanguardias, o, lo que es lo mismo, en el acuerdo que ambas vías mantienen en torno a la autonomía estética. Si bien es manifiesta la voluntad vanguardista de enlazar el arte y la vida minando la autonomía del último, no es menos constatable –y creo que aquí se encuentra la esencia de las relaciones entre autonomía y vanguardia, y no donde la rastrea

Bürger en *Teoría de la Vanguardia*³⁴ – que trata mayoritariamente de hacerlo, a imagen del esteticismo, a través de la formación de un principio nuevo de realidad. En última instancia la vanguardia, como el Absolutismo Estético, pretende glorificar lo estético en su versión formal y elevarlo a valor supremo de toda cultura, aprovechando la oportunidad que brindaba el Romanticismo de suplantar a una religión que se batía en retirada. Ya sea por la vía de convertir el arte en un modelo ejemplar con capacidad de formar al nuevo hombre, en un espacio recreativo donde liberar las tensiones que se generan en la realidad, o, por una senda más radical, afirmando lo estético como justificación última de la existencia humana, el arte se escinde en un espacio extraño a la realidad. El poder de irradiación que desde allí atesora varía en las valoraciones de los distintos autores, pero la triste realidad es que el arte desde tal territorio, y por más que haya llegado a declararse principio supremo de realidad, se ha visto incapaz de ralentizar ni un ápice el imparable progreso de la versión más tecnócrata de una modernidad con más de dos siglos de existencia. Y ello, a nuestro entender, por cuanto comparte con ella el principio que le sirve de motor, la autonomía de las esferas epistemológicas.

La estética guarda celosa, incluso en sus vertientes más críticas con la segregación del arte y la vida, su derecho a elaborar un principio de realidad autónomo, desde el que pretende proponerse como modelo alternativo al que presenta la racionalidad instrumental, legitimando así las aspiraciones de esta de convertirse, a su vez, en principio de realidad. Y ante esta circunstancia parece que sólo se atisba como alternativa el incalificable colaboracionismo de un arte de raigambre positivista dedicado a la decoración y acondicionamiento del ambiente de trabajo. Sospechamos, y así lo dejamos por el momento apuntado, que el problema radica en la vocación del arte de actuar como forma frente a la degenerada naturaleza, de ontologizarse hasta el punto de pretender suplantar a los individuos en la conformación de un sentido que ellas mismas ya portarían y

³⁴ Peter Burger, *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Madrid, 1998

comunicarían. La obra de arte de vanguardia sigue mayoritariamente asentada en su voluntad representativa, que la convierte en “una nueva manera de ver el mundo” afirmada en una estabilidad de la que dice renegar.

Si bien se rastrea desde el Romanticismo la posibilidad de que el arte permita modificar las concepciones escindidas del mundo, que son la fuente de la naturaleza escindida del hombre, no parece que triunfe una visión secularizada de esta posibilidad. Una visión que no termine tratando de recrear un mundo fuera del mundo con la intención no de ayudar a buscar un sentido –narrativo– unitario al único del que en definitiva disponemos, sino de sustituirlo, eludirlo o, simplemente, desacreditarlo. Una vez se percibe lo estético como un *lugar* privilegiado desde el que interpretar el mundo, no contentos con esto, tendemos a dar el siguiente paso para convertir este lugar interpretativo en el lugar – cuando no el oráculo– de la interpretación, de donde mana el sentido –que se reclama más real que lo real– del mundo. Sólo un acólito de esta religión del arte puede evitar percibir que el crudo realismo al que obliga la colonización efectiva del mundo de la vida por parte de la Razón instrumental, convierte tan elevadas pretensiones en una efectiva y absoluta pérdida de influencia.

Las acciones extramORALES de la figura del genio –que sospechosamente amparan en sus diversas formas tanto el esteticismo como la vanguardia– encaminadas al cumplimiento de las altas misiones de superar la escisión de la existencia, reconciliar lo finito y lo infinito, justificar estéticamente el absurdo de la vida o, simplemente, “poner un mundo”, terminan, por obra y gracia de la autonomía de la que parten, mostrándose incapaces de inquietar lo más mínimo la imagen técnico–científica de la realidad, que es capaz así de identificarse con la realidad misma. De este modo se pervierte el espíritu que, no lo olvidemos, suponía la justificación última –y heterónoma– de la reivindicación de la autonomía de lo estético. No costaría mucho identificar esta secreta colaboración con el creciente malestar social que está produciendo la nunca suficientemente ensalzada sequía de genio creador, o la ausencia de nuevas matrices de energías cósmicas visionarias.

Carencia que voluntaria o involuntariamente está dejando de justificar, en un mundo secularizado, permanentes aplazamientos utópicos ante la tarea de interpretar el mundo, espacios consoladores de la miseria social y política, mitos de una imposible reconciliación, o, lo que es peor, la creencia de que la religión universal del arte este oponiendo a través de su radical inutilidad una resistencia efectiva al utilitarismo reinante. El arte no es palabra de Dios, no está exento de desarrollarse en el medio discursivo del mundo de la vida, no puede superar la distancia entre lo infinito y lo finito –pues de ella se nutre– no es naturaleza, ni es por ella creado. El arte forma parte, irrenunciable e inexorablemente, de la realidad sin que por ello –o precisamente por ello– quepa presuponerle vocación representativa alguna. Es realidad, pero no es la realidad ni aun otra realidad. Pretender cuestionar la legitimidad de la imagen cientifista del mundo afirmando que la realidad es lo estético, excede lo paradójico para rozar lo ridículo. Afirmar, por otro lado, que lo estético es un suplemento metafísico de esa misma realidad destinado a promover su superación no sería más que reconocer explícitamente la identidad de la imagen instrumental de la realidad y la realidad misma. Al margen, de no olvidar tal planteamiento, nos veríamos obligados a defender el criterio utilizado para discernir entre realidad y apariencia.

CAPITULO III

La reflexión filosófica y la expresión artística

3.1.- La estética frente al racionalismo del arte

Cuando Baumgarten declara en sus *Reflexiones acerca de la poesía*³⁵ la independencia de la estética, asume explícitamente la inferioridad de la nueva disciplina: las cosas son *percibidas* a través de una facultad inferior –la estética o gnoseología inferior–, pero son *conocidas* mediante una facultad superior –la lógica o gnoseología superior–. La aceptación de este estatus era no obstante condición obligada para mantener, en pleno siglo de las luces, la facultad estética netamente separada de la lógica, esto es, para defender su entidad disciplinar. De otro modo hubiera vuelto, como en el sistema leibniziano, a quedar subsumida a la gnoseología superior. En efecto, la coordinación de ambas facultades hubiera supuesto, en un clima intelectual racionalista, bendecir la secular supeditación de lo sensible a lo inteligible. La independencia de la disciplina estética pasaba, pues, por el desarrollo autónomo de la dimensión sensible como algo irreductible a lo lógico, aun cuando ello supusiera, en el momento histórico en que el nacimiento de la modernidad se identificaba con el desarrollo técnico y científico, asumir, paradójicamente, tanto la autonomía de lo estético, como su inferioridad frente al conocimiento racional científico.

La prepotencia de la omnipresente gnoseología superior empujó a la estética a mantenerse firme en la defensa de su espacio autónomo, al tiempo que minimizó

³⁵ Baumgarten, A.G. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. cast. pról. y notas de J.A. Mínguez, Aguilar, Madrid, 2001

la importancia de este. Tuvo que entrar en crisis el modelo racionalista ilustrado y desarrollarse una mentalidad antropológica para que este reparto de poderes se viera renegociado.

Por ello mantener una postura favorable a una realización efectiva de lo artístico en el mundo de la vida a través de la crítica al principio de autonomía puede confundirse con un proyecto de corte positivista. No en vano la capacidad crítica del arte frente a los tintes racionalistas que cobraba el proceso de modernización se nutrió siempre de su estatuto de autonomía. La posición secesionista que la estética se había visto obligada a ocupar, por simple instinto de supervivencia, la colocó, ante las primeras manifestaciones de debilidad de la Razón instrumental, en una posición privilegiada para encabezar el movimiento de crítica frente al monopolio que aquella pretendía ejercer sobre la realidad. En cierta medida cabría afirmar que, debido a avatares históricos, la estética es por naturaleza postmoderna, en el sentido de que adquirió desde sus orígenes un papel crítico frente al proceso de modernización, ligado siempre a su desmarque efectivo frente a la realidad. La autonomía de la estética no es pues, hasta cierto punto, más que la forma en que se concretó la postura de esta disciplina en el pulso permanente entre razón y sensibilidad que caracterizó, y caracteriza aún, a la modernidad. No significa esto, en modo alguno, que la estética fuera antimoderna. Antes bien, como ya hemos visto, la voluntad de superar el fraccionamiento en que la modernidad sumía social, gnoseológica y psicológicamente al individuo, no es más que una dimensión de la voluntad moderna de alcanzar el ideal de la plena autonomía del individuo.

Esta circunstancia no concierne simplemente a la estética como disciplina filosófica, sino al entramado entero de las realidades que ella abarca, y que hoy podríamos denominar como la institución del arte. Esa *autonomía comprometida* es el *ethos* que el arte comparte con el resto de las posturas que, desde Schiller hasta el pensamiento marxista, aún siendo críticas con el proceso de modernización se encuentran, sin embargo, plenamente vinculadas a él. Sólo

desde este espíritu podremos rastrear la posibilidad queatisbamos de encontrar una versión de lo estético que, sin pretenderse más allá de la realidad misma, retenga el espíritu crítico de los proyectos autónomos.

El problema, se resume pues de la siguiente manera. La autonomía estética representa una doble paradoja. Por una parte, en la medida en que tal autonomía se nos revela plenamente heterónoma a la luz de su compromiso con un proyecto que la trasciende; por otra, en la medida en que tal compromiso, que supone un enfrentamiento directo contra el proceso de fragmentación moderno, se concretó en la consagración de la tesis de la bipolaridad de la existencia, que alimentaba tanto al Idealismo como al Romanticismo, los dos frentes de la quiebra de la Razón ilustrada. De esta contradictoria fuente brota la que, a nuestro entender, es la carta de naturaleza del arte al menos en los dos últimos siglos: su naturaleza negativa. Naturaleza, sin embargo, imposible de entender si no es a partir de la dimensión positiva que adquiere mirada desde la óptica del proyecto que la justifica y trasciende.

Esta naturaleza contradictoria nacida, como hemos visto, en el momento en que desde el discurso estético se abogaba por mantener una resistencia frente a las fuerzas disgregadoras desde una posición estratégica en sí misma disgregada, afectó al arte desde su dimensión especulativa hasta su dimensión formal. Si bien el problema de la fragmentación se trató de solventar siempre desde el ideal de la reconciliación, en el ámbito de lo fáctico pronto surgieron alternativas paradójicas que enriquecieron este planteamiento. El propio Kant encontró en su *analítica de lo sublime* la vertiente positiva de lo negativo en el arte. Produciéndose el placer nacido de lo sublime por medio de una *suspensión momentánea de las facultades vitales*, seguida inmediatamente por un *desbordamiento* tanto más fuerte *de las mismas ...*³⁶. De ahí que no pueda unirse con el encanto; y siendo el espíritu, no

³⁶ Kant, *Crítica del Juicio*, Ed. y trad. cast. de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, pag, 184

sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción de lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, *placer negativo* como expresa Kant en la *Crítica del juicio*.

Si bien Kant no extrapola el placer negativamente obtenido del sentimiento causado por la fuente de sublimidad, podremos retener ya aquí la posibilidad, que luego explotaremos, de que la obra produzca un doble movimiento de atracción y rechazo enmarcando una suerte de *epojé*³⁷ de nuestras facultades. Sin adentrarnos más por este terreno baste ahora reseñar el jugoso oxímoron patente en la idea de placer negativo, si bien siempre recordando que, inmediatamente después de la cita anterior, Kant circunscribe lo sublime a la naturaleza: lo sublime del arte se limita siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza. Este impulso bifronte no podía evitar dejar sus huellas tanto en el espíritu como en la formalización de la obra de arte concreta.

La apuesta por el ideal integrador frente a la realidad disgregada, la obra unitaria y armónica del hombre total, el fruto de la conjunción equilibrada de las diferentes esferas y capacidades humanas. Esta convicción no era más que otra manifestación de la mentalidad bipolar, no exenta de maniqueísmo, que, nacida de la reflexión sobre las relaciones entre lo finito y lo infinito –principal animadora del debate intelectual de idealistas y románticos– ordenaba metafísicamente el conjunto de lo real a partir de un sistema de binomios: griego/moderno, naturaleza/cultura, natural/artificial, etc. Por esta vía, por una parte, se promovía el arte clásico a la dimensión de lo ideal, y, por otra, se relacionaban las creaciones artísticas emergentes con el espíritu de lo fraccionario y lo artificial. En el mundo polar descrito, cualquier manifestación de fascinación por lo moderno, no habría de tardar en provocar la desintegración del modelo de belleza clásico. No en vano,

³⁷ *Epojé* o *epoché*, es un término griego que denota una suspensión del juicio, donde la conciencia no afirma ni niega. A manera de Husserl, es poner entre paréntesis tanto doctrinas de la realidad como la realidad misma.

la interesada promoción de los valores clásicos no se justificaba en la restauración de un pasado remoto, sino en el rastreo de ideales heroicos para la construcción de un futuro prometedor. La normalización de lo griego surgía de una labor hermenéutica que posibilitaba leer la Historia como futuro. Ese ha sido el sentido proyectivo de la lucha por la reinstauración de la unidad del hombre desde el primer Romanticismo hasta el postmarxismo frankfurtiano.

La voluntad de relacionar el ideal con una ilusión presente, unida a la inflación de referencias a la fragmentación, terminó provocando una ósmosis entre su acepción de mal de la modernidad y su identificación con la modernidad misma. Esto permitió que la fragmentación aludiera a dos acontecimientos. Por un lado hacía referencia a la escisión de las actividades y capacidades humanas y a su reorganización epistemológica en disciplinas autónomas; y, por otro, hacía referencia al proceso de destrucción de la organicidad de la obra de arte. Esta confusión permitió vislumbrar jugosas alternativas al planteamiento excesivamente maniqueo del problema.

Si Schiller sólo contó con la posibilidad de abordar el problema de la fragmentación psicológica del individuo desde la promoción de su vertiente sensible en el área estética, la asimilación del propio impulso fragmentador de la modernidad por parte de la obra de arte permite colegir, como ya apuntamos, una nueva dimensión del asunto. La obra de arte orgánica creaba una artificial imagen de unidad, derivada de la perfecta cohesión entre sus partes, que promovía no sólo la contemplación del ideal sino la activación de la sensibilidad; pero a condición de que ambos sucesos se produjeran en un espacio incontaminado, ajeno al mundo de la vida. La obra inorgánica³⁸, esto es, la obra de arte que encarna la fragmentación del mundo moderno en forma de pérdida de unidad entre sus partes componentes, no traslada sin embargo el problema a un

³⁸ Burger, Peter en *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Madrid, 1998

duplicado ficticio de la realidad, sino que promueve directamente la utilización de la totalidad de las dimensiones humanas en la construcción de un sentido y una unidad no dados, esto es, artificiales. La obra de arte inorgánica, que no es otra que la obra de vanguardia, nacida de la autonomía de lo artístico y criada en el compromiso heterónimo con el proyecto moderno, una convivencia que, a diferencia de Schiller, nada tiene que ver con un estado ideal de reconciliación, ni con la superación dialéctica de las contradicciones en un estado de transparencia no menos ideal.

La doble faz de la fragmentación permitió que el problema fuera abordado no por la vía de la prosecución del ideal de la emancipación a través del retorno al origen, de la reconciliación o de la síntesis, sino por la vía de la indagación en la propia fragmentación.

En la primera mitad del XIX resultaba evidente que en la medida en que lo estético pretendiera presentar una opción frente al mundo se convertiría inevitablemente en una parte de este. El viejo territorio virgen más allá de la realidad se revela entonces como una parte de la misma enfrentada a la otra: la no estética. Y cuanto más apremiante es la necesidad de afirmar la primera frente a la segunda, esto es, la necesidad de realizar las expectativas de la estética en la Historia, más patente se hace la “corrupción” de la disciplina, la tensión hacia la autodisolución. La tendencia suicida de la estética y el arte es, desde Hegel, uno de los lugares comunes más queridos. Pero no debemos ver en ello la voluntad literal de hacer periclitar la dimensión estética, sino, más bien, de someter su autonomía a la presión de su destino heterónimo, de su integración en el mundo de la vida. No en vano la disolución de lo estético acompaña siempre en los diversos autores que de ella se sirven al paralelo anuncio de la disolución de un mundo que se desea ver superado, ya sea el del sujeto escindido, el del sujeto burgués capitalista, el del sujeto burgués cristiano, el del sujeto metafísico, o, simplemente, el del sujeto.

De ahí que el anuncio de la muerte del arte se vea siempre acompañado de la provisión de los medios para la realización de su misión superadora. Esta naturaleza paradójica del arte queda perfectamente resumida en una frase de Foucault: un discurso que se quiera a la vez *empírico* y *crítico* no puede ser sino, de un solo golpe, *positivista* y *escatológico*³⁹ como nos menciona Foucault en *Las palabras y la cosas*. La permanente tendencia del arte moderno a habitar más allá de sus fronteras, a elaborar una continuidad a base de rupturas, a minar sistemáticamente cualquier sistema, pone en serios aprietos cualquier pretensión normativa en materia estética. Cualquier nostalgia del orden perdido o de un clasicismo heterodoxo resulta seriamente castigada por el fluir de los acontecimientos. Pero no por ello se debe ocultar la contradicción que implica la aceptación acrítica de esta circunstancia, que podría llegar a convertir la crítica –y el arte– en una suerte de adivinación, cuando no de mandarinato, preocupada más por anticipar evoluciones inmanentes que imágenes trascendentes. En otras palabras, no se debe enmascarar la perplejidad que produce el olvido de la heteronomía de la apuesta estética por la autonomía.

La obra de arte inorgánica no permite la captación inmediata y natural del “sentido” que la alienta. Pero no por ello cabe descartar el conocimiento adscrito al juicio estético. Ahora bien, siguiendo a Kant, este conocimiento no se refiere, en el sentido romántico, al conocimiento del objeto de arte, sino al conjunto de relaciones inmanentes que pueden establecerse en el interior de una obra que no se nos presenta cerrada en su darse. El conocimiento puede pues no versar sobre la obra sino sobre el fruidor. La capacidad de sentir un placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas (de la naturaleza, tanto como del arte) expresa no sólo la finalidad de los objetos en relación con el Juicio reflexionante, conformemente al concepto de la naturaleza que tiene el sujeto, sino también al revés, una finalidad del sujeto con relación a los objetos, según su forma y hasta

³⁹ Foucault, M. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 2008

su carácter informe, a consecuencia del concepto de libertad; por eso ocurre que el juicio estético debe ser referido no sólo a lo bello como juicio de gusto, sino también, como nacido de un sentimiento del espíritu, a lo *sublime*⁴⁰.

La obra no sería entonces un espacio en el que cupiera observar formalmente encarnada la reconciliación de lo finito con lo infinito, ni un ámbito para el análisis del momento de la representación artística, sino el lugar donde el individuo puede desplegar sus capacidades a través de la reflexión.

Baste ahora apuntar que la estética, desde la aparición de la obra inorgánica, desde la asunción de su naturaleza contradictoria, informe o sublime, está en condiciones de subvertir el reparto moderno de cometidos en lo que a la representación del mundo se refiere. Ciertamente, desde esta óptica, el arte avanza en el desarrollo de su doble naturaleza, pues, si bien la reflexión se centra en el descubrimiento de la estructura interna de la obra y de los presupuestos autónomos que la apoyan, esta no tiene por objeto el juicio o el conocimiento de la misma sino el desarrollo de un proyecto del individuo referido a su autoconocimiento.

El arte actúa, a través de sí, como un vínculo para la reflexión. Este recurso es rastreable ya desde la caracterización kantiana del juicio estético como reflexionante, y se potenció en Schiller y Fichte al postularse como la actividad más propia del sujeto plenamente constituido. La concepción del arte como terreno autónomo para la reflexión es pues indisociable del proyecto ilustrado de emancipación, en su dimensión de promotor del desarrollo de la inteligencia entendido como ejercicio libre y autoconsciente tanto de las capacidades, como de los instrumentos y las limitaciones operativas de esta. El arte se ve convertido desde entonces en un medio privilegiado de reflexión sobre el mundo no sólo por lo que respecta al espectador, sino igualmente por lo que atañe al creador. Razón

⁴⁰ Kant., *Crítica del juicio*

por la cual en el Romanticismo nació el compromiso del artista con la reflexión sobre su propia obra y sobre los objetivos plásticos que persigue.

La progresiva “positivización” del proceso de fragmentación en confrontación con la idea clásica de totalidad tuvo su correlato en relación a la *Bildung*⁴¹ romántica. La formación clásica, ligada al concepto de naturaleza y a lo bello, se resuelve en favor del instinto frente al entendimiento. Por contra, la activación y el despliegue de las capacidades humanas en la formación estética artificial implica de modo prioritario al entendimiento. Frente a la “sensibilización” de la estética, la formación artificial promueve *la acción de la libertad sobre la inclinación*, obligando a la razón a organizar de manera arbitraria los datos sensibles. Sobre esta base lo artificioso, lo característico y lo interesante restarán interés en el discurso estético a la categoría tradicional de belleza, de tal manera que dejaban abierta una puerta en la estética para la entrada de la Historia. La inmediata consecuencia de este hecho consistió en la constatable heterogeneización del gusto. Si hasta ese momento el juicio estético se regía por unos criterios axiológicos naturales que se presuponían idénticos en todo el género humano, a partir de la artificialización de lo estético las “preferencias” estéticas involucrarán decisiones individuales.

El artista hubo de abandonar la referencia al estilo como canon estable para elegir su *manera*, germen de la disgregación de la creación artística en *ismos*⁴² durante nuestro siglo. La consecuencia más interesante de este hecho, radica en que si mientras el arte permaneció en el territorio de la naturaleza cupo hacer referencia a su capacidad simbólica para “construir” una comunidad natural, de modo paralelo, tras su sesgo hacia lo artificial, este debería ser capaz de aglutinar a los individuos por cuestiones de gusto. Con la salvedad de que no cabría hablar ya de

⁴¹ El término *Bildung* refiere a la construcción consciente de un individuo en perpetuo crecimiento, de alguien que se hace a sí mismo para alcanzar un nivel superior de humanidad a través del conocimiento y de las artes, aspirando a una ejemplaridad viviente: ésta es la noción de *Bildung*, concepto clave para entender la cultura alemana.

⁴² En las corrientes de vanguardia se presentaron diversos *ismos*: futurismo, dadaísmo, cubismo, orfismo, constructivismo, surrealismo, etc., surgen como movimientos provocadores, desafiando a lo establecido.

comunidad sino de círculo de afinidades, sustituyendo así unas fuentes de identidad fundamentalistas, por otras “secularizadas”. Como quiera que a cada una de las maneras o gustos le cabía una idéntica porción de legitimidad, el debate sobre el que habría de asentarse la eventual estabilidad de los criterios y, consecuentemente, la identidad de los que con ellos se comprometían, debía realizarse de manera discursiva.

El mencionado proceso no se desarrolló de manera lineal, conociendo involuciones clasicistas y aceleraciones modernas. De igual modo que en el terreno de la epistemología, el optimismo progresista en la Razón había venido a ocupar el vacío teleológico dejado por la religión, el concepto de perfectibilidad defendido por Schlegel vino a ocupar el territorio dejado por la belleza. Pues si bien la categoría clásica de perfección habría de ser sustituida por una concepción fluida de lo estético, esta aparente indefinición iba a ser matizada mediante un concepto teleológico–progresista de la Historia. Habrían de ser de nuevo los románticos los que disgregaran el vector de la Historia, retirándole a esta la mayúscula y conjugándola en plural. Una vez más esta subjetivización extrema de lo artístico iba a topar con la figura prometeica del genio del absolutismo estético, surgida para minimizar lo discursivo y promover la reaparición de la naturaleza, ahora ya no como modelo a imitar, sino como principio productor mismo. Por este camino, el arte, recién introducido en la Historia de la mano del artificio, habría de volver a salir, en compañía ahora del genio; cuya visión, irreductible a la mirada ordinaria, no podía ser sometida al entorno intersubjetivo. No obstante, la sustitución de la naturaleza por el artificio, de la inclinación por la elección, de la belleza por la característica y de la estética por las poéticas no podía menos que hacer tambalear cualquier referencia a lo normativo, hasta el punto de convertir incluso esta misma referencia en una determinación reflexiva. El arte se convierte así en un centro activo de reflexión si bien es cierto que, desgraciadamente, y por analogía al Yo fichteano, pronto se absolutiza hasta el punto de alcanzar un divino estado de ensimismamiento en forma de reflexión sobre sí. Pero no es menos cierto que, ya desde entonces, esa misma determinación extrahistórica era fruto

de una decisión intrahistórica. Nunca más la inocencia podría ser naturalizada. El artista, el crítico, el esteta y el público tendrían en adelante que ser conscientes incluso de sus intuiciones e impulsos, que habrían de reconducir productivamente por medio del discernimiento y de los que tendrían que responsabilizarse discursivamente.

3.2.- La esfera de lo sensible

Nos encontramos así en un punto de la argumentación en el que el arte, partiendo de la asunción de su radical irreductibilidad al conocimiento, ha llegado a alcanzar una posición neurálgica en el foro de reflexión sobre el mundo. Si bien el juicio estético no ha de procurarnos conocimiento alguno sobre la obra, ni aun sobre el resto de los objetos del mundo, cabría pensar que está en condiciones de darnos noticia sobre nuestro sistema de representárnoslos. Lo que, en última instancia, sólo podría parecerle desestimable a aquel que albergara la esperanza de acceder al conocimiento de la cosa en sí. Ya comentamos como en la primera estética de la era moderna A. Baumgarten habló ya de *cognitio sensitiva*, lo que debió resultar ciertamente asombroso para la gran tradición gnoseológica que se arrastraba desde los griegos. En efecto, la posibilidad de concebir el conocimiento a través de los sentidos, suponía confrontar la razón con su otro. Sin embargo, esta posibilidad no gozó en principio de muchos acólitos. Como ya vimos, Kant no pudo ser más tajante. A su entender, un juicio estético es único en su clase, y no da absolutamente conocimiento alguno (ni siquiera confuso) del objeto, conocimiento que ocurre solamente mediante un juicio lógico. El juicio de gusto es absolutamente diferente del lógico, en el que no está contenido y por el que no puede ser absorbido, esto es, no tiene nada que ver con el conocimiento. Y ello en la medida en que el juicio estético es subjetivo y no afecta a la representación sensible del objeto, sino a la del sujeto y a un estado del sentimiento. Dado que lo bello es aquello que gusta sin concepto, nos situamos a las puertas de remitir la

experiencia estética a la capacidad subjetiva de experimentar agrado y desagrado. Por universal que sea la fuente de placer no nos es lícito decir nada sobre ella salvo la específica relación belleza–placer que despierta. No obstante, ya anunciamos la posibilidad de acercarnos al conocimiento por la vía de la reflexión que el arte encarnaba. Kant, además, concebía el juicio de gusto por relación al sentido común.

Pese al carácter subjetivo del placer que proporciona la obra de arte, este se presupone esencialmente igual en todos los humanos, por lo que es susceptible de ser comunicado. Tal presuposición descansa en que el gusto, en la medida en que no responde a intereses prácticos de un sujeto en concreto, debe ser idéntico en todos los humanos. La pretensión de universalidad del juicio de gusto se asienta pues en su subjetividad y desinterés. De manera tajante, la facultad por la que percibimos lo bello, por la que nos ponemos en contacto con la obra de arte, ni conoce ni desea. No cabe esperar entonces de la práctica artística, incluyendo en ella la misma reflexión sobre –y a partir de– el arte, más que la provisión de objetos que reporten placer subjetivo, identidad comunal, o utillaje para ejercitar una facultad humana siempre escindida, y frecuentemente atrofiada. Bastaba que se debilitara la concepción universal de lo humano para que el gusto quedara referido a una cuestión subjetiva y personal en el más literal de los sentidos.

Desde nuestra óptica nos gustaría pensar en la posibilidad de que nuestra relación con el arte fuera tal que de ella se derivara conocimiento y deseo. Sin embargo, el desarrollo de la estética siguió derroteros divergentes a nuestra voluntad, y no hizo más que incrementar el debilitamiento de la dimensión gnoseológica del arte. Tanto para Kant como para el idealismo era evidente que el arte estaba limitado a la esfera de lo sensible, en la medida en que a través de tal dimensión no nos era dado acceder a la realidad, sino a los accidentes de esta. Lo curioso es que en la evolución del pensamiento ilustrado no sólo hacia el idealismo sino igualmente hacia el Romanticismo, no se produjo una inversión de

esta tendencia. Curioso en la medida en que el Romanticismo puso en crisis la percepción de los entes como la unión de una sustancia –inteligible– y sus accidentes –sensibles–. En palabras de Maurizio Ferraris⁴³: El Romanticismo, que extiende su visión sobre toda la moderna teoría del arte, entretejió una aparente apología de la experiencia estética que se tradujo, sin embargo, en una devaluación del carácter gnoseológico de las obras, es decir, en una debilitación del nexo arte–conocimiento.

Como ya vimos, la falta de fundamento que los románticos descubrieron bajo la realidad, condujo al arte a remitirse al mito, al terreno en que la palabra, por paralelismo con la Palabra de Dios, se remite a sí misma, liberándose de determinaciones fundamentalistas o normativas. Entre tanto la estética había pasado de ser una reflexión sobre lo bello en la naturaleza a centrarse en el estudio del arte. En este tránsito el arte parece heredar sin traumas el estigma de lo bello, y, como si de la propia naturaleza se tratara, permanece exento de intención. El mundo real transido de intereses, deseos, influencias, acciones y voliciones, parecía vedado al extraño mundo del arte que manaba directamente de un anacoreta inspirado, de vida aislada, extemporánea y disipada. En el transcurso del clasicismo al Romanticismo la ficción paso a servir a la belleza de manera más eficaz que la verdad, que a menudo resultaba mala y fea. Si por desgracia en la vida no puede ignorarse la verdad, afortunadamente, gracias al arte, uno puede elevarse hacia el reino celestial de la ilusión como lo dice Tatarkiewicz⁴⁴ en *Historia de seis ideas*. La consecuencia inmediata del descubrimiento de que el hombre es un dios cuando fantasea y un mendigo cuando reflexiona, fue la utilización del arte para crear una belleza escapista a través de la ficción. Con el idealismo la trivialización del arte llegó a sus más altas cotas. Era algo perteneciente al pasado y ligado a la representación sensible de

⁴³ Maurizio ferraris *Historia de la hermenéutica*, editorial Paidós, ARGENTINA, 2002

⁴⁴ Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, trad. cast. de F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1992.

una idea en cuyo despliegue debía disolverse. De este postulado del gran aparato idealista de la modernidad cabe extraer dos consecuencias lógicas. De una parte la legitimación de la disociación forma–contenido, significante sensible y significado espiritual; de otra, y dado que tal disociación no es simétrica, el desnivel jerárquico del arte frente al despliegue de la idea, frente a la filosofía. Pero el Idealismo, sin embargo, sí reivindicó la relación (incluso la identidad) belleza–verdad. Mencionando Tatarkiewicz a Hegel⁴⁵ postulaba que la vocación del arte es el descubrimiento de la verdad. Pero cuando tal hacía no pensaba en la triste verdad de la vida, sino en la magnífica verdad de la idea. Con lo que la verdad se identificaba, de nuevo pero por otro camino, con un momento supremo de reconciliación, es decir, con una ficción. El arte sólo se relacionaba con la verdad –salvo quizá en el episodio naturalista– cuando la verdad se relacionaba con una ficción, con la naturaleza (en su segunda acepción) o con un momento más allá del tiempo. Nada tiene de particular, puesto que, como iremos viendo, la Verdad sólo puede convocarse al amparo de Dios, esto es, fuera del territorio tecnocientífico que sustenta el concepto de verdad hoy operante.

Nuestra preocupación por la mentira del arte no tiene nada que ver, por supuesto, con el problema de la relación sincera con la naturaleza –sobre todo en su primera acepción–, ni con cualquier otro medio de producir verdades “científicas”. Aunque frecuentemente se ha argumentado que la creatividad no guarda relación con la verdad ni con la falsedad, desde la óptica “mimética”. De ahí se deduce, como veremos, una determinada actitud pragmática ante la obra que disuelve su capacidad ilocucionaria⁴⁶, que es lo verdaderamente preocupante.

⁴⁵ Ibid pag.344

⁴⁶ El acto ilocucionario es el que se lleva a cabo al decir algo. Se identifica con la oración realizativa. Con bastante frecuencia, un acto de este tipo puede realizarse exitosamente con tan sólo emitir la oración realizativa —explícita o implícita— correspondiente con las creencias e intenciones correctas y en las circunstancias correctas. Además el hablante emite una oración para causar algún efecto en el oyente, lo que se logra con el simple reconocimiento por parte del oyente de las intenciones del hablante. Por lo tanto, un acto comunicativo tendrá lugar al intentar el hablante provocar que el oyente piense o haga algo, y al conocer el segundo que el hablante está tratando de provocar ese pensamiento o esa acción. Aquí la aprehensión o captación ilocucionaria tiene una función sumamente importante, dado que un acto

3.3.- La expresión artística y el lenguaje de la realidad.

La herencia romántica e idealista comprendía un concepto de arte anclado en lo subjetivo o subordinado a una filosofía llamada a desplegar su verdad. Pero mientras el problema de la autonomía de lo estético permaneció dentro del marco de la metafísica no fué en realidad más que un simple apéndice del propio problema de la metafísica misma. Desde nuestra óptica, los problemas de la autonomía y la “ficcionalización” comenzaron a resultar particularmente graves cuando, debilitada la metafísica, pasaron a desarrollarse en el nuevo caldo de cultivo pragmático. Si asumimos la historicidad de la existencia y entendemos que cualquier relato se constituye en realidad por referencia a formaciones textuales precedentes, con las que se relaciona conforme a una convención axiológica que llamamos cultura, el concepto de autonomía no tiene el menor sentido. O, más exactamente, tiene sentido como relato, lo cual, en principio, le otorga un grado de legitimidad idéntico al de cualquier otro relato.

Expuesto de otra manera, la discusión sobre la autonomía estética cobra implicaciones pragmáticas planteada en un *contexto comunicativo*. No resulta deducible por medios analíticos que la obra de arte sea un ente para cuyo juicio haya que aplicar conceptos extraídos de la propia obra. Pero nadie puede impedir que tal actitud se convierta en una convención socialmente admitida. En efecto, al margen de cualquier discusión formal sobre el tema, resulta evidente que los contenidos que el espectador es capaz de extraer de la obra de arte son difícilmente aplicables fuera del ámbito de las propias artes. Podríamos argumentar que si tal cosa ocurre es debido a la propia dinámica interna de la disciplina, al modo de operar como esfera de conocimiento y no a una característica esencial del propio arte. Pero lógicamente, desde una óptica que se pretenda más allá de cualquier fundamentación adiscursiva, tal afirmación es

locucionario se realiza exitosamente sólo y exclusivamente cuando el hablante logra que sus intenciones le sean reconocidas.

simplemente vacía. La realidad es que los ciudadanos no se acercan al museo a aprender nada de la realidad extraartística, y que si así lo hicieran les resultaría costoso sacar los argumentos hipotéticamente extraídos fuera del mencionado recinto. El modernismo supuso, como ya apuntamos, la muerte del modelo clásico de acercamiento a la obra de arte. Ya vimos como la convicción común de que el arte clásico era connatural a la armónica civilización clásica, y su crecimiento orgánico e instintivo, mientras que la civilización y cultura moderna, dominadas por el entendimiento, eran artificiales y fraccionarias, se extendió sin apenas contradictores hacia el final de la época ilustrada. Este convencimiento alimentó tanto un ideal –el natural– como un modo moderno de operar –el artificial–. De tal manera que, en un período que podríamos denominar *Clasicismo romántico*, se pensó en la paradójica posibilidad de reivindicar artificiosamente un ideal natural de reconciliación no por su belleza, *sino por su interés*. Desde ese momento, sospechamos, cualquier ingenuidad en el replanteamiento de lo clásico dejó de tener fundamento. El arte moderno, incluso si apostaba por lo clásico, quedaba definitivamente condenado a la toma de conciencia de sus presupuestos, objetivos e instrumentos.

La idea de la perfecta comunión entre el arte y la comunidad no podía más que alzarse sobre un campo de ruinas y versarse, a su imagen, a través del fragmento, convertido ahora –en forma de rapsodia– en un género literario. El espectador conservaría, quizá para siempre, la no suficientemente fundada sensación de que hubo un día, en el origen, en que la contemplación de la belleza no suponía esfuerzo alguno. Frágil llama que sin embargo se mantiene viva merced a que es la realidad de la dificultad del arte la que permanentemente la atiza. Los fragmentos de una obra de arte, ya para siempre inorgánica, nos remiten inmisericordemente a una hipotética conversación interrumpida, a un sentido potencial, que reclama ser reintegrada en un sistema ante el que, por otra parte, se reconoce impertinente. Lo natural, la belleza, la norma, el discurso lineal son estrellas apagadas que, sin embargo, como la verdad, seguirán iluminando el mundo de lo estético si, y sólo si, se consideran *interesantes*. La ausencia de

hogar, la inestabilidad, la arbitrariedad, la incontinenencia, acompañarán en adelante al arte, exigiendo la reconstrucción de su hipotético sentido no sólo a la comunidad en que se integra sino aún al propio artista, que debe ser el primero en tomar conciencia reflexiva de su situación, sus medios y sus objetivos. Al menos desde el Romanticismo el arte se encuentra en condiciones de convertirse en un medio – y no sólo en un territorio– de reflexión, *en un centro activo desde el que pensar el mundo*; aunque esta posibilidad, por obra de la absolutización de lo estético, se vea *sistemáticamente malograda*, al centrarse en la reflexión exclusiva sobre las posibilidades expresivas del mismo medio. Sospecho que el coraje y la sistematicidad con los que los románticos minaron la tan nítida como ingenua frontera clásica entre apariencia y realidad, les nubló el objetivo que legitimaba tal apuesta. La consistencia con la que, desde la esfera estética, se ha venido segando la yerba bajo los pies del principio de realidad ha provocado que el interno convencimiento de la inconsistencia de este llegara a obnubilar su efectivo dominio sobre mundo de la vida.

Volviendo al tema que nos ocupa, lo cierto es que, desde entonces, la comprensión y fruición estéticas no acontecen de manera inmediata, ni se integran sin problemas en el todo del conocimiento: la comprensión de lo que es el arte hoy en día representa una tarea para el pensamiento como menciona Gadamer en *La actualidad de lo bello*.⁴⁷ La posibilidad de conocer depende de la disponibilidad de estructuras intelectuales con respecto a las que establecer relaciones, estructuras que, ni son trascendentales, ni están fundadas en una relación incontrovertible con lo real. Ni siquiera el momento de la creación, por más que se suponga un acto libre del creador, es concebible sin remisión a los referentes conceptuales de la comunidad, en función de los cuales una acción incalificable puede entenderse o no como artística. El arte pasa en la modernidad a depender, no sólo en su sentido (o mejor en la construcción de su sentido) sino en su legibilidad, de las

⁴⁷ Gadamer H.G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. cast. de A. Gómez

Ramos, Paidós, Barcelona, 1991.PG.41

construcciones intelectuales de la comunidad en la que se integra. Así pues, en principio, el arte estaría promoviendo en su ofrecerse a la comprensión la posibilidad de reflexionar desde y sobre los principios convencionales en los que se funda lo real. Y, sin embargo, aparentemente estas reflexiones sobre lo real son incapaces de incidir sobre lo real mismo; en gran medida porque la herencia de la identificación entre mundo y estética en el absolutismo estético ha centrado la reflexión del –y a partir del– arte en lo estético mismo. De manera apresurada cabría resumir el problema de la siguiente manera. El descubrimiento romántico de la infundamentación de la realidad, del origen convencional de la representación del mundo, puede hacernos pensar en el fundamento discursivo de éste. Si el arte no prescinde de su autonomía para bajar al territorio de una realidad efectivamente dominada por la visión tecnocientífica del mundo y se contrasta con esta, jamás pasará de proponerse como una forma sustitutoria.

Aceptemos que el cambio de percepción sobre la naturaleza de las cosas se consuma en la medida en que seamos capaces de comunicarlo. Si ante una circunstancia cualquiera descubriéramos a la vista de un ente que los conceptos utilizados hasta la fecha para su comprensión no son procedentes, y decidiéramos por tanto cambiar nuestro modo de pensar, cabría esperar que, a la hora de dar cuenta de nuestro modo de ver las cosas– dijéramos: –tal argumento no es sostenible, como puede demostrarse por lo que respecta a este ente. O, peor aún, si el ejercicio de libertad que debe comportar el cambio de nuestros conceptos no fuese factible, y este trueque en nuestro modo de pensar se produjera de manera automática ante la presencia del ente en cuestión, estaríamos condenados , en el sentido de que percibiríamos la realidad en función de unos criterios que no podemos compartir. Salvo, claro está, que nos apresuráramos a mostrar el ente causante del embrollo a todo el mundo con la esperanza de que operara universalmente su embrujo, lo que, en el caso de la obra de arte, ocurriría resueltamente sólo si recuperásemos la confianza en el carácter universal de su belleza.

Esta es la razón de que a menudo el arte sea remitido, entre aquellos que confían en su capacidad cognoscitiva, al concepto de vivencia, a una suerte de relación personal en la que la realidad se nos desoculta y nos permite adquirir un conocimiento con el que, sin embargo, no podemos operar, pues no podemos certificar que la referencia a nuestra fuente sea admitida por nuestros interlocutores. Cabría esperar que estos problemas de índole pragmática hubieran tenido sus respuestas en el giro que la estética conoció en los primeros años del siglo XX hacia las nascentes ciencias del lenguaje. La excesiva rigidez de la estética sistemática había provocado ya un siglo antes reacciones partidarias de acercar las reflexiones sobre el arte al arte mismo. Desde mediados del XIX y recogiendo sugerencias románticas, el método inductivo vino a desplazar a los grandes sistemas estéticos deductivos.

La misma incapacidad de los grandes sistemas para dar cuenta de las cada vez más móviles creaciones artísticas, unida al definitivo fraccionamiento del campo epistemológico y al nuevo gusto por la candente actualidad, aconsejaban tal desplazamiento. El término, nacido igualmente del filón romántico, servía para designar lo que las artes tenían en común por encima del desarrollo de sus recursos técnicos específicos, pero también la teoría propia de las mismas, particularmente atenta a las relaciones entre la especulación estética y la práctica artística. De ahí que, ante la crisis de los sistemas, se demostrara, o mejor se demostraran, pues su carácter es eminentemente plural, más aptas las poéticas que la estética para atender a la creciente demanda de sentido de las diversas creaciones que se acogían al rótulo de arte. Esta fascinación por el fraccionamiento epistemológico, no obstante, no es inteligible por simple referencia a la extinción de los grandes sistemas. Antes bien, no es más que un nuevo renacer del ya comentado proyecto ilustrado en su versión epistemológica más pura, debido a los crecientes logros de las ciencias positivas.

En la madurez del proceso de modernización surgieron una miríada de nuevas disciplinas de las cenizas de las viejas humanidades, y con la fe propia del

converso doblegaron al método científico cuantos objetos de estudio se encontraban a su paso. En lo tocante al arte conocimos una sociología, psicología, semiótica... del arte. Este conjunto de *ciencias humanas*, que desde las primeras décadas del siglo XX pretendieron sustituir a la estética en el estudio del arte, se nutrían del convencimiento de la posibilidad de exportar, con éxito, el modelo inductivo de las ciencias puras a todo el sistema del conocimiento humano, y por ende, de la obsesión por exigir que toda hipótesis tuviera en los hechos la prueba de su verificación. Paradójicamente, esta obsesión por el método habría de terminar haciendo derivar lo que en principio pudo ser una plausible demanda de acercamiento al mundo de la vida en una obsesiva conversión de todos los aspectos de esta en fenómenos susceptibles de verificación o falsación experimental.

La apuesta por las ciencias positivas frente a los grandes sistemas filosóficos no puede desvincularse de la crítica que Feuerbach hace a estos últimos. Con gran ironía desvelaba en sus *Aportes para la crítica de Hegel*⁴⁸ el carácter artístico de los grandes sistemas de pensamiento, entre los que destacaba el gran retablo hegeliano, auténtica obra maestra de la pinacoteca de la razón. Pero mientras Feuerbach era consciente de que su crítica al sistema idealista podría correlacionarse con la crisis de la obra de arte *orgánica cerrada*, la mentalidad positivista habría de identificar la crisis de las “obras de arte filosóficas” con la de las obras de arte mismas. Las reticencias hacia el escurridizo objeto de estudio hicieron derivar, como veremos, a las ciencias del arte hacia la seguridad de su propio método, incurriendo en el error, que Feuerbach criticaba a Hegel, de pretender que el sistema trascendiera su naturaleza de medio.

Este protagonismo del método no sólo promovió la consecuente preocupación por la especificidad de las diferentes artes sino que, a imitación de su paradigma científico puro, dividió su objeto de conocimiento separando las diversas funciones

⁴⁸ Feuerbach, L., *Apuntes para la crítica de la filosofía de Hegel*, en *Aportes para la crítica de Hegel*, trad. cast. de A. Llanos, La Pléyade, Buenos Aires, 1974

de la obra. De este modo la dimensión formal y la comunicativa del arte se separaron artificiosamente, lo que unido a la excesiva cercanía al hecho mismo, provocó una particular ceguera para entender un fenómeno tan inespecífico, inestable, relacional e incapaz de disociar su forma de su contenido como es el arte.

El discurso neopositivista referido a las artes es, paradójicamente, heredero de la convicción romántica de que el arte es aquello que tiene que ver con el gusto subjetivo. Esta convicción, unida a la inescrupulosa segmentación científica de los objetos de estudio, permitió que los eventuales contenidos del arte pasaran a convertirse en materia de otras ciencias más específicas –ya establecieran referencias políticas, psicológicas, sociológicas etc.–, dedicándose las ciencias del arte a los temas específicamente formales. Desde este punto de vista el diagnóstico no puede ser más tajante respecto a las aspiraciones gnoseológicas del arte: este es un terreno donde toda afirmación es posible pues ninguna es significativa, y ni él, ni su crítica se proponen proporcionar conocimiento, sino transmitir emociones. Cosa que, dado lo se entiende desde tal óptica por conocimiento, puede ser algo de lo que debemos congratularnos.

El espíritu científico aplicado a las artes no deja pues de tener un aire clásico, rememorando, más de un siglo después, el viejo mito de la pureza y del origen. La cuidadosa extirpación de los condicionantes extrartísticos –de índole política, económica o de cualquier tipo– que violaban la pureza originaria de las artes, y su cuidadosa devolución a su espacio autárquico, aunaría, de manera curiosa, las voluntades de las mentes positivas preocupadas por la “gramática” de las diferentes artes, y las de sus críticos, en su tarea de poner la pureza del arte a resguardo de las crecientes garras del capital. Si el arte se refiere a otro género de realidades extrañas a él mismo, estas deberán disponerse fuera del campo de estudio de la estética –que permanecerá vinculada a lo formal- bajo la mirada atenta de disciplinas específicas, mientras que el estudio de la eventual relación correspondería a la filosofía.

El interés de la estética por determinar lo específico de cada arte, incluso de cada objeto de arte, y por lo poco que de estable quedara aún en ellas, determinó su manifiesto interés por los lenguajes de las diversas artes y sus gramáticas. Un nuevo clasicismo parecía cernirse sobre las artes, de suerte que cuanto más inestables y cambiantes se mostraban estas –en pleno apogeo de los *ismos*– más conocimiento “objetivo” se obtenía de ellas a través de un sistemático desmontaje analítico. En realidad fue el propio triunfo de la obra inorgánica el promotor de la percepción diferenciada del aparato formal de las artes y de la fascinación por él ejercida.

Estos hechos, unidos al creciente desarrollo, en la Viena de Wittgenstein, de la reflexión sobre el lenguaje⁴⁹, terminaron determinando que la disciplina específicamente destinada al estudio de las obras de arte fuese la lingüística. Para la lingüística la reflexión sobre el arte se ciñe a la definición de lo que este tenga de específico, a su estructura. Esta tarea, que incumbiría a la poética, debe centrarse en aquello que hace de un mensaje una obra de arte. Como quiera que las diversas facetas de la obra de arte mantienen puntos de intersección con los diferentes niveles del lenguaje o de la realidad, aquella que le correspondería específicamente al arte, que se manifestaría en él como dominante, y de la que por consiguiente cabía esperar la satisfacción de la demanda arriba indicada, sería su faceta poética. Esto es, esa función del lenguaje en la que se pone el acento en el mensaje por sí mismo, en el mensaje en cuanto a tal.

Como se observará el aparato científico nos ha llevado al mismo punto en que nos había dejado el más especulativo de los discursos: el Romanticismo, al afirmar la identidad de la palabra artística con la autorreferencialidad de la palabra divina. Esta autorreferencialidad fue netamente subrayada en las *tesis sobre el lenguaje*

⁴⁹ Indudablemente la obra de Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*, marcó una nueva dimensión interpretativa en el mundo del lenguaje que revolucionó la manera de entender la realidad.

del Círculo de Praga⁵⁰. En la tercera de estas tesis se afirma con contundencia la radical diferencia entre las funciones comunicativa y poética de lenguaje: O bien tiene una función comunicativa, es decir se dirige al significado, o bien, una función poética, hacia el signo mismo. Definitivamente y puesto que la función poética se dirige hacia el signo mismo, mientras que el significado permanece en la órbita de la función comunicativa de los lenguajes, los aspectos semánticos de la poesía y el arte, su relación orgánica entre la dimensión formal y el resto de las dimensiones culturales, permanecen fuera de la lógica particular de lo específicamente poético o artístico o, cuando menos, en situación marginal. Este modo de pensar conoce una versión suavizada, pero igualmente insatisfactoria, en la que se devuelven al arte ciertas prerrogativas en materia semántica. Pero mientras se mantenga ligada su esencia al carácter ficcional, no podrá reivindicarse para él capacidad per o ilocucionaria alguna.

Cabría argumentar que no hay razón para plantear de base la diferencia de un hipotético momento del lenguaje que se construya por referencia a los signos mismos frente a otro momento que lo haga por referencia hacia los significados; una vez, al menos, admitido que los propios significados sólo pueden entenderse a su vez como signos. Este argumento, que a nuestro entender resultaría suficientemente contundente, es importado de la crítica deconstructivista⁵¹. Sin embargo, el interés en mantener esta referencia pragmática, resultaría fácil contraargumentar que tras la cadena de interpretantes que los signos artísticos desencadenan queda de hecho definida la costumbre de recibir estos como ficciones autoreferentes. Si bien es cierto que la desfundamentación de la realidad que propuso el Romanticismo incluía una superación del concepto de esencia, no es menos cierto que, como hemos apuntado, su vinculación con la utopía de la

⁵⁰ El *Círculo de Praga* o la *Escuela de Praga* focaliza su teoría de estudio en los aspectos sociocomunicativos del lenguaje. La lengua como vehículo de comunicación.

⁵¹ El “deconstructivismo” de Derrida buscaba comprobar, desde todas las aristas semánticas, que es imposible establecer el sentido único de un texto. La tesis que reside en esa premisa es desafiante: ninguna idea o concepto se puede transferir en forma pura. Para pavor de las mentes más conservadoras, Derrida planteaba que había muchas interpretaciones legítimas.

reconciliación le hacía conservar, ahora bajo el epígrafe de vida o espíritu, ese fundamento invariable de la realidad en función del cual bajo la dispersión de lo real nos es dado sentir el latir del espíritu como garantía de consistencia. Esta manera de pensar, de manera más o menos explícita, ha acompañado la práctica totalidad de los modelos filosóficos radicales.

Las mismas tesis psicoanalíticas en su tendencia hacia el desfondamiento del sujeto provocaron una febril búsqueda de la “realidad del sujeto”. Del mismo modo las teorías críticas presuponían, frente a la realidad cosificada inauténtica, un substrato esencial coartado. El estructuralismo por contra supuso una crítica radical a la sola posibilidad de existencia de un continuo fundamental bajo lo real. La apariencia no es la capa superficial de una realidad profunda, substrato de la verdad. Además esta identificación de sustancia y accidentes tampoco se entiende según el modelo de entendimiento reconciliado de lo real escindido, sino a partir de la imposibilidad misma de concebir lo real por referencia a tal modelo.

La tesis romántica que cuestionaba el fundamento de la realidad al asentarla en la inestable relación entre las palabras y las cosas se radicaliza, al tiempo que se cercena definitivamente la posibilidad de entender la palabra como Palabra de Dios. El papel que antaño cumplía el genio resulta ahora irrelevante por cuanto la mediación entre naturaleza y libertad, entre aquella y la historia, entre los entes y su ser, se entiende ahora garantizada por el lenguaje. Pero en el fondo este planteamiento encubría también la existencia de un soporte último de la realidad en forma de lenguaje endurecido, que se trataba de descubrir por métodos etnográficos. No a otra cosa alude el famoso aserto de Lévi–Strauss de que los mitos piensan a los hombres. No es casual que se mantuviera la referencia al mito del origen y se adoptara una actitud análoga a la obsesión etimológica de un Heidegger, igualmente interesado por invertir el modelo cartesiano en favor del lenguaje.

La fundamentación mítica del mundo ya sea de origen divino o etnográfico elude igualmente cualquier tendencia desfundamentadora por alusión a un lenguaje excesivamente prepotente. Esa trascendentalización de la estructura, que roza con su ontologización, es la que permite abrigar el convencimiento de que esta pueda ser conocida científicamente; con lo que se sigue alimentando la posibilidad de acceder a algo más real que lo real. Este planteamiento tiene también su reflejo en lo tocante al arte. La virtual igualación de los entes frente al lenguaje permite suponerle al arte un alto grado de inesencialidad y, en apariencia, impide cualquier referencia a su autonomía. Pero si no hay nada esencialmente estético, en consecuencia, la pregunta que compete a la *poética* – disciplina llamada a sustituir a la *estética*– sería: ¿qué hace de un mensaje verbal una obra de arte? (Jakobson)⁵². Como quiera que aquello que constituya la poeticidad de lo poético no podrá deducirse de un hipotético rasgo esencial suyo sino del espacio específico que ocupe dentro de la estructura lingüística, de forma inevitable se sigue –dejando al descubierto el alma positivista del estructuralismo– que los postulados sobre la obra de arte serán legítimos sólo en la medida en que sean conformes a la propia metodología científica de la lingüística estructural que ha creado los susodichos espacios.

A la lingüística estructuralista le competen exclusivamente afirmaciones descriptivas sobre el uso específico del lenguaje, evitando así cualquier juicio de valor sobre lo analizado. De alguna manera se extrae la sensación de que una vez analizadas las peculiaridades de lo poético dentro de la estructura de la lingüística y deducido que estas se relacionan con la capacidad de ampliar indefinidamente lo decible, la lingüística se retira a sus cuarteles ante la imposibilidad de entrar a valorar la legitimidad de tal ampliación. El procedimiento que emplea Jakobson, y que denota el prejuicio que fundamenta su método, consiste en dividir violentamente las funciones del lenguaje para poder deducir así que a la poética le

⁵² LA Jakobson, R., *Estilo del lenguaje*, trad. cast. de A.M. Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 2001

compete la exclusiva referencia al mensaje como tal, es decir, a aquellas dimensiones no comunicativas del lenguaje; lo que de facto supone el enclaustramiento del arte en la celda de la autorreflexión. De manera sorprendente volvemos a encontrarnos que incluso desde una óptica como la estructuralista que postula la inesencialidad de los fenómenos estéticos, se termina deduciendo, por una vía particular, la autonomía del arte.

La mentalidad científica se acerca a la obra de arte en espera de encontrar en ella exclusivamente las estructuras abstractas que son la manifestación de ese especial discurso que llamamos discurso literario. Según Todorov⁵³ cada obra es expresión de una estructura mucho más general de la es sólo una de sus manifestaciones. Precisamente porque la función poética no es una función referencial sino autorreflexiva, dirigida al lenguaje mismo, puede pensarse de ella que no sea sino una actualización concreta de una estructura que la abarca. Es posible ver entonces en un texto sólo un ejemplo a través del cual descubrir la estructura de la propia literatura. De suerte que cabe pensar respecto al tema que nos ocupa que, entre la autonomía y la heteronomía, la poética estructuralista apuesta por un heteronomismo *sui generis*, pues donde en realidad se cifra el fin último de la investigación es en la validación del propio método que la dirige.

Y es en este punto donde descubrimos la respuesta a la pregunta que más arriba dejamos planteada de para qué le sirve al estructuralismo la obra de arte: como no podía ser de otra manera, exclusivamente para confirmar la validez de su propio método. De esto por Círculo de Praga lo que definitivamente la obra de arte se trae consigo es un absoluto y total descrédito, en el sentido de que todo su hipotético interés se ve delegado tanto en el propio método con el que nos acercamos a ella, como en sus condiciones de "obridad" –las condiciones estructurales que le permiten ser–; y ello aun a costa de ver obviada –en virtud de

⁵³ Todorov ., *Crítica de la crítica*, trad. cast. de J. Sánchez de Cuna, Paidós, Barcelona, 1991.

la esencia autorreflexiva de lo poético— no sólo su dimensión gnoseológica, sino, lo que es mucho más grave, *su función comunicativa*. No hay verdad alguna dentro de la obra, la cual pasa a ser simple excusa para la aplicación del método, verdadero Ser de aquella. De este modo, de nuevo el arte autónomo se pone al servicio de postulados ajenos a sus intereses.

Tras una espesa cortina metodológica volvemos a reencontrarnos con las tesis idealistas ya conocidas: la del saber que sólo se conoce a sí mismo, y la de la obra de arte que conserva el atributo divino de la autorreflexividad. Podemos incluso sospechar la permanencia de posos de la teoría del genio en la atención crítica sobre la “obridad” y la esencia gramatical de la obra. Sólo si confiamos en que, como en el caso del arte del genio, es la naturaleza misma la que crea la obra podremos pretender acercarnos a la misma destilando previamente sus contenidos más propiamente humanos, esto es, aquellos que atienden a los conflictos nacidos de los deseos y los intereses.

No cabe la menor duda de que el arte de vanguardia ha manifestado un marcadísimo interés por los problemas referentes a los lenguajes artísticos. Pero este interés no puede explicarse por referencia exclusiva al primado del lenguaje en el pensamiento contemporáneo. La firme voluntad del arte de este siglo de someter a crítica la representación, su voluntad experimental, la crisis de los contenidos tradicionales y, sobre todo, la intención de disolver el arte en la vida, han determinado que el contenido de las obras contemporáneas operara prioritariamente a través de la investigación sobre los lenguajes. Aún hoy, la mayor parte de las obras emergentes de interés continúan haciendomanifiesta su voluntad de certificar la caducidad del arte a través de la investigación radical sobre los límites de sus lenguajes. Investigación que, si bien podría ser calificada como críptica o de tecnócrata, jamás podrá ser tildada responsablemente de formalista o meramente autorreflexiva.

La fobia antidiscursiva, la desmedida preocupación por los procedimientos y los materiales artísticos, la obstinada exploración de las fronteras entre los lenguajes o el pertinaz silencio de los objetos de arte, podrán ser revisados, pero en modo alguno desde el convencimiento de la existencia de un hipotético interés vanguardista por defender la especificidad de los lenguajes del arte, o de una exclusiva preocupación formal. No, al menos, sin destacar la crítica a la tradición clásica, a la razón representativa y al propio sistema de las artes que tal actitud supone, esto es, su sentido y significado.

El abandono en el estudio de las artes de cualquier teoría de carácter axiomático en beneficio de análisis específicos de sus lenguajes, puede conducirnos a deslindar injustamente el sin duda manifiesto interés del arte contemporáneo por la dimensión lingüística del compromiso que lo alimenta, que no es otro que mantener perennemente encendida la llama que arroja la sombra de la duda sobre la legitimidad del arte. Virar esta voluntad negativa de orden político, en su imagen especular positiva y formal supondría un flaco favor para gran parte del arte de calidad de este siglo. A nuestro entender, un arte que pretenda incidir en la historia a través de su actuación sobre los mecanismos de representación de la realidad no puede evitar, como más adelante veremos, entrar en relación con el concepto de reflexión estética tal y como Schiller, los románticos y Hegel lo entendieron. Más allá de cualquier postulado programático, difícilmente podríamos además eludir tal concepto si pretendiéramos rastrear el sentido de la mayoría de las obras creadas en las últimas décadas y amparadas bajo el cada día más confuso rótulo de “conceptual”.

La elevación de la obra de arte a centro activo de la reflexión no puede dissociarse de la creciente autoconciencia de artistas y público, ni de la escisión entre forma y contenido operada tras la crisis de la obra de arte orgánica. Pero si se pretenden rastrear las posibilidades que el arte, en cuanto espacio y desencadenante de la reflexión, tiene de actuar como instrumento de emancipación –incluso a través de estrategias con aparente vocación de ensimismamiento– deberá previamente

disiparse toda sobra de autonomía, formalismo o autorreferencialidad. Sombras que precisamente arrojaba la aplicación del método estructuralista al análisis de las artes.

El problema podría resumirse de manera telegráfica del siguiente modo. Para reivindicar –en el marco de un proyecto de emancipación comprometido con la crítica al fraccionamiento epistemológico– la dimensión reflexiva del arte es imprescindible comenzar preguntando *qué posibilidad existe de disociar reflexión y repliegue sobre sí*. Como ya expusimos, en el instante en que surgió el concepto de arte como reflexión, este era aún entendido como el lugar privilegiado de la reconciliación. Una reconciliación que se cifraba en la pronunciación de la palabra antes de la palabra, de la Palabra de Dios, o, como ya vimos, de la palabra tautológica. Esta palabra de reconciliación que se dice a sí misma, postulada en un ambiente proclive a la concesión de autonomía a los ámbitos del conocimiento, cobró un altísimo grado de autorreferencialidad.

No sólo se liberó respecto a un orden o verdad preexistente, un compromiso representativo o una supuesta estructura originaria –lo que no sería criticable–, sino aun respecto a su función comunicativa. Este proceso, si bien arrancaba en el ambiente romántico, vino a desarrollarse coincidiendo con la creciente tecnocratización que se operaba en cada una de las esferas epistemológicas por el simple desarrollo de la lógica inherente a las nuevas ciencias modernas. De este modo el arte como reflexión, en el que cifrábamos nuestras esperanzas, se convirtió, prácticamente desde sus orígenes, en arte como autorreflexión, y, muy particularmente, en autorreflexión sobre sus posibilidades formales.

El arte, que hablaba *su* lenguaje *para sí* mismo, pronto desarrolló un alto grado de cripticismo y una potente estructura centrípeta que consolidó, profesionalizó y legitimó no sólo su propia disciplina, sino el mismo sistema epistemológico moderno en el que se encuadraba. Pero, pese a todo y como más adelante veremos, sospechamos que es a través de esa dimensión del arte vinculada a la

reflexión, una vez disociada de toda referencia a acepción alguna de la autonomía de lo estético, como podremos recuperar el proyecto antropológico moderno, sorteando la autonomía de las esferas del conocimiento que desde su concepción le acompaña –a nuestro entender– en el papel de rémora. Esta labor, que en adelante desarrollaremos, habrá de llevarnos a la reivindicación de la relevancia de la dimensión semántica o significativa del arte y a la paralela desestimación de su especificidad y, muy particularmente, de sus efectos formales.

En otras palabras, habrá de conducirnos del ámbito de la formalización y el ser del arte, al de la interpretación y el uso del mismo. La apuesta por la reintegración del arte al espacio comunicativo de una reflexión ahora transitiva implica, y a la vez justifica, la elusión de su realidad ontológica; pues si afirmar que la obra de arte es una formación autónoma implica comprender esta desde un punto de vista ontológico, esta óptica se revela claramente inapropiada en el caso de manifestar el convencimiento de la naturaleza relacional y funcional del arte.

Y en este punto convergen todas las líneas de interés que se trenzarán en adelante en nuestro trabajo. Pues si el arte es obviamente una decisión heurística y en esa medida una ficción, esta quedará zafada de su caracterización como *lo no real*, y comenzará a operar en relación a su función respecto al sistema referencial elegido para su comprensión, en la medida en que se superen los escollos de la autonomía y la ontologización del arte. Desde esta óptica, las construcciones de ficción no se determinarán y harán estimables por su oposición a la realidad sino *por lo que de ella comuniquen*. Momento este en el que, como veremos, se hará necesario el concurso del sujeto –que el estructuralismo desdeñaba y que nunca jugó un importante papel mientras la ficción se entendió como antítesis de la realidad–, pues la vía de acceso a la función de la ficción sólo puede partir de su capacidad de mediación entre sujeto y realidad.

3.4.- La obra de arte como aspecto trascendente de realidades.

El interés manifestado por las posibilidades de uso del arte, no sólo como contraimagen de la realidad a través de su dimensión sintáctica sino como promotor de alteraciones de la misma a través de la semántica, es compartido por gran parte de las corrientes artísticas más vitales del momento. No está de más reseñar ya aquí que desde los últimos años de la década de los 80, es detectable el renacimiento del interés por las posibilidades que el arte tenga de incidir políticamente en el mundo, en una realidad que se nos brinda como realidad lingüística.

Nada tiene pues de particular que nos preocupe especialmente a la hora de enfrentar estos temas la supuesta pérdida de capacidad ilocucionaria o perlocucionaria⁵⁴ que el arte pueda sufrir en función de su ficcionalidad, o más rigurosamente, de su recepción en tal sentido. Si la obra de arte sólo pudiera entenderse como particular manifestación de la estructura artística, y esta se agotara en su referirse a sí misma, al centrarse en el mensaje mismo, no cabría esperar que la obra de arte tuviera incidencia comunicativa ninguna en su espectador ni, a través de él, en el mundo. Hasta ahora cabía pensar que la pertinaz demanda de autonomía para el arte fuera simplemente el correlato del secular olvido del momento de la recepción de la obra de arte. Pero si la obra de arte no hablara efectivamente más que de sí misma y a sí misma, quedarían más que justificados tanto la demanda como el olvido.

De aceptar el enfoque estructuralista –más que las tesis– se habrían neutralizado de modo definitivo en el arte todas aquellas idealizaciones que hacen posible el uso de los signos orientados a la coordinación de los planes de acción.

⁵⁴ Jakobson, R., *Estilo del lenguaje*, trad. cast. de A.M. Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 2001

Pero la obra de arte no es un objeto en cuanto tal, sino que se presenta determinada por el sistema de referencias con el que su espectador encara su interpretación. Nadie impide a este que afronte el texto artístico con la sola intención de obtener una satisfacción elemental, pero ello no empañaría el hecho de que una obra de arte –al igual que los modelos interpretativos– sea, como antes apuntamos, una decisión heurística. Una decisión que no responde al modelo de los enunciados declarativos, esto es, que no pretende comunicar una verdad formal sobre un estado de cosas, sino al de los enunciados performativos.

La obra de arte, por lo tanto, no respondería, como enunciado, al modelo de verdad vs. ficción, pues no trata de dar cuenta de algo, sino de *incitar a hacer algo*. Tradicionalmente la mirada interpretante ha entendido las obras de arte como si se tratasen de actos locutivos, es decir, como si consistiesen única o fundamentalmente en estructuras sintácticamente estables, con un sentido y un entorno referencial ligados a su creador y a su época. De ahí que se explorara la posibilidad de realizar una interpretación “correcta”, esto es, adecuada al sentido que “originariamente” tuvo la obra. En el instante en que la obra se convirtió en un catalizador de la reflexión, las disputas críticas malograron esta posibilidad virginal. La interpretación superó el trinomio autor–obra– significado, para dar cabida al espectador.

Debía entonces encuadrarse la obra de arte en la categoría de los actos *ilocutivos*, esto es, aquellos enunciados con valor convencional de los que se deducen acciones imperativas –mandar, informar, advertir–; o de los *perlocutivos*, es decir, aquellos enunciados que provocan una o un conjunto de acciones convenciendo, persuadiendo, seduciendo, sorprendiendo o, por qué no, *engañando*. Parece lógico pensar que la obra de arte esté naturalmente vinculada a este último grupo. Pero entiéndase bien que lo que intentamos es plantear la posibilidad de que la obra de arte no se limite a provocar en el espectador un efecto de sorpresa, persuasión, seducción o engaño *ante la obra*, sino *ante el mundo* a través de la obra. Esto es, estamos tratando la posibilidad de que los enunciados contenidos

en la obra de arte no puedan dejar de lado su correspondencia con los hechos que provocan. No se trataría de analizar pragmáticamente las reacciones que se producen en el espectador en el contacto con la obra de arte, suscitando una vuelta al psicologismo estético, sino de atisbar si la obra de arte tiene la posibilidad de provocar a través del manejo de valores convencionales una batería intencional de acciones.

Cualquier acto perlocutivo que no implique en cierto grado una dimensión ilocutiva, no podrá pasar de suscitar una vivencia estética perfectamente acorde con las percepciones fraccionarias y circunstanciales propias de la modernidad. Ni permitirá perseguir, en el caso específico del arte, la incidencia real de la obra sobre los acontecimientos que la rodean. Pues la modificación de la realidad pasa necesariamente por la modificación de los sujetos y de sus hábitos estéticos, pero sólo se ve cumplida cuando altera el sistema de convenciones por el que se relacionan. Y ello implica un cierto grado de *persistencia* en la intención del acto de habla supuestamente operante, que no puede derivar más que de la maniobra con valores convencionales.

Ante la explícita renuncia a la referencia especulativa al arte como espacio ideal de reconciliación entre los términos antagónicos en la teoría, sólo nos queda operar en ese intersticio trágico con instrumentos sacados de la realidad, de una realidad que hemos definido como lingüística. Son pues los hábitos lingüísticos y las convenciones dogmáticas los únicos asideros en los que la obra de arte puede ampararse, y estos no parecen favorecer nuestras tesis. Si aceptamos las tesis incluso del convencimiento de que la naturaleza del arte es esencialmente comunicativa, según las cuales existen dos usos del lenguaje, el científico, cuyas proposiciones se emplean por referencias del tipo verdadero/falso; y el emotivo, en que se emplean por relación a los efectos emocionales que producen; el arte, vinculado a este segundo no podría, ni operativamente, reivindicar *su verdad*.

Pues si en el primer caso “verdad” tiene un sentido referencial, en el segundo remite a “aceptabilidad”. El único presupuesto de verdad que afectaría al arte dentro de la lógica moderna es aquel que proviniera de la sanción por parte de la comunidad de concededores, esto es, del propio ejercicio de su autonomía. Lo que nos situaría en la penosa situación de tener que contraargumentar la irrealidad del arte desde la fuente misma en la que se nutre. La “aceptabilidad” conlleva en efecto la penosa obligación de recurrir a la comunidad de concededores destinada al efecto, sancionando así la existencia de la misma, para, además, establecer criterios de verdad no operativos fuera de su ámbito competencial.

Esta circunstancia es idéntica en el caso de la ciencia que, como veremos, tampoco escapa a la necesidad de sanción por una comunidad investida con poderes para ello. La mayor eficacia de las proposiciones de verdad que plantea la ciencia deriva no de que sean estas capaces de trascender su ámbito referencial, sino de que, tras su efectiva colonización del mundo de la vida, tal ámbito se ha extendido hasta confundirse con lo real mismo. De ahí la eficacia de las concepciones científicas del mundo en un entorno aún fascinado por la estela metafísica de la palabra-verdad. Pero esta capacidad de discernir inequívocamente entre lo real y lo aparente sólo cabe plantearla en el ámbito de la teología o de la tecnociencia.

La paradójica extensión al mundo de la vida del término *verdad*, que siguiendo a Nietzsche podemos concebir tan sólo de modo “operativo”, sólo es imaginable desde la premisa de la identificación de una de esas dos esferas –y su modelo de conocimiento– con el mundo de la vida. Sólo desde esta óptica pueden dictaminarse los límites de la realidad y desacreditar, “desrealizar”, cualquier otro modo de conocer. Sólo pues en un mundo colonizado por la mentalidad tecnocientífica es posible referirse a la apariencia estética, y sólo desde la apariencia estética cabe invocar a su autonomía. La propia tendencia a la inacción del arte, hacia el dejar ser al ser que Heidegger tematizara, su negativa a imponer modelos “técnicos” sobre la realidad, las ya analizadas referencias a la inutilidad y

a la pureza o la voluntad de mantenerse irreductible a lo real, o las estrategias no-enunciativas, deben ser entendidas por relación a, y en confrontación con, tal colonización. Analizada desde sus propias premisas esta actitud no consiste más que en la imposición al mundo de un modelo conceptual *con el fin teleológico* de poner cerco al mundo técnico.

Pero cabe sospechar que la voluntad de dejar valer aquello que no responde ni a nuestras expectativas ni a nuestras preferencias, si bien es justificable en un mundo dominado por la lógica causal convencional, *no conforma* por definición *la esencia de lo estético*. La realidad del arte en la época de la decadencia de la modernidad está política y circunstancialmente ligada a la resistencia a la colonización fundamentalista del mundo, pero de ello no cabe deducir que su ser, caso de existir este, esté naturalmente vinculado a la reconciliación de lo irreconciliable en un espacio ideal, o a trascender la realidad mediante la forma.

Sus posibilidades de actuación en la praxis del mundo colonizado no pasan únicamente por su retirada al silencio, sino por la activación de este como momento lógico alternativo desde donde quepa la generación de lenguaje. Desde esta óptica el arte renunciaría a la ingenua posibilidad de creer que acto alguno, por más autónomo que se pretenda, puede dejar de tener un contenido político por acción u omisión (algo de lo que Adorno⁵⁵ era plenamente consciente). Y esta paradójica advertencia es, sin duda, uno de los actos ilocutivos más trascendentes que el arte ha manifestado frente a la fragmentación moderna de la responsabilidad. Esfumada la utopía ilustrada, que para su objetivo de liberar a los hombres confiaba en la adecuación del modelo de progreso ilimitado y autónomo de las esferas, es vano esperar que el mencionado desarrollo haya de provocar necesariamente un avance paralelo en los órdenes colaterales. Antes bien, es

⁵⁵ Adorno, T.W. *Teoría estética*, trad. cast. de F. Riaza rev. por F. Pérez Gutiérrez, Orbis, Barcelona, y Taurus, Madrid, 2006

previsible que los logros alcanzados en estas minimicen aún más su reflejo en la praxis cotidiana. Y el común de los mortales, que ha visto inmolada su sustancia tradicional en el altar del progreso, se verá arrojado a una existencia crecientemente fraccionada e inconexa, hasta el extremo de quedar imposibilitado para recuperar una percepción unitaria o relacionada de los acontecimientos.

Estos le atravesarán a gran velocidad sin que su maltratada identidad sea capaz de integrarlos en un proyecto personal. El mundo se ha de volver a hacer opaco y oscuro para unos hombres que, recayendo en su soberbia metodológica, han vuelto a levantar una torre para llegar al cielo. Cabría, no obstante, retener algo de la extravagante idea de nuestros ilustres predecesores al respecto de que el desarrollo de las artes y las ciencias –las humanas y las de verdad– por separado, acarrearía de manera automática el progreso jurídico–moral y la satisfacción del ciudadano. En primer lugar, que cabe enlazar el problema de las artes con la legítima aspiración de la humanidad a la felicidad; y, en segundo, que su contribución con respecto a tal aspiración debería vincularse al intento de superación de la reificación de la existencia mediante la mediación de las esferas cognoscitiva, moral y estética, o, dicho de otro modo, con la superación de cualquier pretensión autonomista.

Pero antes de comenzar a analizar cual podría ser la contribución del arte a ese enriquecimiento de los lugares de la existencia y al consecuente allanamiento del camino de los hombres hacia su felicidad; convendría matizar la relación que mantiene con alguno de los conceptos que, a nuestro entender, más han lastrado tanto el desarrollo de las relaciones del arte con la “verdad” como su dimensión gnoseológica.

CAPITULO IV

La Representación y la Realidad

4.1.- La expresión y la representación

El arte bello no puede inventar por sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto.

-Kant en la Crítica del juicio.

Aun de manera no sistemática, se ha venido ya destacando la complejidad de las relaciones entre el arte y la naturaleza. Vimos como, atendiendo a Kant, el arte bello sólo es posible como arte del genio, de lo que se deduce que la obra sigue las reglas que a través de aquel la naturaleza le dicta. Pero vimos también como, sin embargo, el genio *crea sin reglas* reglas para otros. Su tarea sería pues lo contrario a la imitación, siendo así que cabría pensar que es la naturaleza la que imita al arte.

Aún subsanado esta paradoja restaría determinar si al aludir a la naturaleza nos referimos a la naturaleza como conjunto de cosas (naturaleza visible), o la naturaleza como motor que las forma (naturaleza descifrada por la razón). Esto es, si al referirnos al concepto de imitación estamos pensando en Platón o en Aristóteles. Pues bien, dentro de este complejo marco hay que encuadrar el problema de la representación. Tradicionalmente, una defensa de un arte no autónomo como la que se ha venido llevando a cabo hubiera resultado naturalmente ligada a una apuesta por el arte imitativo. No en vano encontrábamos el origen de la autonomía artística vinculado a la independencia

cobrada por el arte frente a su función representativa respecto al ideal natural. Si además esta crítica a la autonomía aparecía relacionada de alguna manera con el problema del conocimiento hubiera resultado lógico pensar que lo que en definitiva se estaba planteando no era más que una defensa del realismo, ya fuera en relación con aquella vertiente suya que no imita sino que *estudia* la realidad .

Sin embargo, hemos esbozado la posibilidad –y aún habremos de insistir en ello– de que el interés del arte pueda radicar en su capacidad de alterar la percepción de la realidad. Entonces, si asumimos con Foucault que nuestro sistema intelectual es “representativo”⁵⁶, cabría esperar que los productos del arte no sólo no fueran fácilmente inteligibles a través de tal sistema de pensamiento, sino que incluso tendieran a subvertirlo. Cuando, por otra parte, nos lamentábamos de la enfermedad de subjetivismo que románticos e idealistas habían contraído a través del concepto de genio –y de la que se deducían en gran medida las tan hiperbólicas como paralizantes esperanzas que habían depositado en el arte– podría haberse entrevisto el retorno al clasicismo con una posible cura. No sólo por la objetividad imitativa de su canon, sino por lo que de vuelta a la historia ello

⁵⁶ En *Las palabras y las cosas* describe tres *epistemes* que se han sucedido en la historia occidental. En la primera, que se mantuvo hasta el Renacimiento, “*las palabras tenían la misma realidad que aquello que significaban*”. Así, por ejemplo, en el campo económico, el medio de cambio debía tener él mismo un valor equivalente al de las mercancías (oro, plata, etc.). En la segunda, que rigió durante los siglos XVIII y XIX, el discurso rompió sus vínculos con las cosas. El valor intrínseco de la moneda, siguiendo el ejemplo tomado del campo económico, dejó de ser importante; su valor pasó a ser sólo representativo. A partir del siglo XIX el saber comenzó a buscar la estructura oculta de lo real. En el plano económico, ya no fue el dinero el que medía el valor de un bien sino el trabajo necesario para producirlo. Los individuos piensan, conocen y valoran dentro de los esquemas de la episteme vigente en el tiempo en que les toca vivir. Sus prácticas discursivas pueden parecer libres, pero se hallan fuertemente condicionadas por las estructuras epistémicas. Foucault, M. *Las palabras y las cosas*, trad. cast. de E.C. Frost, Siglo XXI, Madrid, 2008

podiera suponer: Hablan por ahí mucho de imitar a los antiguos. Pero ¿qué quiere decir eso sino que hay que volver los ojos al mundo exterior y probar a expresarlo? Porque eso era lo que hacían los antiguos.

Pero la enfermedad de subjetivismo presenta también síntomas simbólico–representativos. No en vano la representación implica un sujeto, una conciencia, que pretende “expresar lo que hay” en la medida en que confía en la universalidad de una versión personal del mundo. La representación clásica testimonia (y monumentaliza) la coincidencia entre la naturaleza, el espíritu y las leyes de ambos, base tanto del apriorismo kantiano como de la ciencia moderna, y la fundamenta en que ambos son manifestación de la conciencia, dotada de una capacidad autolegisladora privativa del genio.

La pintura ilusionista o representativa presupone la existencia de un continuo espacio temporal que “soporta” las figuras que en él se desenvuelven, y que, a su vez, se fundamenta en la existencia de una conciencia con cuyas categorías encaja. La historia de la pintura occidental⁵⁷ podría llegar a entenderse como una sucesión de esquemas de categorización en forma de espacios mentales ilusionistas, que operaban como condición previa de visibilidad (o, lo que en este contexto es lo mismo, de posibilidad) de los acontecimientos. No obstante el proceso era, salvando las distancias, parangonable al modelo vigente desde el dadaísta al Expresionismo Abstracto: la pintura es expresión de la conciencia de su autor, la expresión de lo esotérico de su espacio mental individual; independientemente de que el modelo de conciencia sea cartesiano o existencialista. Es este un término del que bien podría afirmarse que la palabra ha resultado más permanente que el concepto. *Representación* es un concepto coloquialmente muy claro, pero filosóficamente complejo..

⁵⁷ Beckett, Wendy. *Historia de la pintura*, ed. Naturart S.A, Barcelona, 2007

4.2.- Representación artística ¿imitación o expresión de la realidad?

Representar recoge múltiples acepciones que, no obstante, deseo englobar en dos bloques que me interesan. En el primero de ellos nos significa a ser imitación o copia de cierta cosa, o simbolizarla suscitando su idea sin que sea copia, y tenga o no relación objetiva con ella. También significa desempeñar las funciones o el papel de otra persona. En cualquier caso, y con sus muchos matices, que recorrerían la distancia entre el símbolo y la alegoría, siempre se presupone la existencia de algo con mayor grado de realidad subsumido en algo de realidad delegada. En la acepción de “poner en escena” se mantendría esa relación de grado entre ambas realidades. El mismo análisis podría ser aplicado al resto de las acepciones de este primer grupo: *simular lo que se expresa*, implican que existe una realidad que se simula, se aparenta o se subsume en una presentación estadística, y que siempre tendrá un menor “grado de realidad” que aquello de lo que la toma por delegación.

En el segundo grupo de acepciones el significado genérico varía sustancialmente. Representar puede significar *encarnar*. En este último sentido no se da el caso de una realidad y su suplantación, sino más bien una realidad *en* su suplantación. Una acción o declaración que representara la guerra no indicaría que la guerra fuera una realidad “representada” en la declaración, sino que la una y la otra mantendrían una vinculación esencial. Aquel que pronunciara tal declaración sabría que estaría iniciando una jugada cuya consecuencia sería la guerra. Que alguien represente la sensatez en un grupo no quiere decir, como sería el caso de “tal drama representa la sensatez de nuestro un pueblo”, que la realidad de la sensatez se haga visible en la escenificación del referido personaje, sino que él aporta tal contenido, que esa es su realidad, que él es moderación en tal contexto. Particularmente interesante es “no representa nada para ella” donde ni tan

siquiera puede aparecer el objeto directo. Por alguna extraña razón el verbo *representar* sería portador de matices intransitivos, lo que no deja de resultar sorprendente. Ya no hay *otra* realidad, sólo la realidad de que alguien no ha sido capaz de ser nada para alguien, que no ha conseguido que le devuelvan la mirada.

En este último sentido de la palabra cabría defender que el arte mantuviera alguna relación con la representación, pero repárese en lo auténticamente excepcional de tal grupo de acepciones, tanto en el habla normal como por referencia a las artes. Mayoritariamente al hablar de representación en el arte estamos refiriéndonos al primer sentido de la palabra. Ello es constatable de manera abrumadora en el caso de las artes plásticas, y bastante frecuente en las escénicas e interpretativas. Cierto es que en este caso usamos esta palabra también con frecuencia para referirnos a que tal drama u ópera *se pondrá en escena* en tal local en tales fechas. Pero salvada esta acepción, posteriormente cabría afirmar por ejemplo, que las obras de Brecht representan el malestar de la cultura occidental, o que las piezas de Wagner representan la fortaleza de espíritu alemana. No es infrecuente escuchar que el mayor cambio que se produjo con el ciclo moderno del arte es precisamente un cambio en los sistemas de representación o incluso la crisis de los mismos, para significar básicamente el abandono de la perspectiva cónica que el Renacimiento nos había enseñado a ver como algo natural, y que resultó no serlo tanto.

Con el final de la insoslayabilidad de la percepción en perspectiva, la revitalización de los aspectos menos inmediatos del renacimiento y la crisis del cuadro–ventana abierto al mundo, desde el primer plano al infinito, renace la posibilidad, exigida por toda la hermenéutica contemporánea, de que el cuadro pueda ser leído como un texto, como una escritura de signos figurativos. Ciertamente, como ya comentamos, no puede establecerse una relación causal simple entre la crisis de la representación clásica y la aplicación de modelos lingüísticos a los textos. Tal acontecimiento, como ya comentamos, está ligado fundamentalmente a la

secularización del mundo operada por la modernidad y al posterior sobrepujamiento postmoderno cumplido en la voluntad de “secularizar” igualmente el propio concepto de razón. El mundo de las artes plásticas ha estado durante siglos vinculado con el sentido más convencional de representación, es decir, con aquel que guarda relación con la mimesis. Esta idea derivaba de Platón en sus dos vertientes. Bien si la obra trataba de imitar la apariencia real, suscitando una ilusión, bien si trataba de representar la esencia del modelo liberado de sus accidentes –y así la pintura pura–. Tal actitud es claramente reduplicativa y connota la aceptación de la división del mundo en esencias y apariencias. Todo el mundo habrá asistido al espectáculo de un atónito espectador preguntándose ante una obra de arte *qué representa*.

Durante siglos el sistema fundamental de valoración de las obras de arte fue el grado de fidelidad de la “copia” a su modelo, con la matización de que cabía que la copia se desviara de la apariencia física de su modelo con el fin de ser fiel a su realidad esencial. Tal concepción resulta cada día más incapaz de dar cuenta de los fenómenos estéticos. El planteamiento general tradicional sobre el problema de imagen y copia parece desdicho por la evolución del arte⁵⁸, y se haya en un momento particularmente sugerente. Tradicionalmente lo esencial de la copia era su compromiso con su original, y el criterio de valor sobre ella aplicable el hecho de que aquel se viera reflejado en esta.

La copia por lo tanto demostraba una tendencia a la autocancelación que permanecía en los antípodas de la imagen postidealista; esta ya no remite a lo representado sino que, a lo sumo, mantiene una vinculación esencial con aquello, fundada precisamente en el hecho de que es consciente de que no tiene más ser que su ser en la imagen. Esta relación invertida entre representación y representado se ha explotado y radicalizado en las artes, muy particularmente en

⁵⁸ Barasch, Moshe, *Teorías del Arte de Platon a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 2003

las últimas décadas, paralelamente a la puesta en cuestión del mito del origen. La copia, a sabiendas de la ilicitud de su ser, ha iniciado una “huida hacia delante” que la ha llevado a descubrir su potencial sustantividad manteniendo, no obstante, su vocación referencial respecto a un fin más allá de ella misma.

Por esta vía el concepto de imitación podría adoptar rasgos aristotélicos similares a los que encontramos en Tomás de Aquino (y que ya vimos en Kant): Una obra de la naturaleza *parece* obra de una inteligencia, porque a través de ciertos medios aspira a ciertos fines y, *en esto precisamente, el arte la imita*.⁵⁹ Al mismo tiempo la imagen parece haber heredado la “vocación suicida” de la copia, mostrando una marcada tendencia a la desaparición, quizá como mecanismo de expiación de su ser representativo, de su culpa por saberse tomando ilegítimamente la palabra por otros. Esta sería una de las razones que explicarían el proceso de enmudecimiento tautológico de gran número de obras de arte contemporáneas, toda la renovación de la letanía de la muerte del arte en su vertiente de autocancelación.

De este modo se da una paradójica continuidad tanto a la idea del arte como medio para un fin externo a él, como al objetivo de disolución del arte en la vida (alentado por la prosecución del proyecto ilustrado de emancipación humana). Más adelante volveremos a estos temas para analizar la dimensión política de la autonegación del arte. Secularmente la postura revisionista a propósito de la naturaleza representativa del arte se ha venido articulando a través de la demanda de ampliación del término en sentido aristotélico, a fin de marcar las diferencias entre representación y copia. En el tránsito del artista como cámara oscura al artista como cámara de proyección que se vió cumplido con la subjetivización del arte, la naturaleza representativa de este se salvaguardó a través de la tan comentada “naturalización” del genio, si bien representación ya nada tenía que ver

⁵⁹ Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, trad. cast. de F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1992.

con mimesis y sí con interpretación. Posteriormente, esta postura se amplió en un sentido que podríamos denominar “revisionismo anti-etnocentrista”. La crisis de la mimesis sirvió con el propósito de disculparnos por el hecho de haber infamado, durante siglos y en aplicación de nuestros criterios greco-renacentistas, cualquier representación que no se ajustara a nuestros cánones.

De ahí que Picasso, limitara –antes de su definitiva involución clasicista– sus esfuerzos a la investigación sobre nuevos – cubismo–, u “otros” –primitivismo–, *sistemas de representación*. Pero el proceso se radicalizó cuando Panofsky⁶⁰ nos enseñó que nuestro modelo icónico de representación derivaba de la concepción humanista del hombre como centro del mundo, armado con la regla objetiva que le permitía cuantificar lo real. Y de ahí surgió una postura frente a la representación que en absoluto puede ya calificarse de revisionista. La perspectiva pudo desde entonces concebirse como uno de los ejes de la consideración del mundo como objeto de dominio del hombre y a disposición de su acción. Y, por extensión, la violenta renuncia a ella pudo convertirse en caballo de batalla contra la lógica moderna.

Pero no sólo la perspectiva sino el mismo mecanismo representativo, incluso en sus acepciones menos realistas, servía de sostén al mecanismo conceptualizador de la Razón instrumental, ahora también denominada *Razón Representativa*. La ciencia moderna, vieja enemiga de las artes, está sustentada, al igual que la representación, en el apriorismo kantiano, que permitía asumir la coincidencia entre las categorías representativas de la conciencia y las leyes que regían los objetos externos a ella. Durante siglos el arte había estado legitimando, quizá sin saberlo, el brutal proceso de aherrojamiento de *lo diferente* de la realidad en *lo igual* del signo. Esta apreciación obligó a una notable revisión del papel del concepto de representación, que pasaba por desvincular, de manera tan radical

⁶⁰ Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Madrid, 1999

como paradójica y urgente, la representación de lo representado. El ser humano no tiene una manera estable de ver el mundo, su única posibilidad de contemplarlo es a través de una ordenación simbólica de lo percibido determinada ideológicamente. Esto es, el hombre conoce el mundo cuando *se lo representa*. Cuando aquí se utiliza la palabra representar no sólo no se conserva –antes bien se altera– la primacía de lo real sobre lo representado, sino que ni tan siquiera se restablece una jerarquía invertida.

La imagen surgida de la representación no se valora en función de su relación con lo representado, sino *de su relación con el resto de las imágenes que se barajan en el sistema*. Por esta razón a menudo se ha preferido recurrir al término imagen y aun al de signo, evitando el concepto de representación. Pues una representación, como vimos, permite intuitivamente establecer un criterio de valoración en función de su relación –en cualquier sentido– con lo representado, mientras que las imágenes que del mundo nos hacemos no pueden valorarse –ni entran en funcionamiento– más que por relación con el resto de las imágenes.

La imitación bien entendida⁶¹ no sería más que una conexión de ficciones, por lo que el criterio de verdad en arte derivaría del concepto de verdad en la realidad misma, es decir, de su capacidad de aglutinar con una cierta estabilidad tal conjunto de ficciones. Pero no acaba ahí la senda deconstructiva, que puede seguirse, tras las huellas de J. Derrida hasta el descubrimiento de la infundamentación *original* de la palabra. La renuncia postvanguardista a la novedad, o, lo que es lo mismo, a la vuelta al origen, se funda en el descubrimiento de la imposibilidad de la búsqueda del sentido primero, pues en el principio fue la *Differánce*.

⁶¹ Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, trad. cast. de F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1992.

Si el sistema simbólico vigente nos proporciona un mapa del mundo con respecto al cual vemos la realidad, el objeto artístico, aprovechando las grietas de esta construcción, establecería, en función de sus cualidades representativas, un nuevo orden de lo real contra-práctico, transgresor y creativo. El arte sería pues representativo en la medida en que proporcionaría una nueva manera de ver el mundo. Sirviéndonos una vez más del descubrimiento de que la naturaleza imita al arte cabría pensar en la posibilidad de valernos de él para fijar los nuevos tipos a partir de los cuales establecer nuestros mecanismos de interacción con el medio.

Si la naturaleza es una “invención” nuestra y el arte es el encargado de revelárnoslo en el mismo movimiento en que sustituye ciertos tipos por otros, lo estético, que *conservaría plenamente su naturaleza representativa*, rebasaría las lindes tradicionales del arte para englobar cualquier actividad que “pusiera realidad”. De la imagen a los objetos, el despliegue dinámico de la percepción reviste, en conclusión, una intencionalidad estética cuando el predominio de los elementos representativos permite la puesta en cuestión del orden de vida tradicional, culturalmente recibido, así como la apertura hacia un orden diferente. Se establece así una nueva unidad, que no es meramente reproductiva sino transgresora y creativa, entre la percepción, las imágenes y los objetos materiales.

Y que nos permite ver en estos últimos la plasmación material de la correspondencia entre el ojo del cerebro (o mapa interior) y las imágenes (o mapa del mundo)⁶², que constituye la base del valor objetivo y simbólico de toda representación. Pero con todos los apuntes sugerentes que cabe recoger de esta visión, debemos reparar en que arrastra consigo muchos de los problemas que antes apuntamos y por los que cabía considerar al arte representativo como el correlato estético de la Razón identificante. Ciertamente es que el arte se relaciona

⁶² Para Platón una obra artística revela la imaginación creadora de un artista, en cuanto a que es imitación de la Verdad, para conmover emocionalmente al público. En este sentido afirmaba que hay que tener cuidado porque las emociones del hombre pueden ser beneficiosas pero también dañinas

naturalmente con nuestros mecanismos representativos y axiológicos, y cierto que explota su dimensión negativa para poner en cuestión el sistema representativo tradicional y permitir la apertura hacia un orden diferente, pero esa operación no puede pretenderse transgresora mientras no abandone el talante representativo que precisamente comparte con el orden de vida culturalmente recibido.

El arte no puede ontologizarse pretendiéndose portador nada menos que de una nueva manera de ver el mundo, y mucho menos si esta nueva manera no es más que la objetualización monumental del viejo mito “originarista” de la identidad de la conciencia, la palabra y la cosa, que sustenta todavía tanto el gran aparato metafísico como su correlato tecnocientífico. El arte no debe proporcionar, sino, en el mejor de los casos, *promocionar* una nueva manera de ver el mundo, y ello precisamente en la medida en que, como insiste de Man⁶³, su innegable carácter cognoscitivo se cifre en desmentir continuamente las propias exigencias cognoscitivas, negándole cualquier respiro tranquilizador a una labor hermenéutica que sin embargo demanda.

Llamamos *texto* a todo ente que puede ser considerado desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto por sus fines, no referencial, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia. La definición del texto afirma también la imposibilidad de su existencia y prefigura las narraciones alegóricas de esta imposibilidad. Sin embargo, el problema esencial que suscitan las tesis de de Man es que dan por sentado que *toda obra – y siempre–* favorece esa imposibilidad. Incluso aquellas imágenes que manifiestamente generan consenso tanto sobre su valor, como sobre su significado, como sobre los aspectos que simbolizan etc. Obviamente hay obras

⁶³ Man, Paul de., *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. cast. de E. Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.

(la mayoría) que (en este momento o en algún momento) *crean e identifican* una comunidad. En ese caso el culpable del problema sería para de Man el hermenéuta, empeñado en leer correctamente el texto. Pero entonces –como no podía ser de otra manera– de Man en su obra *Alegorías de la Conducta*, estaría cayendo en el error que achaca a la hermenéutica al identificar su “maleído” (*misreading*) con la interpretación correcta, por tener sensación de haber entendido la conversación del otro –presupuesto de toda hermenéutica–. Pero volviendo al tema que nos ocupa, la obra de arte no puede confundirse con el tiempo de lo real ni puede sustituir a los hombres en su responsabilidad representativa. Y, en este punto, cabe recurrir al concepto de representación en Wittgenstein. Para él no sólo el arte, sino la totalidad del comportamiento humano sería de naturaleza representativa.

Y esto no es de extrañar dado que todas las producciones humanas registran la presencia del gran protagonista de este siglo y, de modo particular, de su filosofía: el lenguaje, que Wittgenstein entiende a partir de su teoría representacional. La relación entre el lenguaje y el mundo se establece a través de la capacidad del primero de elaborar imágenes. El lenguaje humano cartografía el mundo, nos lo hace disponible al tiempo que nos lo limita: “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”⁶⁴. Todos los intercambios, los procesos de socialización, la producción y la transmisión de sentidos, se hacen factibles a partir de las imágenes que nos hacemos de los hechos, que nos valen como modelos de lo real. La relación de correspondencia entre la imagen y su objeto, el lenguaje y el mundo, se concibe como una relación de representación (*Abbildung*) –la imagen representa su objeto desde fuera (su punto de vista es su forma de representación), porque justa o falsamente la imagen representa su objeto–, y esta relación se basa en una *forma de reproducción* que establece el puente entre la imagen y lo real. Si en el *Tractatus* (1921) Wittgenstein considera esta correspondencia entre hecho e imagen de manera armónica, en sus

⁶⁴ Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. cast. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 2002

Investigaciones filosóficas (1953) esta armonía desaparece. El acento puesto en la forma de reproducción se desplaza ahora al concepto de representación, y, en lugar de en la correspondencia entre hechos y proposiciones el interés se centrará, a través del concepto de *juego de lenguaje*, en la continuidad entre vida y lenguaje, entre actividad y formas de representación.

Pero ¿qué significa aquí representación? Nada que tenga que ver con una representación de hechos, sino con un esquema que es capaz de hacernos ver las conexiones que establecemos en el uso de las palabras en el ejercicio de nuestros juegos de lenguaje. La representación clara posibilita la comprensión de los acontecimientos en la medida en que se permite ver las conexiones que se establecen entre las palabras, y no sólo entre ellas, sino entre los arquetipos simbólicos. Este concepto de representación no entra en contradicción con la voluntad *desfondadora* antes manifestada.

No se trata de fijar las palabras y las cosas. Antes bien, el concepto de representación clara designa nuestra forma de representación, el modo en que vemos las cosas, esto es, la relación que establecemos entre las palabras y las palabras y las reglas que permiten sus conexiones. Cómo el mismo Wittgenstein se preguntaba tras la última frase citada ¿es esto una cosmovisión *Weltanschauun?*.⁶⁵

Hay que dejar pues bien claro el sentido limitado y finito –y pragmático– de tal concepto de representación, y apuntar la posibilidad de reivindicar un modelo artístico afín a este concepto de representación/pintura, que nada tenga que ver con la conciencia trascendental, que con sus representaciones construye y fija la realidad permitiendo, ahora sí, estabilizar las relaciones entre las palabras y las cosas. Versión, esta última, que como vimos sí tiene su correlato en el concepto

⁶⁵ Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*, Trad. cast. de A. García Suárez y U. Moulines, Crítica, Barcelona, 2008. Pag.129

clásico–renacentista de la representación en las artes. Estas tesis wittgensteinianas trasladadas al mundo del arte vuelven a permitirnos pensar este como un instrumento privilegiado para configurar imágenes del mundo, esto es, sistemas para interactuar con la realidad. Y conviene recalcar la palabra *instrumento* para dejar claro que es a los sujetos empíricos a quienes les cabe, como tarea personal, la posibilidad de encontrarle sentido al mundo a través, entre otros medios, de las obras de arte.

Las imágenes artísticas no pueden ser consideradas “planos mentales” que utilizan los humanos para, mediante asignaciones representativas, fijar las relaciones que establecen entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y las palabras, más que al precio de volver a entender esta asignación representativa de la imagen en términos de correspondencia con los hechos, como “copia” de una realidad ya configurada; por más que sea esta algo tan volátil como la “intención” del artista. Esta asignación es, repitámoslo, privativa de los individuos en el ejercicio de su papel de jugadores, sin que pueda verse fijada en la obra de arte o en fórmula estable alguna.

Por otra parte, si así fuese tendríamos que reconocerle al arte capacidad emancipadora sólo –o fundamentalmente– respecto a su creador, el único que mantendría en el hecho estético una relación realmente activa con lo real, lo que minimizaría de forma preocupante el papel del arte en el proyecto de emancipación; salvo, claro está, que desempolvásemos el reductivo y excesivo aforismo de que todo el mundo es artista. Indudablemente el arte, como cualquier actividad humana, guarda relación con la dimensión simbólica de la existencia humana, pero no en la medida en que porta imágenes que transmite a los que a ella se enfrentan, sino en la medida en que, como luego veremos, en su doble movimiento de atracción y ocultamiento, obliga a los individuos a crear(se) imágenes “diciendo” la obra.

Es fundamental asegurar el carácter convencional del proceso de producción de imágenes que se extiende a todos los ámbitos y esferas, impidiendo así cualquier intento esencialista. El escenario donde las imágenes posibilitan la comprensión y el conocimiento es el conjunto de la vida, y la vida es pluralidad y diversidad. Las imágenes son representaciones de la experiencia vital. Pero si la utilización de imágenes es algo común a todo desarrollo cultural, y, por lo tanto al arte, podríamos pensar que de alguna manera algo debería diferenciar las imágenes artísticas. Sólo el establecimiento cultural de un uso de las imágenes caracterizado por su autonomía semántica y su ficcionalidad, nos permite experimentar las artes como una unidad en todas ellas hemos aceptado la convención de un mismo juego, unas mismas reglas de aplicación o uso del material icónico sensiblemente representado.

Si entendemos que el arte es la representación de un orden de cosas hasta entonces inexistente, lógicamente hemos de pensar que sus procedimientos semánticos han de establecerse de una manera autónoma, puesto que preceden a su propia constitución como realidad y por lo tanto, constituyen una ficción. Pero cabe pensar, por el contrario, que el arte es *una cosa* que, aun no encajando en los modelos de representación operante – precisamente por cuanto es un *ente real* que maneja *heterónomamente* los significados para exponer a la luz ciertas grietas–, sin embargo, *demanda* –por brindarnos su ocultamiento de modo tal que queda patente su entidad teleológica– un nuevo esfuerzo representativo –que debe sellar las grietas expuestas–. El problema, una vez más, no estriba en la referencia constante a la ficcionalidad del arte como categoría propia de la vocación “taxidérmica” neopositivista (en un mundo devenido ficción).

El problema radica en la dimensión pragmática de esa categoría. Cuando llamamos arte a aquellos juegos de lenguaje que aceptan como regla de aplicación la autonomía de su sentido aceptamos tácitamente el espíritu positivista según el cual el mundo de la heteronomía, que no es otro que el mundo de la vida –con sus condiciones materiales, sus deseos, sus pulsiones, sus necesidades.–,

es el ámbito exclusivo de la razón instrumental. Si hemos de admitir que el proceso de producción de imágenes es convencional, de igual manera habrá que reconocer la convencionalidad del proceso de recepción. Por extraño que pueda resultar, es responsabilidad nuestra decidir en qué sentido entender el arte; y tenemos razones para creer que hacerlo en términos de autonomía y ficción (como antónimo de realidad) puede acarrear la cesión efectiva del reino de lo pragmático (que atañe, no lo olvidemos, no sólo a la intervención técnica en el mundo, sino a la natural tendencia humana a la autoconservación y la búsqueda de la felicidad) al espíritu del positivismo. Y, sospechamos, que si tal cosa efectivamente ocurre es, en gran medida, por cuanto no existe voluntad por parte de los habitantes del país de la estética de alterar el orden de cosas establecido, en función del cual reciben plenas competencias en la gestión del estatuto de autonomía del paraíso.

Sólo desde un mundo colonizado por la esfera científica cabe pensar que las imágenes artísticas son aquellas que utilizan el material icónico de manera autónoma y ficcional. Pero el problema es que es lícito y, por su carácter pragmático, como ya expusimos, aun incontrovertible, afirmar que ante ellas hemos aceptado la convención de un mismo juego, unas mismas reglas de aplicación o uso del material icónico sensiblemente representado. La diferencia entre el arte y cualquier otro género de imágenes está en su uso.

De ahí que el empeño en ver en el arte la representación de un orden de cosas hasta ese momento inexistente coadyuve a minimizar en la práctica la potencia de la demanda que cursa a su espectador, que se ve autorizado para, si no impelido a, no tomar en consideración aquella de manera pragmática. Cada vez que se ligan las artes con su evidente capacidad de inducir a la alteración de los paradigmas vitales, rebrota el temor de disolverlas en el conjunto de actividades humanas a las que, según el reparto moderno de las responsabilidades, compete tal cometido. Rebrota el temor de la pérdida de especificidad de la disciplina, ante el que esta se defiende con el arma que le es más propia: la sintaxis. Ciertamente

no es fácil entender cómo, si se acepta la radical convencionalidad de las relaciones establecidas en la elaboración de una imagen mental, puede suponerse que unas veces se trate esta imagen como si fuera mentira y otras como si fuera verdad. Si algún sentido tiene emplear el concepto de pintura wittgensteiniano este es el de plantear la iconicidad de todo proceso de comprensión del mundo, el de dejar sentado que toda comprensión implica un sistema de ordenación del material sensible que no puede ambicionar estabilizarse pues sólo se activa en el proceso de un determinado juego de lenguaje.

Por ello no se puede pretender confundir la “imagen” mental en función de la cual ordenamos nuestras palabras en el transcurso de un juego de lenguaje, con la “imagen” que percibimos en una obra de arte. La representación, referida al problema de las artes, no hace mención a la relación que se entabla entre una imagen y su contenido o su referente, sino al proceso por el que aquella se elabora o fruye a través de la relación que establecemos entre los arquetipos⁶⁶ que barajamos. Y sólo si mostramos una especial satisfacción por la imposibilidad de eludir la dimensión representativa de nuestro pensamiento cabe pretender, en función del carácter antropológico y convencional de la imagen artística, y del hecho de que esta se produzca en una situación de vida y en un contexto cultural determinado, identificar está a la imagen mental con la que nos representamos el mundo.

Es fácil pensar, por analogía semántica, que la obra de arte es portadora de una imagen del mundo, un universo de sentido plasmado en una representación perdurable. Ciertamente la realidad humana es icónica, nos hacemos imágenes del mundo y en función de ellas lo aprehendemos y nos orientamos en él. Estas imágenes, aunque convencionales, perduran en sus mecanismos representativos. Las relaciones entre los entes están mediatizadas por las propias imágenes de las que nos permite disponer nuestro horizonte cultural. La propia reivindicación del

⁶⁶ Hago referencia a los arquetipos en el sentido griego del término: *arjé* como fuente, principio u origen, y *typos* como impresión o modelo, es decir, como el patrón de la cual otros modelos se derivan.

carácter convencional de las relaciones establecidas ha de entenderse como un síntoma de lo endurecido de estas relaciones, que en modo alguno resultan fácilmente sustituibles o transgresibles. El sistema representativo por el que nos es dado concebir el mundo como imagen es, él mismo, una imagen del mundo que, sin embargo, dista de ser fácilmente removible incluso después de un arduo proceso de deconstrucción. Y, ciertamente, también la obra de arte está comprometida con la generación de imágenes del mundo. Pero en modo alguno cabe pensar que la obra misma deba ser portadora de una imagen del mundo, sino, al contrario, de una incitación a la transgresión de ese cerco representativo.

Es potestad *exclusiva* de los humanos construir imágenes y “jugarlas” en el mundo. En este proceso de juego determinadas asociaciones representativas se van estabilizando hasta pasar a integrarse en el depósito de relaciones posibles e inmediatamente disponibles, mientras que otras van desapareciendo de él. Entre las primeras estarían las obras de arte, que en origen no serían más que un juego de lenguaje de su autor. No resultaría entonces inconcebible pensar, como tantas veces se ha pretendido, que la obra posea en sí una suerte de mapa de la realidad, confeccionado por el artista, similar al que nosotros nos conformamos pero que, a diferencia de este se encuentre permanentemente a disposición de todos los participantes en el juego estético.

El arte está llamado a abrir un mundo, a *dotarnos* de un mapa alternativo de lo real, y a modificar el sistema simbólico. Pero no puede pretender en ese trabajo suplantar al propio hombre, ni relajar su responsabilidad, ni consolar sus dudas. La obra de arte es un ente que establece un conjunto de relaciones entre sus componentes y se presenta a la comprensión de los hombres como una representación clara, esto es, iluminando las conexiones que establece. No exime, sino que demanda, y ahí radicará como veremos el sentido emancipador de su jugada, del ejercicio de responsabilidad que implica introducirla en una imagen para aquel que pretenda comprenderla. Exige ser tomada como ente e incluida en una formación de sentido en función de una lectura utilitaria. El arte se plantea

como reto a nuestra percepción, como un objeto extraño que colapsa nuestro mecanismo representativo. No es misión del arte rellenar los huecos, cimentar la realidad, estabilizarla, reconciliarla, sino deconstruirla, seccionarla, y dejar que el aire corra a través de ella. Retornemos ahora al problema que hasta aquí nos condujo.

Una vez diseñado un contexto en el que el concepto de representación puede, aparentemente, dissociarse de la imagen de la conciencia de un sujeto trascendental dictando el orden de lo real, para delinear la de un sujeto empírico orientándose en él, no parecería trascendente mantener una postura inflexible con respecto a la representación –ahora en la acepción común del término aplicada a las artes plásticas–; incluso si nos referimos a la representación en el espacio tradicional, por cuanto tal posibilidad sólo sería permisible en una *dimensión referencial*. Ciertamente, el problema de la representación no puede ya abordarse desde la anatematización radical, propia de la vanguardia, de los medios de creación tradicionales, aún amparada en el culto a lo nuevo y en la convicción de la degradación de la Historia.

No cabría caer en la radical desestimación de todo procedimiento representativo (ni aun realista) en las artes; y ello no sólo por cuanto nos mostramos firmes partidarios del pluralismo de recursos y materiales –circunscritos, eso sí, a un contexto determinado– y escépticos ante la posibilidad de determinar el material estéticamente más avanzado en cada momento⁶⁷ ; sino, sobre todo, porque a menudo el recurso a la representación puede convertirse en un instrumento eficaz para desenmascarar a la representación misma.

Cabría deducir la mayor permisividad con respecto a la representación artística, pero no está de más recordar que tal permisividad mayoritariamente produjo o, por

⁶⁷ Adorno, T.W. *Teoría estética*, trad. cast. de F. Riaza rev. por F. Pérez Gutiérrez, Orbis, Barcelona, y Taurus, Madrid, 2006

un lado, obras claramente regresivas tanto plástica como ideológicamente; o, por otro, como apuntábamos, representaciones alegóricas a la propia imposibilidad de la representación, en un sentido similar al manifestado por Foucault en *Las palabras y las cosas*. Lo que, en cualquier caso, parece ya definitivamente irrecuperable es lo que podríamos denominar la mirada “natural”, propia de la perspectiva. Lo que hasta el modernismo era considerado como condición *a priori* para la inteligibilidad de los signos, ha pasado a convertirse ello mismo en signo. Esta imposible ingenuidad en el uso de nuestros recursos debería ponernos sobre aviso sobre las nuevas formas de aparición de la mentalidad representativa en forma de encubiertas afirmaciones del sentido.

Estabilizar el referente no es la única manera, ni la más peligrosa, de convertir una obra de arte en una proposición conceptual afirmativa. No importa que el acto representativo no incluya, en apariencia, recursos realistas, que el referente resulte invisible, o incluso que sea el sinsentido mismo; siempre que el arte se arroge la tarea de mostrar al mundo su verdad, aunque esta sea la (representación de la) negación de la representación, se estará llevando a cabo un acto de afirmación de sentido que seguirá teniendo al espectador a la escucha, atento a un simple cambio de asignación de las identidades cuyo proceso de readscripción continuará, no obstante, teniendo lugar en un entorno no discursivo (vedado al individuo).

¿Es posible ir con el concepto más allá del concepto? El proceso de cosificación de la razón, que nos mueve a ver, por ejemplo lo infinito donde sólo está lo lejano, o a Dios donde sólo hay una cruz, todo ello donde sólo hay pigmento adherido con aceite a una tela y, además, nos emplaza a buscarle una relación de sentido con el resto de las narraciones por nosotros conocidas; ese proceso es, en última instancia, el que le permite proclamar *su* verdad. Y, si es cierta la relación que antes establecíamos entre la verdad y el acto de su afirmación cabría decir que es el que le permite proclamar la verdad (narrativa). Excedería quizá el terreno de lo razonable, y quizá por ello entraría en el de lo interesante, tratar de relacionar

estos primeros escauceos –aún metafísicos–, en el fértil territorio de lo que podríamos denominar razón narrativa anómala, con el paradójico ataque derridiano al logocentrismo, operado –en contra de lo que generalmente se afirma– desde el propio logos, esto es, consciente de que más allá de él nada cabe decir.

4.3.- Lo simbólico

Los problemas de enfocar el arte desde la óptica de la representación son profundos y exceden con mucho los derivados de la versión más tradicional de mimesis. Sin embargo, su vinculación a la vocación “pictórica” de los humanos y su lenguaje, junto al hecho innegable de que la obra de arte es algo realizado por un individuo concreto, podría llevarnos a pensar que los problemas de la representación dimanen exclusivamente del dualismo inherente al primer grupo de acepciones de la palabra. Podríamos recurrir en ese caso a un concepto de representación como el que ofrece Gadamer, derivado del derecho canónico o público⁶⁸. Representación en este caso no quiere decir que algo esté en forma delegada o impropia en lugar de algo, antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto.

Este modelo de representación no puede eludir su vinculación con la tradición católica, para la cual el pan y el vino del sacramento *son* el cuerpo y la sangre de Cristo como menciona Gadamer⁶⁹ en *La actualidad de lo bello*. Esta participación ontológica en el ser propio de lo que se representa se agudiza particularmente en

⁶⁸ Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.

⁶⁹ Ibid pag. 91

esa forma de representación que llamamos *símbolo*. El símbolo no se refiere a nada que no esté ya presente en él mismo, pero hace aparecer en sí algo que, sin embargo, estaba ya siempre. Se refiere no sólo a un vínculo original tras el cual se halla Dios, sino –merced a la suerte de panteísmo estético por el que se nos presenta como un fragmento de Ser que llevara dentro de sí la promesa de complejidad– a lo otro siempre buscado, que habrá de completar en un Todo nuestro propio fragmento vital.

Mediante este particular concepto de representación evitaríamos entonces pensar que la obra remitiera a algo frente a cuya existencia la suya se supusiera delegada, pero al alto precio de considerar, por un lado, que aquello a lo que remitiese se encontrase propia y completamente en ella misma; y, por otro, que la obra debería comprometerse a la *evocación* de un orden íntegro. En este caso la mimesis, llevar algo a su representación, implicaría hacer que estuviera presente allí en su plenitud sensible; convertir la obra de arte en un crecimiento en el ser. Desde esta óptica no sólo se recaería en la santificación de la presencia de lo originario, verdadero e intemporal en una obra de arte orgánica –esto es, en la consagración de la idea clásica de obra–, sino que se volvería a cifrar un hipotético momento de reconciliación en el propio espacio del arte.

El símbolo comparte con el arte su vocación alusiva, su voluntad de apuntar más allá de sí mismo, sólo en función de la cual podemos esperar su colaboración para la transformación de la realidad. Por esta razón es muy frecuente tratar de entender el arte como un fenómeno simbólico. Pero si desde nuestra óptica la obra de arte no puede ser considerada un todo cerrado, es precisamente por cuanto esta transformación debe recaer en una participación activa de los individuos, esto es, la obra no puede considerarse una imagen que participe o contenga en sí el sistema a partir del cual representarnos los entes, sino un ente que, como cualquier otro, debe ser representado. La razón de la inadecuación del modelo simbólico a la obra de arte reside en que el acto convencional de la fundación , por el que se otorga carácter significativo pretende inaugurar en el

caso del símbolo una relación estable, esto es, consolidar la relación representativa, no cuestionarla. Es además frecuente al tener que determinar qué es lo específico de los símbolos estéticos concluir de nuevo que, como todo símbolo es una representación, su composición semánticamente autónoma. Mientras que el resto de los símbolos se atenderían a unos criterios de composición dogmáticos, el símbolo artístico, al no tener una función comunicativa sino expresiva, podría configurarse en función de una gramática libre, gozando de una gran transitividad, apertura semántica y polisentido.

El concepto de obra de arte simbólica reuniría pues todos los elementos que hemos venido criticando: la voluntad de trascender la Historia por medio de representaciones autónomamente constituidas y substraídas al mundo comunicativo en virtud de una estabilidad delegada. La concepción simbólica del arte parte del hecho de considerar este como el fruto de la voluntad humana de fijar las experiencias intensas. El hombre desearía naturalmente dejar constancia de sus vivencias de manera fija y condensada, más allá del momento en el que estas se produjeron. Como esta fijación requiere una representación, el símbolo siempre iría acompañado de esta.

En tal contexto la obra de arte sería *praxis humana cristalizada simbólicamente*⁷⁰, y respondería, una vez más, a la voluntad de trascender en un momento de reconciliación, más allá de la Historia, la escisión mundana. Es de rigor reconocer el carácter simbólico que representan en su conjunto todas las culturas humanas, y que los procesos de simbolización constituyen la médula de la vida social del hombre. Ciertamente el hombre se mueve en el mundo gracias a representaciones simbólicas (dejando claro que entendidas estas como un sistema provisional de relacionar entre sí las palabras, y no estas con las cosas) y por ende la realidad se

⁷⁰ Jiménez, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986

nos presenta como una realidad simbólica, por tal razón parece indefendible pretender que la obra de arte no comparta esa naturaleza; máxime ante la contemplación palmaria de que de hecho las grandes obras de arte realmente cumplen en la sociedad funciones simbólicas. Este modo de pensar se sustenta en el convencimiento de que el sujeto es algo dado. Aparentemente nuestra presencia es algo que precede a toda realidad por lo que la conciencia, el sujeto, tiende a considerarse un dato *a priori*.

Vale la pena apuntar que consideramos que la construcción del sujeto como conciencia es la labor que lleva adelante el ser humano durante toda su vida y que esa labor, que no puede pensarse en solitario sino a través del reconocimiento de sus semejantes, tiene un carácter trágico, aunque sólo sea porque acaba con la muerte. Ciertamente el hombre necesita participar sus experiencias, y trata de plasmar, o comunicar, sus construcciones de sentido en, o a partir de, imágenes, pero ello no lo hace por una suerte de hedonismo congénito, sino por cuanto es a través de esos mecanismo como va conformando su propia identidad (para determinar su espacio no en la posteridad sino en el presente).

Y esta costosa elaboración, porque depende radicalmente de la colaboración del todo social, se desarrolla exclusivamente en una dimensión comunicativa. No hay ninguna dimensión representativa o significativa, en la que el hombre elabore y objetualice imágenes, que no se resuelva en un intercambio comunicativo, aunque sólo sea por cuanto el símbolo requiere un grado de aceptación (siquiera tácito) por parte de la comunidad que le vincula naturalmente con la realidad comunicativa. No hay imagen sin uso, como no hay conciencia histórica sin conciencia de la historia efectual. Bastaría destacar el momento en que las imágenes son “usadas” para escapar de la estática del simbolismo.

No cabe olvidar que si el hombre actúa elaborando imágenes es precisamente por cuanto la realidad del mundo es lingüística y su articulación comunicativa. Es suficiente cargar las tintas en el momento en que el símbolo se hace operativo,

frente a sus mecanismos de representación, para incluir todo el proceso de transmisión de símbolos culturales en el ámbito de los procesos comunicativos. Ello atemperaría además la peligrosísima tendencia del ser humano cuando simboliza a considerar los símbolos que produce como *representaciones universales e inmutables de "la realidad"*⁷¹. Como ya apuntamos, sustraer el arte de la realidad comunicativa del mundo no es nada más que jugar en el área de recreo. Allí podemos construir todos los castillos en el aire que nos vengan en gana, fijar libremente nuestras vivencias, construir imágenes del mundo, olvidar lo endurecido de la realidad.

Todo ello con la completa conciencia de que ninguna experiencia allí obtenida será trasladable al mundo de la vida, esencialmente comunicativo. Por supuesto no cabe pensar en un proceso de comunicación no significativo. Todo intercambio pasa por un momento previo donde el mundo ha sido ordenado mediante imágenes. Y, sin embargo, a la inversa si podría pensarse en construcciones significativas no susceptibles de ser comunicadas. De ellas cabe esperar regocijo, satisfacción, imágenes de reconciliación, e incluso sentido de hermandad, en el marco privado de la estética de la vivencia; pero nada que tenga que ver con la praxis, con alcanzar una experiencia emancipada, con el conocimiento o con la transformación del mundo.

La obra de arte es una experiencia viva, en cuanto implica una apropiación, una actualización, una volición. Pero no por representar una vivencia. Si el arte es una experiencia viva es por cuanto está vinculada a nuestra existencia como continuo, a la elaboración de nuestro ser en función de la capacidad de comunicar nuestras imágenes del mundo como tarea existencial; no a la simple plasmación narcisista y consolatoria de nuestras experiencias, ni a la hipoteca de nuestra capacidad de rastrear el sentido del mundo por el placer de compartir una experiencia intensa.

⁷¹ Ibid pag.93

Pero, además de todo lo dicho, un concepto de obra de arte ligado al sentido cristiano de representación nos obligaría a pensar en el arte como constructor o aglutinador de una imagen de época o de una comunidad, cuando, por el contrario, mantenemos la esperanza de que el arte sea precisamente un freno a cualquier intento de adscripción aporética e identificante de una realidad vital en una totalidad consoladora. Cabe argumentar que podríamos citar cientos de obras de arte que funcionan o han funcionado como símbolos de ideas, creencias o naciones. Pero si bien es claro que las distintas obras de arte y el arte mismo, como componentes destacados de la realidad, se integran en formaciones simbólicas, no por ello deben necesariamente participar de este carácter.

Los símbolos desencadenan fenómenos comunicativos, pero no cabe duda de que la comunicación así aludida es una comunicación degradada, una comunicación cifrada en la aceptación y no en la disensión, y tutelada por una razón identificante y no comunicativa. Pues en el finito e inestable mundo comunicativo las relaciones representativas que se establecen no contemplan los momentos de estabilidad que el símbolo requiere: Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado⁷².

La obra de arte conoce una dimensión positiva a través de la cual puede cumplir un papel simbólico estabilizador. Pero no podemos acostumbrarnos a creer que la obra de arte pueda sacrificar en ese altar su dimensión negativa, trágica y emancipadora; ni que deba hipotecarse a esa labor reificante. Toda imagen es convencional, nace en una situación concreta en el mundo de la vida, y en un contexto cultural determinado; no es estable, sino que surge en el gran juego del mundo y no está preasignada a hechos específicos, pues permite una asignación

⁷² Saussure, Ferdinand., *Curso de lingüística general*, Editorial Gedisa, Madrid, 2004

representativa tan amplia como lo posibilite dicha cultura. No cabe pues pretender que el arte deba dedicarse a “fijar” lo vivo, a crear una consoladora imagen de estabilidad y reconciliación en el trágico y escindido mundo de la vida. Si así lo hiciéramos cabría extraer románticamente la conclusión de la primacía cronológica y simbólica de las imágenes artísticas, que sentarían las pautas del discurso en el que se asentarían el resto de las formas de conocimiento: la religión, la filosofía y la ciencia. Estaríamos entonces apuntalando y legitimando, merced al prestigio de lo artístico, el viejo edificio metafísico a través de una neoestetización de la existencia. Ciertamente la poesía elaboró, en los albores de la filosofía, un trabajo teológico, pues *al anunciar las relaciones de los dioses entre sí consiguió que se consolidara un todo sistemático*⁷³; creó, en definitiva, la tradición, sobre la que fue posible elaborar consecuentemente las identidades. Permitió tomar partido, hacer derivar el yo de la postura que adoptara frente a la convención, inventó la libertad quizá al mismo tiempo que su imagen especular, al consagrar con la representación la ausencia de libertad, la identificación “natural” de la palabra con el ser. En la constatación de este hecho cabe cifrar el origen de la predilección crítica por la dimensión positiva, instauradora, del arte.

Pero tales acontecimientos no ocurrieron porque el arte aportara la imagen de algo que le precedía en algún sentido y que se presentó así como verdad legible a la comunidad. Que tal se nos presente ahora como una anticipación genial deriva exclusivamente de la naturalidad con la que observamos el proceso por el que, sólo *a posteriori*, se conformó como verdad, cuando fue recogido y elaborado por una comunidad que lo convirtió en costumbre. La poesía no dejó pues hablar a la tradición ni dio ser a lo que en ella latía. Antes bien llegó en el proceso, por otra parte, de su autocancelación artística a adquirir la categoría de tradición precisamente por cuanto, apoyado en esta, no le dio la palabra sino que se la negó. No expresó lo que ya podía ser dicho y latía en los corazones, sino lo que

⁷³ Gadamer, H.G., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004

aun no había sido dicho, demandando un espacio en los corazones. El arte puso algo a partir de lo cual los hombres pudieron representarse –tratando de representarlo– de un modo nuevo el mundo. No es posible, ni deseable, prescindir de los mecanismos representativos, pues sólo ellos fijan los tipos y permiten tanto el entendimiento, como la posibilidad de alterar las convenciones en un acto de libertad. La representación, como genéricamente la conceptualización, es pues origen de la libertad y de su carencia, de lo humano y de lo natural. Pero mientras permite la libertad en la medida en que se manifiesta como su otro; con la necesidad, sin embargo, se relaciona de manera positiva.

Por ello el arte sólo cabe en el reino de la libertad (aunque sea frecuentemente “utilizado” para fijar lo teleológico –y lo teológico– de la naturaleza –precisamente por su capacidad de *negar* el caos de las percepciones–). Nace de la representación, pero es “naturalmente” *su opuesto*. En una representación no puede acceder al ser más que lo que de alguna manera ya es. Mientras que lo propio del arte es su carácter proyectivo y participativo, su incitación a conformar algo que aún no es siquiera concebible. Cabría contestar que el símbolo no es copia de lo copiado sino aportación al ser por incremento de su imaginabilidad; pero el arte provoca que reparemos en él. El arte aporta lenguaje, o, mejor dicho, fuerza la aparición de lenguaje, y, sólo a través de él, posibilidad de serse pensado, concebido, deseado.

El arte es praxis, acción, que no logra su “realización” más que en el mundo; acción que es pues desencadenante y no conclusión, aunque tampoco únicamente promesa. En la imagen religiosa el ser es la condición de la concebibilidad de la imagen y no la imagen de la concebibilidad del ser, es pues la antítesis del arte. La imagen religiosa puede entenderse como representación en tanto en cuanto se da por sentada la idea de Dios que se convierte en un *a priori* de la imagen. El permite el nombrar, y, de esta manera, permite nombrarlo a El, esto es, nombrar lo innombrable. Pero en esta extorsión nada se aporta a Dios, nada más que El mismo. No estamos ante un verdadero aumento de ser, sino

ante la aparición de un ser cuya existencia ya estaba admitida. Desde la óptica simbolista podemos conducirnos sin dificultad al punto para religioso en el que, en el encuentro con lo particular del arte, al remitirnos este a la totalidad del mundo experimentable, experimentamos la finitud ontológica del hombre frente a la trascendencia. Hay que estar en guardia frente a la seducción idealista hegeliana –el arte como la manifestación sensible de la idea– que termina haciéndonos pensar que la obra nos habla no como obra sino como portadora de un mensaje. La indeterminada expectativa de sentido que la obra suscita, y que permite que sea aprehendida en su significado, no implica que esta pueda consumarse alguna vez, permitiendo la apropiación, comprensión y reconocimiento de su sentido absoluto.

El arte tiene un desarrollo conceptual, porque confronta con lo no artístico; pero jamás puede ser sobrepasado por el concepto precisamente porque ni lo representa ni lo evoca, sino que lo despliega en horizontes para los que no estaba pensado. Que el arte promueva el desplazamiento a horizontes argumentativos donde nos sea dado decirnos, aspirar a alcanzar el sentido como reordenación de lo real, no quiere en absoluto decir que ello se pretenda en el horizonte utópico en el que lo irreconciliable se hace uno. La configuración de sentido tiene que ver con el ejercicio de nuestra libertad argumentativa en la gestión de lo antagónico. El juego del arte descansa en el juego irresoluble de contrarios, de mostración y ocultación. El símbolo sugiere un momento de estabilidad e identidad entre la palabra y la cosa, por ello no se refiere a un fin cuyo significado deba alcanzarse intelectualmente, sino que contiene *en sí* ese significado.

Es reivindicable esta voluntad del símbolo de no sucumbir al dualismo esencia/apariencia –aunque trate de lograrlo en el horizonte de la reconciliación–. Pero a partir de él no se contempla la posibilidad de que la obra sea el desencadenante de un proceso y no la portadora de un sentido, ya sea de manera delegada o en legítima representación. No se atiende al hecho de que la obra sirve para elaborar sentidos, sino que se presupone que los contiene ya. Se

asume que el significado *está ya* en la obra, por lo que todo el esfuerzo del espectador debería centrarse exclusivamente en descifrarla, en conceptualizarla alimentando así la falacia del sentido propio y la interpretación correcta.

La obra nos desplaza a un punto de vista, una lógica, un mundo, un mirador hasta ese momento indescifrable.

4.4.- El problema de la representación

El propio Gadamer critica la posibilidad de considerar las artes representación de vida, representación de experiencias. Pero se pronuncia sin abandonar el ámbito de la representación (*Darstellung*), acudiendo a una forma particular de la misma que denomina imagen (*Bild*). El término alemán es el mismo que Wittgenstein utilizaba para aludir a “pintura”. Como en cualquier caso la diferencia entre el significado del término en ambos autores es grande, parece defendible mantener la doble traducción. La imagen estaría a medio camino entre el signo y el símbolo, a medio camino entre la pura referencia y la pura sustitución. Es por ello que, a diferencia de estos, la imagen recibe el sentido de su función *desde su propio contenido*, sin tener que adaptarse como símbolo o como signo⁷⁴.

El hecho de que la función y el sentido de la imagen repose en sí misma, le hace pensar a Gadamer que la deja exenta de lo que él denomina *fundación*; mientras que, como ya vimos, signos y símbolos no pueden escapar de su naturaleza convencional o cultural: es un acto de fundación el que les confiere su naturaleza referencial. Un concepto de arte identificado con la imagen quedaría entonces absolutamente exento de toda tutela o acuerdo convencional previo sobre su función representativa, que sería inherente a su propia construcción. Ampararse

⁷⁴ Gadamer, H.G., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004, pag, 206

en este esquema supone una gran ventaja al permitirnos permanecer inmunes ante el más leve indicio de idealismo que pretenda cifrar el significado de una obra de arte por referencia a una realidad o convención extraña a ella, o vinculada a la misma de una manera no menos convencional. Tiene además la ventaja añadida de implicar el acto anticipatorio del arte: que el arte sea una suerte de cuña destructora no significa por supuesto que no incluya una vertiente proyectiva.

La obra tiene una vertiente proyectiva en función de la cual se constituye. Pero esta vertiente, su sentido y su función no depende de su hipotética naturaleza referencial. Por ello resulta sugerente el concepto de imagen, pues su función y su sentido reposan en ella misma. Si ciertamente el arte –y ya matizamos la distancia con respecto a cualquier recaída en lo visionario– cobra significado en función de un acto anticipatorio, no parece factible imaginar una referencia a lo aún no existente (por aún no concebible) relacionada a un acto convencional, ya de consenso ya de acatamiento. Y, sin embargo, después de hacer derivar las cosas a este extremo no deja de resultar insatisfactoria la absoluta ausencia de referencia a lo convencional en el arte. Podría dar la sensación de que nos refugiamos de nuevo en la autonomía de la configuración de lo estético, y que ciframos nuestras esperanzas en la capacidad anticipatoria del genio.

El sentido de la obra descansa en la propia obra, pero no es autónomo; es proyectivo y, sin embargo, se nutre de convenciones. Como ya explicamos, el arte se alimenta de las mismas grietas de lo convencional y aspira no a prescindir de ello, sino a modificar su contenido. Aparentemente pues el concepto de imagen de Gadamer recogería exactamente lo que deseábamos exponer: que el arte no es tal por representar una realidad extraña a él por mecanismos convencionales, y que lo que sea lo será en él y no de manera delegada. Y, sin embargo, su aceptación sin matices traicionaría el giro antropológico radical que planteábamos, pues el concepto de imagen pretende que algo pueda estar “realmente” en el mundo al margen de su institución lingüística, en el mundo instituido de sentidos. El carácter representativo del arte para Gadamer nace del hecho de que su

idealidad no es tal por referencia a una idea, a un ser que trataría de imitar o reproducir, sino por cuanto es el aparecer mismo de la misma idea. Cabe sospechar que siempre que nos acerquemos tanto al símbolo como a la representación de la idea en la imagen volveremos a toparnos con Hegel⁷⁵, con la primacía de la idea sobre la imagen, incluso cuando apostemos por su identidad. Finalmente, en efecto, terminará siendo la idea misma, la tradición misma, Dios mismo quien se aparezca en la imagen: No es casual que en cuanto se quiere hacer valer el rango óptico de la obra de arte frente a su nivelación estética aparezcan siempre conceptos religiosos⁷⁶. Por ello no cabe aceptar ni la autonomía ni el carácter representativo de la obra, pues, de hacerlo, intentaríamos ilegítimamente situar la propia obra fuera del universo antropológico que pretendemos configurar.

Si la obra de arte implica la naturaleza representativa de la realidad, podremos pensar, en clave antiesencialista, la obra de arte como un instrumento de modificación de la realidad. Tal y como, en última instancia, cabe deducir de la tesis de Gadamer. La obra de arte conoce ciertamente un momento cognoscitivo en el que ilumina las construcciones simbólicas en función de las cuales el mundo se nos aparece como realidad. Pero no es esta su vertiente única, ni siquiera la esencial. La obra es un hacerse. Por contra, la imagen y la representación tienen el carácter de lo ya hecho, son un nuevo discurso –o contradiscurso– en un mundo atestado de ellos. Este carácter completo y cerrado es una condición ineludible para la hermenéutica en la medida en que la característica que le es

⁷⁵ Hegel menciona que el ser humano se ha servido siempre del arte como un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes de su espíritu. En el arte, el espíritu se hace presente, representado a través de diversas manifestaciones, que, a su vez, son maneras diversas de crear una obra que queda como antecedente de la historia del ser humano. La representación es lo que emana de ésta creación, es lo que capta con los sentidos humanos al ser contemplada una escultura que reproduce movimiento, o al ser leído o escuchado un poema y advierte el sentir del poeta. Hegel G.W.F. *Estética* (2 vols.), trad. cast. de R. Gabás, Península, Barcelona, 1991

⁷⁶ Ibid, pag.200

más propia es la de su confianza en la posibilidad de encontrar la interpretación correcta. Desde esa óptica la vertiente proyectiva de las obras de arte se encontraría vinculada a su capacidad de transformar la realidad en función de la imposición de su sistema representativo. Comúnmente se admite que el arte “representa” –en cualquiera de sus acepciones– la realidad de tal manera que esta aparece ante nuestros ojos de una manera renovada. De este modo se baraja la omnipotencia del artista y su arte, derivada, como ya comentamos, del “uso” kantiano de este como vía de acercamiento a la libertad divina en el reino mecánico de la necesidad.

La obra de arte poseería un prisma especial por el que el mundo podría verse de otra manera, y alteraría así nuestros conceptos. No es de extrañar que un ente capaz de tamaña proeza se pretenda él mismo, de forma paradójica, al margen del propio proceso transformador desencadenado: en el mundo de lo inestable la representación artística permanece y se universaliza.

CAPITULO V

La metáfora y la realidad

5.1.- La metáfora. Lo sensible y lo inteligible

Un concepto que nos salta a la luz a partir de lo ya expuesto, y nos permite una mayor comprensión es la alegoría. El símbolo y la alegoría están en principio hermanadas por cuanto en ambas se hace referencia a algo que no cobra sentido en ellas mismas, a algo cuyo significado las excede. Pero en un mundo devenido texto en el que la verdad no es más que, como pensaba Nietzsche, un ejército móvil de metáforas y metonimias⁷⁷, o bien porque todo lo que ocurre es símbolo, y en cuanto que se representa por completo a sí mismo apunta también a lo demás, como nos menciona Goethe, o porque todo saber es simbólico, nos dice Schlegel; o bien, porque no hay arte que no sea alegórico, como nos menciona Borges.

En origen ambas se relacionaban con la necesidad de conocer lo infinito a partir de lo finito. La alegoría es una ficción en función de la cual una cosa representa o significa otra diferente. Es una figura retórica que refiere mediante metáforas consecutivas un significado inmediato y completo que, sin embargo, permite barruntar una segunda realidad. En cambio, el símbolo es extraño a la esfera del logos por cuanto no refiere retóricamente nada que no se diga explícitamente, sino que su propio ser es el que porta materialmente el significado. Esta coincidencia

⁷⁷ ¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas sino como metal. Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 1990, pag, 25

entre lo significado y lo expuesto –que deriva de la *tessera hospitalis*⁷⁸– es la que lo identifica como algo cuya esencia está en ser mostrado. Esta unidad entre lo ideal y su manifestación es lo que permite imaginar el símbolo cercano tanto al arte como a la experiencia religiosa. La alegoría, sin embargo, no reconoce, al igual que el signo, un parentesco originario entre lo significado y su significante, sino más bien una relación convencional. Parece por tanto encontrarse ajena al peso de la metafísica. Pero ambos, símbolo y alegoría, al margen de sus aparentes diferencias, parten de la base inequívocamente metafísica del mantenimiento del viejo dualismo sensible/inteligible y esencia/apariencia.

Por más que en el símbolo se intuya una coincidencia entre ambos planos y en la alegoría una referencia significativa del primero al segundo. La referencia a las relaciones entre lo particular y lo general alienta la idea de que existen dos momentos separados, y, en el caso del símbolo, además, conciliables. La identidad en el símbolo es sólo aparente, por cuanto la inadecuación de forma y esencia es consustancial a él. La forma lo es por su referencia a algo que está más allá de su carácter sensorial. Sin embargo, en el caso del arte es la misma forma la que está ya más allá, es la forma la que se coloca y nos coloca más allá de lo que hipotéticamente era ella misma. En este sentido el contenido de la alegoría resulta más cercano al concepto contemporáneo del arte.

No en vano el arte es un fenómeno ligado al logos, a la razón que nombra, y está irrenunciablemente vinculado a su historicidad, a su recepción mediada por la

⁷⁸ Es importante mencionar y tomar en consideración que al hablar del simbolismo en el arte: significado original del término “símbolo” es el de “tablilla del recuerdo”. Dicha tablilla, originalmente denominada *tessera hospitalis* (“testigo de la hospitalidad”) era, luego de ser dividida en dos partes, obsequiada al huésped por el anfitrión para que al cabo de los años, y mediante la unión de ambas piezas, pudieran el uno y el otro reconocerse mutuamente en su vieja amistad. Así, según Hans-Georg Gadamer (*Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*): “La *tessera hospitalis* es un resto de una vida vivida en otro tiempo, y atestigua con su existencia aquello a lo que se refiere, es decir, deja que el pasado se vuelva presente y se reconozca como válido.”

estructura intelectual de la época en que se produce. No conoce pues el momento de estabilidad ahistórica del símbolo y, sobre todo, produce un desplazamiento en horizontal, dentro del plano del logos, sin pretender nunca el ascenso al ámbito de lo que no puede ser dicho.

La alegoría se encuentra más cercana a la idea del creador como manipulador racional de signos en el contexto de la dogmática –de la racionalización de lo mítico–, que a la del genio como creador fundante de realidades *ex nihilo*⁷⁹, libre del aherrojamiento de la razón. Cuantas veces una época confíe el valor del arte a la producción inconsciente del genio, la alegoría, ligada a la estabilidad de los significados compartidos en la tradición, se batirá en retirada. La alegoría, que se desmarca tanto de lo genial como de lo vivencial esta profundamente vinculada a la estructura histórica de la comprensión. En esa medida ciertamente nuestro concepto del arte parece enteramente ligado a la alegoría. Y, sin embargo, lo que –desde Schelling– se refiere al aludir al concepto de símbolo es la perfecta correspondencia que en el arte se da entre el fenómeno y la idea, lo que, como ya comentamos, emparenta nuestro trabajo con el símbolo.

En el arte ciertamente no se reconoce distancia entre su aparecer y su “idea”, cosa que comparte tanto con el símbolo como con la creación genial en la que el significado reposa en su misma manifestación. Ahora bien, ello no puede entenderse como la afirmación de que la obra de arte sea completa en sí. Precisamente cuando tratamos, de encontrar todo lo que la obra sea en la obra misma, en su ser material, resulta factible criticar lo alegórico por su tendencia a agotarse en su pura recepción. La alegoría, al presentar una referencia de significado más precisa, resulta menos rica y sugerente que la indeterminación del símbolo, susceptible de un “*n*” número de interpretaciones como su propio origen. Interpretaciones múltiples que, sin embargo, descansan en aquello a lo que el

⁷⁹ Término latino *ex nihilo*, usado de manera general en conjunto con el término creación, como en *creatio ex nihilo*, que significa “creación de la nada”.

símbolo hace referencia, y no en el símbolo mismo, cuya vinculación con su referente es unívoca e inalterable. Sin embargo, si tratamos de ver la obra como algo siempre en construcción, dependiente de sus actualizaciones, de su inclusión en discursos, de su recepción en definitiva, veremos que la concreción de la alegoría por referencia al contexto compartido de sentido –al mundo instituido de sentidos– revierte en la riqueza de sus interpretaciones y, por lo tanto, en el incremento al infinito de lo que de ella cabría derivar. Derivaciones que se producen todas en el ámbito de lo social y lo intersubjetivo. Mientras que, por el contrario, la supuesta indeterminación del símbolo le hace radicalmente propenso a su cosificación y a su percepción de manera automática e irreflexiva.

No obstante, no puede tomarse tampoco radicalmente partido por la alegoría frente al símbolo, pues ambos se nutren, aunque en distinta medida, del ya citado dualismo metafísico, por lo que resultan por principio reprobables. Conviene además recordar que la alegoría, por su dependencia de un acto de fundación, sólo puede referir algo ya existente. La representación en cualquiera de sus formas tiene algo de cuadro o gráfico explicativo que ordena la realidad para exponerla de un modo comprensible. Ciertamente no iban desencaminados ni Adorno ni Heidegger cuando veían en ella el germen de la moderna racionalización del mundo, de la técnica y la sociedad administrada. Pero ello no puede significar la retirada del arte a parajes prelingüísticos. Tampoco Borges iba desencaminado cuando nos presentó en *Funes el memorioso*⁸⁰ la consecuencia natural de renunciar a la ordenación representativa del mundo. Absurdo sería

⁸⁰ Este cuento de Borges es una larga metáfora donde Funes sufre de una excitación anormal de la memoria, y en este vivir recordando transcurre el cuento: “*LO RECUERDO (YO NO TENGO DERECHO A PRONUNCIAR ESE VERBO SAGRADO, SÓLO UN HOMBRE EN LA TIERRA TUVO DERECHO Y ESE HOMBRE HA MUERTO) CON UNA OSCURA PASIONARIA EN LA MANO, VIÉNDOLA COMO NADIE LA HA VISTO, AUNQUE LA MIRARA DESDE EL CREPÚSCULO DEL DÍA HASTA EL DE LA NOCHE, TODA UNA VIDA ENTERA. LO RECUERDO, LA CARA TACITURNA Y AINDADA Y SINGULARMENTE REMOTA, DETRÁS DEL CIGARRILLO. RECUERDO (CREO) SUS MANOS AFILADAS DE TRENZADOR. RECUERDO CERCA DE ESAS MANOS UN MATE, CON LAS ARMAS DE LA BANDA ORIENTAL; RECUERDO EN LA VENTANA DE LA CASA UNA ESTERA AMARILLA, CON UN VAGO PAISAJE LACUSTRE. RECUERDO CLARAMENTE SU VOZ; LA VOZ PAUSADA, RESENTIDA Y NASAL DEL ORILLERO ANTIGUO, SIN LOS SILBIDOS ITALIANOS DE AHORA*”. En Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX, Varios Autores, Edición de Fernando Burgos, pag.25

volver a pretender, como la paloma de Kant⁸¹, volar sin aire, pensar sin conceptos o crear sin convenciones. El arte ofrece un “plus” de significado, en el sentido en que nos permite descubrir nuevos enfoques para representarnos lo real.

Las obras nos recuerdan continuamente que tratamos con imágenes, que ellas son las que nos permiten disponer del mundo y que ello tiene sus riesgos. El arte, me parece, debe ser iconoclasta. La representación alimenta la quimérica posibilidad de poner la realidad fuera de la realidad misma, y a nosotros frente a ella. Como pretende Ranke⁸², el historiador y el poeta lograrían así representar la realidad como algo que está fuera de ellos, en una actitud que no puede evitar relacionarse con el momento idealista de la autotransparencia del espíritu absoluto. El poeta podría entonces ocupar un punto de vista, que compartiría con Dios, desde el cual presenciar la Historia “desde el exterior”. El artista–genio, amparado en su capacidad de representar lo real, puede abandonarse a la pura contemplación de las cosas desde un punto trascendental más allá de los límites de lo real.

Ese punto más allá de la realidad que legitima la idea de la isometría en la observación y de la mirada neutral. Pero pese a esta reprobable idea lo que resulta indudable es que la obra de arte supone algo más que lo que aparentemente cabe deducir de su presencia. La obra de arte es un ente que, por

⁸¹ Kant nos menciona que el conocimiento se asemeja más al procedimiento de las abejas, que recojen el néctar de las flores y lo elaboran haciéndolo miel: una parte de nuestro conocimiento procede del exterior, la experiencia, pero aquello que lo hace posible procede del interior, de la razón. La metáfora de la Paloma es una figuración de esta síntesis. *“La ligera paloma, en su libre vuelo, al cortar el aire de la resistencia del cual siente, podría imaginarse poder volar todavía mejor en el vacío. Así Platón abandonando el mundo sensible, que encierra a la inteligencia en límites tan estrechos, lanzóse en alas de las ideas por el espacio vacío del entendimiento puro, sin advertir que con sus esfuerzos no adelantaba nada faltándole punto de apoyo donde sostenerse y asegurarse para aplicar sus fuerzas en la esfera propia de la inteligencia”.* Kant, I. *Crítica de la razón pura. Introducción.*

⁸² Uno de los postulados principales de este historiador alemán Leopold Von Ranke, es que no debe existir una teoría histórica, que tenga ya esquemas previos y los imponga a su estudio del pasado. Leopold Von Ranke, *Pueblos y Estados en la historia Moderna*, Editorial FCE, México.

circunstancias diversas, modifica el despliegue del resto de los entes, y, sin embargo, no es nada más que ella misma. La obra es en su aparecer, pero ello es algo que comparte con el resto de los entes no algo que la defina. Antes comentábamos que la supuesta negatividad del arte, su resistencia a la interpretación con respecto a los conceptos habituales, nada implicaba de cripticismo nihilista, ni de apología del irracionalismo. Cualquier cosa que no pueda ser interpretada, cualquier ente sin sentido, no es de sí artístico. Antes bien, como antes señalábamos, el arte aprovecha las grietas de lo real, el arte habita siempre el límite de lo decible; de manera que reclama nuestra comprensión y la colapsa, justo cuando esta ya se presentaba factible, para obligarnos a reconstruirla de nuevo. Sólo en ese instante, cuando la obra consigue reclamar su espacio en un universo conceptual en el que no es concebible, cuando la obra se nos da en su extrañeza, en su utilidad, decimos que tal ente es una obra de arte.

Si tal proceso no ocurriera no estaríamos más que ante uno de los muchos entes “ausentes de interés” no por su incapacidad de ser integrados en un plexo de sentido, sino por su incapacidad de reclamar la construcción del mismo. Por tal razón la obra no es en su ser físico, en su realidad ontológica, sino en su puesta en obra. Y en tal medida cabría retener el sentido que para Gadamer tiene el que la obra sea tal en su representación, aunque nosotros prefiramos decir *en su puesta en escena* o, mejor, en su actualización.

5.2.- La visión ética y la expresión estética

El ambicioso proyecto de emancipación de la Ilustración, que se fundamentaba en el desarrollo en sintonía de las facultades de unos individuos, no llegó a cumplirse porque el proceso de racionalización, pese a sus inestimables logros en diversas facetas de la existencia, no alcanzó a dar cuenta de los peligros contra la emancipación nacidos en la misma modernidad: la instrumentalización del mundo,

el afán individualista de lucro, la colonización tecnocientífica del mundo de la vida, el exilio del conocimiento en esferas estancas y el consiguiente fraccionamiento de las conciencias. El fabuloso progreso tecnocientífico del mundo moderno no ha conocido un incremento correlativo de la capacidad de los individuos ni de influir en las decisiones que afectan a su vida ni de tomar las riendas de los sistemas de valores y necesidades con los que las gobiernan.

Nos encontramos cada vez más prisioneros de una red de sistemas prácticos de cuyo funcionamiento no nos sentimos en absoluto dueños ni, por lo tanto, lo que es peor, responsables. La emancipación debe entenderse como un ejercicio responsable de libertad para actuar dentro, sobre, y contra esos sistemas prácticos en función de los cuales regulamos nuestras vidas y organizamos nuestro modo de hacer las cosas. Ello, en un mundo secularizado que ha conocido el descrédito de cualquier versión –cristiana o racional–ilustrada– del progreso lineal, implica el fomento de la capacidad de elaborar nuestra propia vida como una obra de arte personal, la configuración de una estética de la existencia.

La estética debe, ahora más que nunca –tras el desfundamiento de los sistemas de valores–, atender a las condiciones sociales que han de proteger y limitar de facto nuestras posibilidades efectivas de autoformación, pero, a la vez, ha de ser capaz de argumentar convincentemente estas limitaciones en el mismo entramado sistemático que debe permitir el desarrollo de nuestras propias ideas de calidad de vida. La estética debe pues, desde una postura ética, situarse a medio camino entre la individualidad y la sociabilidad. Pero, más aún, si pretendemos que en el ejercicio efectivo de su existencia emancipada los sujetos trasciendan su realidad de ejemplo vivo de un momento histórico del estado de los sistemas prácticos de poder, esto es, que su “existencia arrojada” no implique una “existencia aherrojada” (sometida), debemos modificar no sólo la idea disciplinar de estética sino la más concreta de arte.

Convertirse en un instrumento para distanciarse crítica y reflexivamente de estos sistemas operantes no para solazar facetas reprimidas o atrofiadas, ni aún sólo para aprovechar espacios individuales de autoformación (siquiera integral), sino para modificar realmente esos sistemas aprovechando sus propias posibilidades. El *happening* o *Fluxus*⁸³, por ejemplo, desperdiciaron en cierta medida su evidente capacidad de provocar la reflexión sobre la propia irritación provocada por la alteración de una expectativa calculada al convertirse en especies de grupos de terapia filoreligiosos. Pretendieron crear un tiempo “fuerte”, mítico, en el que se diera una efectiva suspensión de la personalidad, hipotecando así su potencial emancipador a la “rentabilidad” de la obtención a corto plazo de una experiencia estupefaciente de la que no cabía esperar una ulterior dilación comunicativa.

El arte deberá compensar su servicio al yo –en su labor “autoelaboradora”–, con su capacidad práctica de cambiar el mundo. En rigor, la propia modificación de los criterios axiológicos del arte en el sentido expuesto modificará consecuentemente la propia disciplina estética. Pero ya observamos como, sin embargo, desde su parcela autónoma la estética adquirió el paradójico derecho, reconocido a todas las disciplinas modernas, de elaborar su particular concepto de progreso sin referencia alguna a elementos externos al ámbito estético. No es difícil suponer que, de haber asumido esta prerrogativa, el arte habría quedado definitivamente referido a un plano estrictamente formal, levantado sobre las ruinas de toda finalidad interna, de todo impulso teleológico o categórico. Y no es tampoco difícil demostrar que tal modelo hubiera resultado reductivo y adocenante por múltiples razones: porque cualquier sistema dejado a su arbitrio tiende a degenerar; porque la forma no evoluciona por sí misma; porque ese desarrollo “aparentemente” autónomo demanda un aparato tecnocrático que elabore un marco normativo que

⁸³ El *Happening* es una manifestación artística que propone la alta participación de los espectadores, los happenings integran el *performance art* y realizan el llamado de teatro participativo, se focaliza su expresión artística, no en una obra ya preconfigurada sino se hace arte en la participación de los espectadores. El *Fluxus*, de igual manera es un movimiento artístico que (por su término latino de *flujo*) intervienen diversos medios interdisciplinarios, por lo cual se le considera *arte total*, todo se adopta para manifestar algo.

asegure a su vez un desarrollo formal imaculado; porque un desarrollo de este tipo resulta fácilmente manipulable en un sistema que, lejos de mostrarse receloso hacia el arte, lo fomenta precisamente mientras sus conclusiones permanezcan circunscritas a su ámbito; y, ante todo, porque incluso si esta autonomía se limitara al ámbito semántico, y el sistema del arte se integrara en un proyecto antropológico, impediría que el arte desarrollara la capacitación ilocucionaria requerida para adentrarse en un universo comunicativo, quedando así relegado exclusivamente al representativo. No obstante y en contra de lo que pudiera parecer, no fue un fenómeno generalizado la adscripción del arte a este modelo ensimismado.

Como ya hemos apuntado, gran parte del arte modernista tuvo una particular visión de la autonomía estética mucho más política y estratégica que ortodoxa e incondicional. Incluso propuestas tan radicales como la de Adorno deben inscribirse dentro de esta vertiente que utiliza políticamente el concepto de autonomía contra lo cosificado. Pero lo cierto es que para abandonar toda pretensión autonomista y remitir, según las pautas apuntadas, el arte al marco de su “aceptabilidad” dentro de un espacio intersubjetivo codificado parecemos abocados a modelos poco satisfactorios. Podemos remitirnos al entorno de la paralogía que, aún pudiendo constituirse en marco de la aceptabilidad, no asegura una ulterior coordinación de los planes de acción para el desarrollo institucional de este marco; o se limita a describir –de manera sospechosamente aséptica– la inestabilidad de la estructura del ser y su consiguiente capacidad de desarrollarse en múltiples horizontes en los que concurren experiencias irreductibles de verdad.

Podemos remitirnos a la confianza en la posibilidad del consenso, no sin antes abrazar el idealismo latente en el postulado sobre la posibilidad de una reflexión ubicua que elevaría la sociedad a un estado de autoposesión, libre y racional, desde el cual no supondría mayor esfuerzo establecer criterios axiológicos, liberados del peso muerto de la tradición y aun de la materia. Y podemos, en fin, remitirnos a la comunión con la tradición no sin antes reconocer con talante

nihilista la preeminencia de lo dado como envío, ante lo que sólo nos restaría corresponder. No existirían pues muchos motivos para el optimismo a la hora de plantear la posibilidad de que el arte asumiera un compromiso ético que debería fundarse en la confianza en su competencia para aportar un conocimiento sobre – y procurar una transformación de– lo real en una medida diferente, pero no inferior, que la de la razón pura. A la hora de plantear, en definitiva, que la imagen del arte autónomo, subjetivo, representativo y esotérico que hemos venido criticando no tiene fundamento. Y, sin embargo, en nuestro sucinto recorrido histórico por los albores de la disciplina estética hemos encontrado numerosas ideas que nos permiten configurar una idea esperanzada acerca de lo que el arte sea capaz de ser.

Pensemos que Kant vinculaba la ausencia de interés del gusto al hecho de que el placer recaía en la satisfacción que la representación del objeto suponía para el libre juego de la imaginación y el entendimiento. Por lo que, de algún modo, el momento de la recepción estética involucraba una vertiente creativa y una cognoscitiva. Por otra parte, si el arte debe gustar sin concepto, cabe la posibilidad de pensar que amplíe y modifique nuestros propios criterios de conocimiento. Además, los acontecimientos señalados podrían ocurrir sin que ello supusiera esfuerzo por parte del fruidor sino, antes bien, satisfacción.

En un rápido repaso cabría recordar que resultaba asimismo factible argumentar la posible existencia de un concepto de obra de arte inorgánica que, por encarnar el fraccionamiento del mundo, no pretendiera crear un duplicado ideal de la realidad –postergando una imposible reconciliación a un futuro ahistórico–, sino un modelo artificial de gestión provechosa de unas contradicciones siempre insuperables –de coordinación ética de las dimensiones fragmentadas– y hacerlo buceando en esa misma fragmentación. Que estableciera una continuidad a base de rupturas bajo la que latiera una finalidad que la alejara de una extrema indeterminación pero que no despertara sospechas sobre la entronización de la lógica de los fines. Una obra de arte que si bien no aportara conocimiento alguno sobre sí misma, sí lo hiciera

sobre el mundo y sobre nosotros. Que con ese aporte moviera a la acción, nos afectara y modificara real y permanentemente, al suspender nuestras facultades – que de esa manera se nos harían reconocibles– y alterar la linealidad de los discursos. Que nos permitiera decir cosas que de otro modo no diríamos – permanecer menos atentos a lo que ella diga que a lo que a través de ella pueda ser dicho–, articulando así “efectos de verdad” sobre ella, a través de ella o gracias a ella. “Cosas”, por otro lado, que no intimiden ni pretendan agotar lo dicho en el decir. Un decir con un marcado *ethos* comunicativo pero de suficiente potencia como para modificar las fronteras de una cicatera realidad, para modificar las concepciones escindidas del mundo en un ejercicio, sin embargo, secularizado.

Una obra de arte que diera pie al despliegue reflexivo de nuestras facultades coordinadas, en una maniobra lúdica y placentera, tan relacionada con una legítima aspiración a la felicidad como comprometida con el ejercicio libre de la responsabilidad y el enriquecimiento del mundo de la vida. Un mundo de la vida al que sabría lecho de las estructuras intelectuales, hábitos lingüísticos y convenciones dogmáticas que permiten establecer relaciones entre lo real; consciente del carácter social y convencional del conocimiento y la verdad. Una obra de arte, en fin, ligada a la resistencia ante la colonización fundamentalista del mundo. Si fuésemos capaces de articular convincentemente este listado de posibilidades cabría afirmar que el arte estaría en condiciones de cumplir su papel emancipador y transformador, algo que parece muy alejado de la aparente falta de influencia del arte sobre la realidad. Sin embargo, esta capacidad transformadora del arte es algo que podemos comprobar con cierta asiduidad. Ya hemos visto como el encuentro con la realidad de la obra de arte ha obligado a la mayoría de los pensadores hasta ahora citados a reestructurar sus sistemas de representarse el mundo, o, por el contrario, a renegar de las obras concretas.

La Historia de la Estética es toda ella un claro ejemplo de cómo los individuos se han valido del contacto con la obra de arte no para elaborar una teoría acerca de

la misma, sino un sistema desde el que enfrentarse al mundo. Un sistema a partir del cual ciertas cosas comenzaban a poder ser dichas y otras dejaban de hacerlo. La Historia de la Estética es pues un auténtico monumento a la capacidad del arte para generar conocimiento (actuante) sobre la realidad. Ciertamente estas palabras podrían ser pronunciadas sobre muchos conjuntos de realidades humanas y sobre las disciplinas que las compendian. Lo cual, sin desmerecer para nada al arte, no vendría más que a certificar su inespecificidad y su fascinante grado de complejidad. Cabría pues pensar que si no reparamos en la incidencia del arte en nuestras vidas es porque nuestra relación con la obra de arte modifica y sustituye efectivamente nuestra manera de ver el mundo incluso desapercibidamente, esto es, aparentemente, sin nuestro consentimiento.

5.3.- Habermas y la estética

Comenzaremos pues a analizar las posibilidades que el arte nos ofrece para mantener una relación activa y crítica con nuestra tradición y sus sistemas de institucionalización, tratando de recuperar y articular en el trayecto el conjunto de características arriba indicadas. Y lo haremos manteniendo un diálogo abierto, y no poco problemático, con los herederos de la Teoría Crítica, básicamente por cuanto son ellos los que han seguido investigando la idea de una humanidad comprometida con un proceso colectivo de emancipación que nos habrá de permitir enjuiciar la legitimidad o conveniencia de los enunciados y los juegos de lenguaje, y entre ellos, por supuesto, los artísticos.

Durante la Modernidad, al menos en su acepción artística de *Modernismo*, no parecía relevante plantear siquiera la posibilidad de desligar ética y estética. De manera implícita el arte moderno se sabía vinculado con el ambicioso proyecto de la emancipación humana, aunque sólo fuera para cuestionar esta utopía. Sin

embargo, de un tiempo a esta parte el tema parece haber cobrado actualidad; a raíz de la “crisis postmoderna” este compromiso fue abrogado, y, curiosamente, de manera no unilateral: si por un lado los apóstoles del esteticismo seguían defendiendo el carácter fundante de un arte que antecede a cualquier distinción ética, por otro, Jürgen Habermas, el gran paladín de la utopía ilustrada, parecía no contar en demasía con la esfera estética en sus planes. No es justo, aunque sí frecuente, afirmar que Habermas no concede al arte ningún papel en el proceso de emancipación. En la ya larga tradición de la Teoría Crítica han venido conviviendo de manera más o menos explícita dos sensibilidades contrapuestas.

Para una de ellas la experiencia estética prefiguraría el estado utópico de redención, y arrastraría así todos los problemas comentados a este respecto en la primera parte del trabajo. Sus raíces calan en la concepción idealista de la estética como registro de una unión no alienada entre hombre y naturaleza, y su recurrencia al arte debe leerse en el contexto de una búsqueda de fuentes subliminales de racionalidad no exenta de sospechosos retornos a la filosofía de la conciencia. La segunda, abjurando explícitamente de toda esperanza de reconciliación entre los hombres y la naturaleza, entrega el testigo crítico a la labor de autorreflexión del ser humano en tanto que miembro racional de una especie sociohistórica. Habermas parece alinearse claramente en esta segunda corriente, y esa es la razón de que lo elijamos como interlocutor. Su determinación por mantener esta postura ha permitido que la “deriva estética” perceptible en su última obra haya generado expectativas sobre la posibilidad de disponer de un enfoque novedoso sobre el arte en el que se privilegie su faceta comunicativa sobre la de construcción representativa.

Esperanzador, máxime cuando, desde su reflexión sobre Benjamin⁸⁴, Habermas parece vincular el sistema sociocultural con la *creación de valores alternativos a los demandados por el político y el económico*. Aparentemente se anuncia un arte

⁸⁴ Nos referimos a Habermas, J. *Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora*, en Habermas, J. *Perfiles filosófico-políticos*.

“comprometido” con un potencial crítico más cercano a la idea de toma de conciencia que a la de redención, menos ligado a la expresión del sufrimiento que a su trasfiguración. Y, al mismo tiempo, una postura de matizado equilibrio respecto al problema del aura: no se postula ni una pérdida definitiva que “desparrame” el arte en la vida, –ya en un fútil esteticismo populista y comercial, ya en arrebatos contraculturales–. Parece anunciarse, en fin, un arte integrado en el modelo de la Razón Comunicativa, llamado a ser tratado como un discurso racional susceptible de crítica del que se pudieran derivar acuerdos con vistas a la acción. El papel del arte en el proceso de emancipación sea en *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*.

Pero estas expectativas sobre la posibilidad de que Habermas integre radicalmente el arte en su modelo emancipatorio han chocado periódicamente con su férrea voluntad por mantener su particular concepción de la estética y el esquema de la separación de las esferas de conocimiento con el que identifica la modernidad. No obstante, el ya mencionado “giro estético” también se ha dejado sentir a este respecto. En gran medida por influencia de Gadamer, Habermas ha llegado al convencimiento de que el alcance de los objetivos de la modernidad exige un mayor equilibrio entre la producción de conocimiento en los dominios especializados y su integración racional en el mundo de la vida⁸⁵. Como ya hemos comentamos, el problema con el que tropieza la emancipación real en la actualidad no consiste simplemente en la persistencia de prejuicios ideológicos, ni únicamente en una comunicación distorsionada, sino, sobre todo, en un substrato cultural depauperado por el exilio del conocimiento a áreas de acceso restringido.

El propio Habermas entiende que: *Llamamos racional a una persona que interpreta sus necesidades a la luz de los estándares de valor aprendidos en su cultura, pero, sobre todo, cuando es capaz de adoptar una actitud reflexiva frente*

⁸⁵ Habermas, J. *Teoría de la acción Comunicativa*, vol.II.pag.469

a los estándares de valor con que interpreta sus necesidades⁸⁶. Es lógico pues pensar que la posibilidad de emancipación esté ligada a la adquisición de esos recursos lingüísticos que nos permitan mantener una relación activa con el mundo. Pero con los criterios de valor tradicionales –tanto los preilustrados como los de las propias Luces– suspendidos, no disponemos de referentes desde los que interpretar racionalmente nuestras necesidades. La conciencia se encuentra agazapada, ciertamente a resguardo de los prejuicios de la tradición, pero completamente fragmentada, impedida para la comprensión de los mecanismos de reificación y para la creación de sentidos en que se cimienta una forma de vida emancipada.

Esta alienante situación no es ya achacable a la persistencia de un prejuicio mítico preilustrado, sino al modelo de vida “racional” de la modernidad, que impide el reemparejamiento de la cultura racionalizada con la comunicación diaria basada en las culturas vivas.

Esta demanda actúa, como condición de posibilidad para todo arte que conserve su pulso ético: la obligación de procurar la unión de elementos morales y cognitivos dentro de la esfera de la estética, en una contramaniobra en la que los momentos radicalmente diferenciados de la razón aspiren a una unidad que, a buen seguro, no debe ser alcanzada al nivel de una cosmovisión –como en el horizonte preilustrado–, en una praxis comunicativa cotidiana no reificada. Este equilibrio no puede establecerse por criterios lógicos o de razón formal, el problema es pues determinar bajo qué autoridad se va a decidir el estado apropiado de equilibrio entre órdenes de vida heterogéneos. El arte en este proceso sería la condición necesaria, aunque no suficiente, para considerar que este ha recuperado un papel en el devenir histórico algo más altruista que el de la ocupación de su propia cuota de mercado.

⁸⁶ Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, vol.I, pag.39

Desde finales de los sesenta Habermas vio la necesidad de introducir una concepción más holística de racionalidad social, hasta el punto de llegar a reconocer sin tapujos que la emancipación humana requiere algo más que la institucionalización de la ética del discurso: que es entendimiento y autoentendimiento; lo que exige expandir la categoría de razón. El potencial de verdad de la obra de arte y las relaciones transformadas entre el yo y el mundo que la experiencia estética estimula sólo liberan su complejidad en el mundo de la vida, donde interviene –o debería intervenir– el conocimiento adquirido en las otras esferas formando una cancha de juego en la que podrían conformarse las identidades. Tampoco habría verdad *a priori* en la ciencia o la moral que pudiera imponerse por su evidencia, pues todas ellas liberan su verdad en un entorno mestizo. En estos avances de Habermas encontramos espacio para una obra de arte que si bien sigue siendo una forma simbólica de una pretensión de validez estética, es también un objeto de la experiencia del mundo vital, donde se entremezclan de modo no metafórico las tres dimensiones de validez.

El modelo con el que Habermas pretende abordar este problema es heredado de Benjamin. Se apropia de su “almacén semántico de formas subhumanas”⁸⁷, del que espera extraer los significados necesarios para que los hombres interpreten el mundo de acuerdo con sus necesidades, deduzcan, y creen una red de correspondencias de sentido que posibiliten su experimentación. Este potencial semántico, inicialmente inscrito en el pensamiento mítico –de ahí que el lenguaje para Benjamin no sea sólo expresión de la interioridad subjetiva del hablante, sino también imitación de la naturaleza–, puede transformarse de manera paulatina pero no ampliarse. No debe pues crearse sino conservarse. Esta tensión conservadora de las tesis de Benjamin – patente en su énfasis en la repetición, identificación y conservación de las experiencias enfáticas y los contenidos

⁸⁷ Habermas, J., *Perfiles filosófico-políticos*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1998. pag.297

utópicos, más que en su proceso formativo a través de la reflexión— es parcialmente heredada por Habermas, que restablece así el modelo representativo sobre el comunicativo en lo que al arte se refiere. Las carencias de la racionalidad comunicativa para asegurar una verdadera emancipación hacen necesarias las memorias experimentales contenidas vagamente en el arte para estimular emotivamente a la humanidad a la búsqueda de la felicidad, pero no se rastrea en la solución propuesta la posibilidad de que sea el mismo arte el encargado de activar este potencial. Su papel, eminentemente pasivo, consiste simplemente en el de constituirse en “reserva de significados en extinción” para la conservación de las experiencias lingüísticas primitivas expresivo—miméticas “protegidas”.

Esta restricción del arte a un momento “prepráctico” resulta óptima para defender su separación en una esfera autónoma con *su propia lógica interna*, susceptible de ser traducida — “bajada” al mundo de los vivos— por la filosofía⁸⁸. La interacción en el mundo de la vida de los elementos cognitivos, práctico—morales y expresivo—estéticos, esto es, de los contenidos exotéricos elaborados por las culturas de expertos, en un plano de igualdad, sin que se produzca la previa interacción de —y en— las propias esferas, se presume más que improbable. Tal hipótesis se encuentra, cuando menos, a años luz de la efectiva actitud colonizadora de la esfera cognitiva sobre el resto. Habermas parece querer ignorar lo reacia que se muestra la ciencia a reintegrarse en la vida cotidiana y sustituir el modelo de dominación por el de mediación constructiva. Y ello porque considera que la ciencia *debe seguir siendo instrumental*, por cuanto es imposible plantear una relación integrada con la naturaleza sin volver a concepciones del mundo religiosas o metafísicas.

5.4.- Interpretación, lenguaje y expresión en el arte

⁸⁸ Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, pag. 250

Los individuos interpretamos racionalmente nuestras necesidades, al tiempo que permite eludir la “estetización” del arte— como comprometida. Aquí puede residir el *quid* de la cuestión: cuando se habla de la mediación racional de los sentidos estéticos en el mundo de la vida, nos estamos comúnmente refiriendo a unos sentidos contrastados por la crítica de arte en el ámbito de la propia dimensión estética y bajo sus criterios de validez, y posteriormente *traducidos* al lenguaje cotidiano.

Cabe entonces ciertamente preguntarse si esos sentidos mítico—axiológicos, cuya validez se ha contrastado exclusivamente en términos de racionalidad estética, son —sensatamente— extrapolables fuera de su esfera, donde no han sido cernidos. De lo que se trataría a la hora de devolver a la vida los conocimientos generados en las diferentes esferas no sería de que, permaneciendo estos imbricados en su ámbito tecnocrático, lo trascendieran con un pasaporte expedido desde sus propios criterios, sino de que se contrastasen *in—mediatamente* fuera de su esfera, en el mundo de la vida. Ello no provocaría la estetización de la política —ni de la filosofía—, sino, en todo caso y como perseguíamos, la *politización de la estética*.

Evidentemente no nos referimos aquí necesariamente a una participación activa en la vida política tal como se entiende en una sociedad democrática. Antes se alude a la necesidad que el arte tiene de referirse a los negocios de este mundo, de recuperar su papel antropológico. Pero nuestro deseo de interesar ética y estética no es el único motivo que nos mueve a tratar de desdibujar las fronteras entre las esferas. Nuestro segundo objetivo, estudiar la posibilidad de que el arte se convierta en instrumento operativo de esta alianza, también nos mueve a ello. Antes destacamos que la “racionalidad” del individuo depende de que interprete sus necesidades a la luz de los criterios de valor vigentes en su cultura, y de que reflexione sobre esos mismos criterios con los que interpreta sus necesidades. Cabría pensar, y luego explicaremos porqué, que los estándares de valor que el

arte pone a nuestra disposición resultan particularmente aptos para favorecer la construcción de nuestra identidad conforme a parámetros “emancipadores”. Pero si eso fuera así, y esos criterios hubieran de ser valorados en función de su contribución a un proceso global de emancipación, no atañerán únicamente a las convenciones estéticas –ni aún cuando sólo fueran portadores de tal sentido–, ni siquiera se reducirían al ámbito de los procesos comunicativos centrados en la obtención de acuerdos normativos con vistas a la acción.

Si sabido es que ni la seguridad de contar con un modelo operativo de racionalidad comunicativa puede sustituir las difusas concepciones experienciales sobre el concepto de “calidad de vida” o el *good life* en la búsqueda de la felicidad y la identidad ¿por qué habría de evitar el arte incorporar deseos, valores de la tradición prerracional o prejuicios axiológicos? Y si la mediación racional de la obra en el mundo de la vida depende de cómo promueva la aceptación discursiva de los parámetros a partir de los cuales puede ser considerada legítima, atendiendo a su correspondencia con las expectativas de su interlocutor, ¿cómo podríamos eludir la normalización racional que permite en la praxis cotidiana el libre juego de la participación de los intereses y las identidades?

El fenómeno estético está pues irremisiblemente “arrojado” en su contexto y vinculado a contenidos semánticos expresivo–miméticos prerracionales, pero es igualmente incontestable su vocación racional y universal. El arte implica el mundo de la vida en su globalidad. Su potencial emancipador, vinculado a su capacidad de anticipar parámetros que permitan cartografiar el sentido de nuestros mundos y participar nuestras visiones, su competencia para iluminar las situaciones cotidianas, sólo se desplegará en la complejidad de la experiencia de la vida, excediendo un único requisito de validez de la acción comunicativa. La vanguardia artística, siquiera intuitivamente, asumió aquello que a los abanderados de la modernidad les ha llevado tiempo comprender: que una sólo dimensión de validez no es suficiente, que la verdadera emancipación tiene que ver con difusas concepciones de *calidad de vida* no rastreables en una única esfera de

conocimiento. La pérdida del aura del arte operada en la última centuria no puede deducirse estrictamente de su desarrollo en el seno de la era de la reproductividad técnica, sino también y en gran medida de la firme voluntad de los artistas de asumir como riesgo inherente a la grandeza del arte la posibilidad de hacer algo *que no pareciera en absoluto arte*.

Se dice que Newman⁸⁹ ha influido de forma fundamental en el arte de los 60 al ser pionero de la pintura de un color, de las pinturas de tamaño gigante, por su manera de dividir y dar forma al lienzo. *Esto puede que sea cierto, pero lo más importante para mí es que indicó la posición exacta del arte de hoy, en la medida en que tiene ambición de grandeza. Quiero decir que debe correr el riesgo, aparentemente inevitable, de no parecer arte en absoluto*⁹⁰. El doble impulso que alentaba la vanguardia de una parte hacia la autonomía, y de otra hacia la desinstitucionalización del arte y su integración en la vida, estuvo siempre iluminado por la voluntad de anticipar una promesa de felicidad que, necesariamente, excedía las fronteras del mismo arte. Todo el proyecto que aquí pergeñamos respira el espíritu de la utopía en su acepción más simple: partir de lo que hay para llegar a lo que todavía no existe. Espíritu que la utopía comparte, necesaria y naturalmente, con el arte. Esto no implica volver a plantear el problema de la fragmentación desde la óptica de la quimérica capacidad del arte para reconciliar los contrarios. El compromiso fundamental que debe acatarse a la hora de tratar con la utopía es el de evitar a toda costa convertirla en un paralizante gesto consolatorio, encarnado en una suposición ideal extrahistórica o, aun, extraterrena. Si antaño el hombre miraba hacia el pasado, hacia el esplendor de un origen, donde surgía la imagen de la perfección, la dinámica del mundo moderno proyecta esa perfección hacia el futuro. Se trata entonces, de pretender liberar plenamente el potencial que creíamos percibir en la aptitud del arte para suscitar la reflexión –sobre y en el mundo (de la efectiva fragmentación)– al

⁸⁹ Pintor norteamericano relacionado con el expresionismo abstracto y el *color-field painting*.

⁹⁰ Cameron, Dan. *El Arte y su Doble*, en el catálogo *El Arte y su Doble, una perspectiva de Nueva York*. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1987. Pag.29

distanciarlo del paralizante movimiento de repliegue sobre sí. Desde la recuperación de lo primitivo, en la época a caballo entre ambos siglos, hasta las más recientes y confusas propuestas del salvajismo urbano y las mitologías individuales, el mito romántico del origen ha reverdecido periódicamente en los salones artísticos durante este siglo, tratando de contrabalancear el buque de la reconciliación hacia las tumultuosas aguas de la naturaleza.

Casi cabría establecer una relación causal entre la escisión provocada por la segregación racional–capitalista y las imágenes reconciliadoras vinculadas al mito, al misterio y a la reconciliación, como nos recuerdan Adorno y Horkheimer en su crítica a la superstición, donde nos dice⁹¹ que en la astrología se refleja en qué medida el pensamiento científico conforme a la división del trabajo fracciona forzosamente la totalidad de la experiencia en cosas incomprendidas e inmensurables. Ella –aparencial– reúne de nuevo lo separado, como con una descarga, voz desfigurada de la esperanza de que lo despedazado sería conciliable; pero justamente la falta de unión íntima de la psicología y de la astronomía, de la vida humana y de la estrellas, le otorga la posibilidad de asentarse en la tierra de nadie intermedia y de notificar reivindicaciones usurpatorias a ambas partes: su dominio es la relación de lo no relacionado como misterio, en su irracionalidad resuena la que se halla al final de la división del trabajo, como fruto de aquella misma racionalidad que exigió dicha división por mor de una reproducción más racional de la vida.

La idea pues, volviendo al tema que nos ocupaba, de relacionar las esferas no implica declarar la ilegitimidad de la actividad profesional retornando al idealismo reconciliador, sino tratar de enriquecer el terreno del mundo de la vida creando espacios aptos para que los individuos desarrollemos nuestra capacidad de reflexión, y oportunidades para analizar nuestra experiencia y reintegrarla en una

⁹¹ Adorno, T.W. *Filosofía y superstición*, trad. cast. de J. Aguirre y V. Sánchez de Zabala, Alianza/Taurus, Madrid, 2007

forma de vida equilibrada. Pero tal cosa no pasa por la labor “populista” de traducir –y trivializar– los contenidos generados en las diferentes esferas al lenguaje cotidiano, sino por subvertir el paradigma que permite aceptar tácitamente la separación en ámbitos de conocimiento de lo que en realidad son actividades –o pulsiones culturalmente diferenciadas– de una sólo voluntad de conocer.

Si el individuo se configura como una totalidad de necesidades particularizada mediante la articulación de aquellas socialmente vigentes, esto es, interiorizando y desplegando en sí mismo la dimensión general que le viene dada, no es permisible que un sistema cobije menesteres que no puedan contrastarse en el mundo de la vida. Que no puedan ser articulados por los individuos sin que estos se vean obligados a renunciar a sus posibilidades de acceder a una versión global (no fraccionada) de los acontecimientos. No se trata de divulgar conocimientos que por más que se expliquen y simplifiquen seguirán estando elaborados con respecto a criterios de adecuación legitimados exclusivamente en un ámbito de validez, sino de conseguir que ningún conocimiento se elabore desde una mentalidad escindida. Que, se opere con el paradigma lógico que se opere, este no pueda contrastarse y legitimarse como instrumento ideal de valoración con respecto a sí mismo, sino por relación a una ulterior regla, no menos ideal, pero que exceda un único criterio de validez.

CAPITULO VI

¿Afirmamos realidades a través del arte?

6.1.- Entendimiento y valores alternativos a través del arte.

Llegados a este punto, hora es ya de que, siquiera tratemos de definir aquello que entendemos por emancipación, antes nos referimos a que el propio Habermas había reconocido que una emancipación efectiva interesaba, de manera siquiera difusa, entendimiento y autoentendimiento.

Este autoentendimiento de los individuos requiere, por su parte, la intelección de, y, en cierta medida, la capacidad de acción sobre, los sistemas prácticos que rigen su vida y a partir de los cuales interpreta sus necesidades. Sólo la reflexión sobre ese corpus puede ayudarle a configurar valores alternativos a los que el sistema demanda, pieza basal de lo que antes denominábamos autoconstrucción estética. El aparato racional de la modernidad, pronto escindido e instrumentalizado, no resultó el más apto para favorecer que unos desarraigados individuos construyeran su identidad al mismo tiempo que se les expulsaba de su entorno rural, de su relación con el terruño, de su sistema de organización, de su concepto de familia, y de sexo, y de autoridad, y de ley/venganza. Su única alternativa consistió en integrarse en una oscura y masificada clase media han terminado siendo la imagen ejemplarizante de la que el sistema se vale para escarmentar a los “no suficientemente” adaptados.

Esta masa, que ya no responde, si bien no ha terminado de comprender el sentido de su presente, ha acompasando su ritmo a la máquina automoviente y célibe de la modernidad, se ha acomodando a ella. Ahora vemos ondear de nuevo en manos de los herederos de la mentalidad burguesa la bandera del retorno a la moral, a la defensa del prejuicio, a los valores eternos, a la naturaleza, a la salubridad, a la estabilidad. Pero estos cantos de sirena no pueden ya más que traducirse en un “retorno de los brujos” –que no hace sino rejuvenecer la crítica adorniana a la superstición–, integrado en un paralógico *maremagnum* por una conciencia que sólo sabe que el futuro ya está aquí –y que lo quiere–, que el progreso está servido, que su máquina no puede parar y que no hay más alternativa que engancharse a ella. Los individuos hemos equiparado aprender con aprehender y nos hemos habituado al uso de la racionalidad performativa.

Este es el descorazonador marco en el que pretendemos hacer reverdecer la reflexión sobre el origen de nuestras necesidades como base para una efectiva emancipación, tratando, además, de permanecer atentos a la exigencia de no suponerle a la idea de emancipación *más ser que al ser*, esto es, de no permitir que se suponga, como antes Dios, más real que lo real, más verdad que lo que meramente acontece. Lo hasta ahora expuesto ha mantenido una línea de pensamiento crítica con la utopía racionalista ilustrada. Pero no se ha querido llegar hasta la identificación de la tensión que latía en el proyecto ilustrado con las propias líneas de desarrollo de este. El objetivo de la emancipación del individuo ha resultado durante la postmodernidad eclipsado demasiado a menudo por la prepotencia del modelo racionalista con el que la Ilustración se propuso alcanzarlo. Sin embargo, cabe recordar que las quizá primeras y más acendradas críticas al modelo racionalista surgieron, desde el convencimiento de su inoperancia para la consecución del ideal emancipatorio, de planteamientos modernos, y que estas han dejado una fructífera secuela en toda la *Teoría Crítica*. Por esta razón convendría no enfocar la dialéctica modernidad postmodernidad desde la óptica de dos puntos de vista irreconciliables.

Genéricamente podemos englobar en dos las posturas críticas al proceso de racionalización respecto del proyecto de emancipación que más nos atañen. La que vislumbró la racionalización del mundo en el origen de la cosificación humana, y la que descubrió que las andanadas ilustradas contra la tradición estaban en la base del proceso de empobrecimiento de la realidad antropológica. Trataremos de ser fieles a ambas remitiéndonos a su origen común: la sustitución del horizonte mítico tradicional por sistemas de conocimiento amparados en métodos de lógica causal importados de las ciencias. El fraccionamiento de los sistemas de conocimiento moderno impidió la reconstrucción del mundo como un todo dotado de sentido. En cierta medida ello es algo por lo que debemos felicitarnos, por cuanto suprime cualquier tentación idealista de recurrir a la entelequia de un espíritu omniabarcante y autocosciente.

No obstante, desde este horizonte postclásico y postidealista que considera ya quimérica la autotransparencia del mundo y la inmediatez en nuestra relación con el sentido de las cosas, no puede plantearse una existencia emancipada sin pensar en la posibilidad de devolver al ser humano un sistema cartográfico al que asirse para comprender y comprenderse en el mundo. Antes ciframos en esa posibilidad la consecución de una existencia emancipada. Eludir esta circunstancia no supondría más que ahondar en el fraccionamiento de la conciencia del hombre. Y el problema es tanto más acuciante por cuanto el haber abandonado cualquier referencia a la estabilidad del yo en favor de la idea de un yo construido, o mejor, autoconstruido, presupone la imposibilidad de huir, como último recurso, al refugio solipsista. La renuncia a la racionalidad representativa que ya defendimos implica una renuncia paralela a la estabilidad del sujeto y la conciencia. Y, sin embargo, no sólo en la legítima –y no poco problemática– aspiración humana a la felicidad cobra un ineludible protagonismo la constitución del sujeto de esa misma felicidad, sino que su papel debería ampliarse hasta convertirse en verdadero rompeolas de la dinámica retroalimentada de lo dado.

Incluso si tal sujeto es entendido como necesariamente fragmentario, fantasmal, múltiple o como se desee, habremos de reconocer que la misma adscripción de estos atributos exige la existencia de un sujeto siquiera referencial. Pero este no podrá ya nunca ser considerado como un *a priori*.

Ciertamente podría culpárenos aquí de estar haciendo referencia al viejo tópico del sujeto burgués *self-made*, pero trataremos seguidamente de solventar ese escollo por referencia al todo comunitario en el que esta autoconstrucción es posible y cobra sentido. Una particular mitología de la modernidad ha difundido la especie de que el verdadero rito burgués consiste en la construcción del sujeto. Mas la consideración de sus formas de vida muestra la entraña latiendo en la pasión de los objetos. En la modernidad idealista, por el contrario, la pasión por el objeto era la pasión narcisista del sujeto. Pero la auténtica fuerza que mueve al burgués no es el idealismo, sino el egoísmo, y este siempre ha tomado el camino de los objetos, es decir, de los individuos, y no del sujeto o del hombre en general. No en vano hace un instante confiábamos en la posibilidad de entender el sujeto como fuente de criterios morales tras la crisis de los metarrelatos de legitimación.

6.2.- Configuraciones del “yo” a partir de la concepción artística y filosófica

En el marco descrito el único medio de plantear la posibilidad de que los individuos sean capaces de configurar sus propios criterios de valor a través de una actuación sobre los sistemas que rigen el mundo que debe, necesariamente, verse precedida de una comprensión de este, reposa en la reivindicación de la fábula como vehículo de comprensión. En un mundo devenido narración dar cuenta del presente significa reescribir la historia, sin pretender estar realizando una descripción verdadera del mundo, pero sí creando los “efectos de verdad” propios

de la ficción. Ficcional, relatar la realidad, es la única manera de apoderarnos del sentido del mundo. Pero esta afirmación, enmarcada en una llamada a la configuración estética de la existencia puede dar la sensación de que nos abandonamos en un canto romántico a la individualidad incapaz de dar cuenta de la necesaria socialización de un concepto eficaz de justicia. Esta caracterización naturalmente intersubjetiva habrá de ayudarnos no sólo en ese sentido sino posteriormente a la hora de plantear la efectiva actuación del arte sobre el mundo.

Es frecuente entender el tú desde la óptica del yo. Husserl afirmaba⁹² que todo tú es un *alter ego*, es decir, que por más se le reconozca tan libre y autónomo como el mismo yo, es comprendido desde el ego. Desde esta óptica el otro aparece inicialmente como un objeto para la percepción, para convertirse, por empatía, en un tú. Pero a la inversa también cabría pensar, que todo yo es *otro tú*, es decir, es comprendido desde el tú y, consecuentemente, tan circunstancializado y heterónimo como el tú mismo, cuya naturaleza es, además, social. El tú no sería pues el resultado de un reconocimiento del yo sino más bien a la inversa. El yo no es ciertamente un dato *a priori* ni estable, sino, antes bien, una construcción cultural de la que caben por lo tanto tantas versiones como dialectos.

Continuamos así transitando la senda antes abierta de la disolución de la identificación ficción-irrealidad culturales mismos. Es pues poco más que un reducido escenario donde se representa el drama de la vida moral. En este contexto cabría pues preguntar qué sentido tiene la idea antes apuntada de autoconstrucción individual. La idea de hombre después de la muerte del sujeto no puede ya enlazarse con un concepto de autoformación que implique un ascenso a

⁹² Puesto que estamos hablando de un ego absolutamente constituyente, ¿es el otro, de algún modo, también inmanente a la consciencia de este ego? La respuesta es sí. En principio, algo puramente trascendente al ego, no es siquiera pensable, ya que: *"...la trascendencia es un carácter de ser inmanente que se constituye en el interior del ego. Todo sentido concebible, todo ser concebible, dígame inmanente o trascendente, cae en el ámbito de la subjetividad trascendental. Un fuera de ella es un contrasentido"*. El motivo según Husserl, es que ese ego absoluto que se había hecho presente en la mencionada reducción...*carece todavía de las diferencias entre lo intencional que le es primigeniamente propio y lo que en él es reflejo de alter ego...*" Husserl, E. *Las Conferencias de París*, Ed. Filosóficas-UNAM, México, 1988

la generalidad, a costa del sacrificio de la particularidad y el deseo, con el fin de obtener un cierto grado de autoposesión, esto es, de libertad para con su objeto mismo. Esta tesis, que se fundamenta en la utopía del trabajo hegeliana –en la idea un trabajo formador ligado a la capacidad–, bajo la creencia de que cuando el hombre gana un poder, una habilidad, gana un sentido de sí mismo, nos devolvería al esquema sujeto–objeto que pretendíamos abandonar.

Pero este criterio individualista que permite reconfortarse con las ideas de autodomínio y esfuerzo recompensado poco tiene que ver con el yo trágico que proponemos. Un yo perfectamente implicado tanto con la realidad del deseo como con su objeto. No se pretende en absoluto exaltar la irreductibilidad de la diferencia entre los individuos. El individuo ha de ser consciente de que el recurso a la generalidad es una necesidad argumentativa, y de que esa misma posibilidad de argumentación exige explotar lo compartido; pero ha de saber igualmente que su autoconstrucción sólo es inteligible en el proceso de gestión de sus propias particularidades y deseos. Además, a nuestro entender, la utopía práctica no puede vincularse más que al anhelo inmediato de que las cosas sean de otro modo.

Esta idea de yo no puede compartir el optimismo calvinista de la justa recompensa al esfuerzo en el trabajo, y, por el contrario, ha de asumir su dependencia de la cosa, que no le es dado conocer como algo *ante sí*, sino que debe representarse para sí en un movimiento en el que no confía en darle ser sino en permitirse una confrontación provechosa con ella. Por otra parte, la formación hegeliana supone un retorno dialéctico a sí tras un momento de enajenación en el que lo propio se reconoce en lo extraño, el reconocimiento del sí mismo en el ser otro. Esta falsa dialéctica conoce un momento de superación del conflicto entre los individuos. Pero el individuo nunca ve en el otro lo universal compartido, sino lo enteramente otro del que, sin embargo, requiere la mirada. No hay pues nostalgia de la unidad perdida. La distancia entre individuo y grupo se reconoce insalvable, y su reconciliación imposible. Pero ello no indica en absoluto que el individuo, en su

proceso de autoformación, pretenda eludir todo contacto con su grupo. Antes al contrario precisamente por cuanto el yo pasa a ser una labor del propio yo y no un *a priori*, la tarea pasa de ser solitaria y lineal, a ser coral y dramática, en su doble sentido de trágica y teatral, pues no sólo requiere el concurso de los otros sino, fundamentalmente, la existencia de un lugar codificado entre ambos que nos permita intercambiar las miradas.

6.3.- El juego estético y los recursos reflexivos para entender la realidad.

El pensamiento postestructuralista ha ayudado a entender que la filosofía como escritura ha de ser, como cualquier género literario, un asunto privado. Esta constatación ya dijimos que no tenía necesariamente que ser entendida como un argumento para la depotenciación de una filosofía cada vez más cercana a la literatura, esto es, al arte. Pero vimos que si no queríamos patinar en la paralogía postmoderna deberíamos apresurarnos a argumentar que el arte, aun como asunto privado, debe alcanzar una consideración allende esa tópica imagen extramoral que antes caracterizamos, debe cultivar su dimensión social. La bajada de la filosofía y el arte a lo privado exige, si no quieren despreciar esa dimensión social, hacer decrecer el espacio que separa el esteticismo egocéntrico del intelectual y el radical pragmatismo del hombre de la calle, preocupado por la autoconservación y la satisfacción personal.

Pero esta distancia no parecería tan considerable si tomásemos conciencia de que satisfacción y conservación están ligadas a innumerables consideraciones de orden estético y presididas igualmente por un egocentrismo narcisista. Así como de que este, como todo acto de vanidad, podrá ser privado sólo en la medida en que lo privado tenga una trascendencia pública. Alterando así esta doble distancia, la que aleja la labor intelectual de los problemas prácticos, y la que separa la

autosatisfacción del grupo, cabría reconsiderar las aspiraciones neorrománticas de gestionar la propia vida como una obra de arte personal, al permitirnos vincular lo estético a lo ético. Y no en el sentido de abandonar la reflexión acerca de las determinaciones sociales que justifiquen los límites jurídicos de tal gestión, sino, precisamente al contrario, como antes apuntamos, en el de replantearse la existencia de esas mismas determinaciones sociales de orden práctico en un mundo estético. La pretensión de entender el contacto con la obra de arte y el juicio estético de modo “auténtico”, es decir, al margen de cuestiones de verdad y moralidad supone despreciar la evidencia del conocimiento que el participante en el juego estético tiene no sólo de los recursos *reflexivos* dadores de sentido que la cultura pone a su disposición –de manera en cierta medida imperativa– sino de su propio carácter de actor social. Y ello por el absurdo empeño en considerar que el arte debería ser el lugar de retiro donde desfogar la tensión acumulada en la sociedad efectivamente administrada.

Se olvida renuentemente que la perfección con la que el arte ha cumplido este cometido –al que la filosofía le entregó– debería hacernos reconsiderar la posibilidad de pensar que su dimensión heurística haya estado determinada por exigencias heterónomas. Máxime si consideramos que hace ya tiempo que asumimos que las directrices sociales en materia de adecuación y justicia superan los dictámenes de la razón formal para alcanzar preceptos relacionados con ideas difusas de naturaleza tradicional acerca de la calidad de vida, preceptos estos de marcado contenido estético –entendido lo estético de manera próxima a lo ético–.

Sólo desde un ejercicio escindido de la estética, en correspondencia a un ejercicio escindido del poder y la conciencia, cabe pensar que el individuo que tratamos de describir tratando de crearse –estéticamente– a sí mismo puede permanecer al margen de la preocupación por hacer más solidarias, justas y participativas las instituciones sociales y lingüísticas. Sólo desde un concepto metafísico del sujeto –correlato a su vez de la concepción escindida y autónoma de las esferas– es posible argumentar que el léxico de la creación de sí mismo es necesariamente

privado, no compartido, inadecuado para la argumentación. Cuando la realidad es que cualquier actividad estética reposa, por naturaleza, en su capacidad argumentativa de ser reconocida. Quizá en ninguna esfera como en la estética resulte tan patente comprobar que todos los procesos de individuación están elaborados con el paño de la socialización. Precisamente en virtud de que, dada la enorme variedad de situaciones particulares que deben ser tenidas en cuenta, los criterios axiológicos que se empleen en su marco habrán de ser aún de mayor inderterminación y flexibilidad que los aplicables a otros órdenes de cosas. En la esfera estética – al menos desde la crisis del concepto de belleza– se hace patente no sólo que cualquier determinación supone un acuerdo tácito o implícito entre los implicados –pues no puede argumentarse ninguna consideración formal, sino que este involucra dimensiones de validez que abarcan desde pretensiones de verdad hasta comuniones afectivas sobre dimensiones miméticas.

Gestionar nuestra propia vida como una obra personal implica un ejercicio emancipado de configuración de la identidad. Pero de una identidad, precisamente por este carácter social y participado de las determinaciones estéticas –fundado no en el consenso sino en el disenso vivo y productivo–, fundamentada “argumentativamente”, esto es, no sujeta a armaduras “fuertes”, sean estas de orden étnico, natural o cultural objetivo, en las que la capacidad individual de acción queda subrogada a una consideración de orden *apriorístico* –como el sexo, la raza, la edad, la nación, el parentesco etc.– o *gregario*. La configuración estética de la identidad a la que nos referimos –y que podríamos llamar *metacultural* en el sentido de que, además de fundamentarse en razones artificiales, debería poder dar cuenta fundada de estas– no desvirtuaría la comentada dimensión particular, al no referirse a criterios de identificación maximalista, pero no por ello podría ser culpada de ignorar el grado de universalidad necesario para articular planes con vista a la realización de proyectos colectivos. Y ello, obviamente, por cuanto debería ser consciente de que cualquier diferencia que se pretenda destacar sólo podrá entenderse desde la base de una identidad genérica previa; pero, también y sobre todo, por cuanto debería asumir que cualquier idea de lo diferente es un

fenómeno cultural y, por lo tanto, social. Si bien existe la distancia entre individuo y grupo, son precisamente las pautas de sentido y los criterios de valor los que pueden tender puentes entre ellos. Y esa es precisamente la idea que nos alienta a atender a la posibilidad de que la artificialización del arte nos haga adoptar por relación a él valores que nos identifiquen. El ser humano ha de gestionar, en forma de sentido, no sólo la indeterminación de la existencia y el sujeto al que poder referirla, sino el entorno social en que poder hacerlo.

De manera que, tanto el proceso de emancipación como la propia formación del yo en que se sustenta y del que es consumación, aparecen condicionados por la conservación y potenciación del entorno de lo social como *lugar del drama*. Sólo manifestando de manera inconcusa que la diversidad radical de los fines privados sólo puede salvaguardarse en el marco de un espíritu de acuerdo sobre la conservación de los espacios de diálogo, podrá distinguirse la verdadera originalidad creadora del difuso individualismo estetizante.

No podemos obviar que el egoísmo consumista promueve también una cierta diversificación radical de los fines como adecuación del sistema de necesidades al auge histórico del capitalismo de consumo. El razonamiento de la distinción radical entre la “verdadera” individualidad argumentativa, y el alienante individualismo consumista requiere, claro está, una suposición de carácter ideal. Pero esta suposición no tiene porque ascender al limbo de las ideas, pues incluso en un entorno pragmático e historizado y en sentido mundano, es fácil entender que es muy improbable. Cuando la mente está condenada a perder su autarquía por la infinidad de mensajes contradictorios que a diario irrumpen en ella, y cuando los deseos surgen de unos estímulos artificiales, desaparece no sólo el deseo de racionalidad, sino cualquier forma de racionalidad que pueda enriquecer el deseo.

La autosatisfacción individualizada –que implica el reconocimiento– en una sociedad en la que los valores no estén establecidos o no sean comunicables, o, lo que a la postre es lo mismo, en una sociedad en la que el único valor sea aquel

que por su objetividad y autonomía trasciende todo entorno dialogante: el éxito/dinero, una sociedad, diría Habermas, regida por medios de gobierno sistémicos⁹³. En el contexto de la construcción estética del yo no cabe referencia alguna a otra autonomía que no sea la propia autonomía de lo humano, la autonomía de eso que hemos denominado “gran teatro del mundo”, que refiere por coincidir con los límites de lo inteligible, de lo que nos es lícito decir. Una autonomía cuyo contenido se agota en dejar palpable –y no es poco– que los asuntos del mundo tienen en él su origen y su posible solución. No cabe pues más referencia a la autonomía artística que aquella por la que se hace alusión a la desvinculación del arte de los sistemas de culto, ya sea por alusión a la religión convencional o a la religión del arte.

En virtud de esta autonomía cualquier acción o intelección quedará referida a este mundo intersubjetivo de naturaleza lingüística. En él no habrá acciones esenciales o inmediatas, cualquier movimiento que aspire a ser comprendido en su sentido deberá someterse al requisito del reconocimiento, de su puesta en juego en la cancha de lo intersubjetivo. De suerte que el proyecto de emancipación debe permanecer prioritariamente vinculado al mantenimiento y potenciación de esa cancha intersubjetiva cubierta de una cifra de sentido, y a la solidaria dotación a los jugadores de lenguaje, de capacidad de decir y ser entendidos, de poner en juego su “verdad”.

Resulta interesante destacar ahora que la llamada a la solidaridad no queda ya condicionada al voluntarismo de una acción altruista, sino a la gestión de un egoísmo autoconsciente. Para el trayecto a la felicidad, que se identifica con una libre y exitosa gestión del sí, se hace absolutamente imprescindible, como acabamos de exponer, tanto el fomento de la capacidad de agrupar las percepciones en plexos de sentido como la conservación y optimización de un mundo en el que estos puedan ser argumentados con la fundada esperanza de

⁹³ Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*, vol. II. Pag. 433

ser escuchados. La posibilidad de entender nuestro entorno como dotado de significado está pues en la base de la capacidad para representarnos en el gran teatro del mundo en busca de la felicidad. Nuestra idea de felicidad no atiende ni por un instante a la posibilidad de que deber y querer coincidan, sino simplemente a la de que mantengan, en su constante fricción, una relación identificable, enriquecedora y compleja. El dolor, la contradicción, la angustia, toman también parte en la conformación de nuestra felicidad trágica. Cabría decir, en general, que la satisfacción no tiene nada que ver con la resolución de conflictos, con la certidumbre o con la reducción a la unidad, sino con la gestión de estos mismos conflictos, de la incertidumbre y de la irreductible multiplicidad. La utopía de la comunicación es pues punto de referencia imprescindible, pero no destinada al objetivo de la sublimación del conflicto en el consenso, sino al del sutil mantenimiento del máximo grado de complejidad en las relaciones vitales.

Dejaremos aquí ya, aunque sea simplemente apuntado, que no es este un mundo donde todo decir sea prácticamente posible, un mundo infundamentado de discursos móviles, irreductibles los unos a los otros. Este es, por el contrario, un mundo al que nos sumamos tras un proceso de aculturación donde aprendemos, usamos, *y con ello legitimamos* –y ahí radica nuestra responsabilidad–, sus reglas. Reglas que configuran lo “mortalmente endurecido” de la realidad y, al tiempo, su condición de posibilidad. No son de obligado respeto, pero sí imprescindibles, y, algunas de ellas, aparentemente inamovibles. Por esta razón no siempre es suficiente pregonar la infundamentación de lo real para fluidificarlo. Comprometerse con la infundamentación de lo real requiere, como veremos, una profunda labor deconstructiva, acompañada de la correspondiente construcción de los modelos de representación alternativos.

6.4.- La traducción artística y la resistencia interpretativa

Toda acción o intelección quedará referida a un mundo intersubjetivo de naturaleza lingüística. No cabe aquí hacer una exposición detallada del alcance de una de las hipótesis que más tinta ha hecho correr en los ambientes filosóficos este siglo. Pero sí convendría explicitar el sentido de valernos de tal afirmación en el contexto de nuestro estudio. Es decir, qué consecuencias cabe extraer, al enfrentar un proyecto de emancipación, de la realidad lingüística del mundo. La resistencia a la interpretación inherente a la obra de arte, podría interpretarse como un canto al irracionalismo frente a la racionalidad consustancial a la conversación lingüística.

De ahí arranca el hecho de que, a menudo, se deduzca hegelianamente la primacía de lo lingüístico–filosófico sobre lo artístico, que debería ser explicado y superado en aquel entorno. Lo que en el arte es incomprensible, autónomo, liberaría así su potencial emancipante en su traducción lingüística en el mundo de la vida. Baste ahora apuntar que la afirmación de la lingüisticidad del mundo no pretende en absoluto expresar la supuesta superioridad de la verbalización de la obra sobre ella misma, ni sugerir vinculaciones polares entre racionalismo, modernidad y lenguaje, y postmodernidad e imagen; es decir, la supuesta racionalidad de lo lingüístico frente a la irracionalidad de lo icónico. Tampoco pretende sugerir la superioridad de las artes de la palabra frente a las no lingüísticas. Aunque evidentemente cabe deducir de ella la importancia del momento de la actualización de la obra de arte en el mundo de la vida, esencialmente discursivo e intersubjetivo, frente al momento vivencial y contemplativo, o ante cualquier otra fuente especializada de conocimiento.

Que la realidad sea lingüística quiere decir que está compuesta de un entramado de discursos, de una *firme relación entre las palabras*. Esta relación puede hacerse visible en forma de instituciones, actuaciones, costumbres o comportamientos que conforman lo que antes denominamos sistemas prácticos, institucionales o culturales, que no tienen más fundamento que el acuerdo tácito entre los hombres sobre su posición relativa en el entramado de lo real. La

relación entre las palabras –y las acciones que por ella se determinan–, no se fundamenta en su vinculación incontrovertible con las cosas, sino en las trazas o senderos que iluminan. Más allá del hecho controvertible de que todas nuestras experiencias tengan su límite en la posible verbalización de las mismas, nos interesa retener que nuestra relación con las cosas está determinada por un conjunto de relaciones arbitrarias preasumidas. En la medida en que nuestra labor de autoformación se refiere a la actuación desde y sobre esas relaciones, los nuevos vínculos que establezcamos con el mundo se nos presentarán a la luz de un proyecto vital concebido a su vez lingüísticamente en un mundo de palabras y reglas gramaticales y sintácticas (más aún, cabría decir que se da una virtual identidad entre el proyecto vital y la manera de reordenar lo dado).

El mundo pues, concepto puramente humano –frente a entorno–, es algo de lo que cabe disponer en la medida en que se dispone de capacidad de decirse. En ese sentido poder nombrar, tener lenguaje de tu lado es tener mundo, y tener mundo quiere decir “*comportarse respecto al mundo*”⁹⁴. Por esta razón tener lenguaje es algo naturalmente unido a lo ético. Y tener mundo quiere decir comportarse no sólo en la medida en que el lenguaje es poder, sino en la medida en que es pauta de comportamiento. De ese sistema convencional disponemos al tiempo que él dispone de nosotros, es el origen de nuestra capacidad de intervenir en la historia y el propio límite de lo que nos resulta concebible. Cumple el papel de pesada tramoya de la realidad. Y porque el mundo es lingüístico, para poder hacer ser al mundo de otra manera se necesita lenguaje.

Tal parece un contrasentido, o, al menos la conculcación de ese límite trascendental del que hablaba Wittgenstein más allá del cual nada es lícito decir. Si el lenguaje marca el límite de lo que nos es dado concebir, los términos en que la realidad nos es accesible, nada puede haber más allá de la lengua misma. Esta

⁹⁴ Gadamer, H. G. *Verdad y método*, pag.532

circunstancia movió a Heidegger a afirmar con radicalidad⁹⁵ que el habla es monólogo. Esto significa ahora dos cosas: es *sólo* el habla el que propiamente habla. Y habla *solitariamente*. Pero curiosamente la propia vinculación heideggeriana del lenguaje con la poesía, y la interpretación heurística de la misma (*dichten* en alemán significa también inventar, imaginar), debe hacernos pensar en la mutua pertenencia entre el ser y el hombre, y a esta como diálogo. En definitiva nuestra situación no puede ser la de meros oyentes pasivos.

El lenguaje alcanza la consideración de tal en el habla humana, y cabe confiar en la posibilidad de violentarlo hasta el punto de que nos permita decir no sólo lo hasta ahora no dicho, sino aun –a pesar de Wittgenstein– lo que no se puede decir. La propia autoconformación significa, en cuanto manera de comprender y modificar, hacer un uso activo de nuestra capacidad de decir. Toda la historia ética del arte no es en realidad más que, como diría Wittgenstein, la historia del constante arremeter contra los límites del lenguaje, tratando de decir algo sobre el sentido de la vida. Labor prometeica que aquel que pretenda respetarse y hacerse respetar deberá cumplir trágicamente pues, si hemos de creer las palabras con las que Wittgenstein cerró su *Conferencia sobre ética*⁹⁶, este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado.

Entonces, porque para “crear” lenguaje, para decir lo que hasta ahora decir no cabía, hay que aprender antes *a ver siempre de otra manera*, el arte deberá entrar en juego. La libertad nace del lenguaje, de las posibilidades que de elevarse respecto a lo que le sale al paso nos brinda frente al entorno. Y de él nacen también nuestros límites. Ello no debería sumirnos en la desazón o en la resignación, sino obligarnos a una constante alerta frente a su falta de salud. Somos los usuarios del lenguaje, y, por ello, los cancerberos de la posibilidad de decir, lo que implica una notable responsabilidad, incrementada por la conciencia

⁹⁵ Heidegger Martin., *De camino al habla*, trad. cast. de Y. Zimmermann, Ed. del Serbal-Guitard, Barcelona, 1987. Pag.240

⁹⁶ Wittgenstein, L. *Conferencia sobre ética*, Editorial Paidós-Iberica, Argentina, 1995, pag.43

de lo que de instrumental tiene el nombrar. Ciertamente es que el hombre instrumentaliza cuanto nombra, que esta parece ser la propia apertura histórica en la que estamos lanzados, pero precisamente ello debe hacernos reflexionar sobre la posibilidad de invertir este movimiento, de obligar a nombrar sin categorizar, esto es, de redimir el lenguaje compeliéndole a integrar lo mimético, y a integrarse en procesos sensibles, afectivos y comunicativos. El lenguaje “instrumentaliza” compulsivamente el mundo. Incluso el arte, que para Adorno suponía la única alternativa a la tendencia moderna a la “representación”, ha de doblegarse a la primacía de lo lingüístico. Pero precisamente por ello la función emancipadora del arte no puede consistir en cumplir el papel escindido de lo otro del lenguaje, que lo condena al exilio y a la inacción.

El arte no sólo puede, sino que *debe ser dicho* en el lenguaje, pues ahí radica la posibilidad que le es más propia –la de *hacerse decir*–, por más que de ese modo se inmoles en su cometido de mostrar las grietas de la realidad lingüística por las que el aire puede correr. La alerta ante el lenguaje nos debe mover a “estirar” lo racional, a discutir lo alingüístico, a intoxicar el mundo de la palabra con usos no representativos ni simbólicos, *a plantear mundos posibles* (en el sentido antes expuesto de que tener lenguaje es tener mundo).

De este modo no se pretende eludir lo lingüístico –que sería tanto como eludir el mundo– sino explotar sus posibilidades, que son tan numerosas que lo que hoy referimos como lingüístico puede verse ampliamente sobrepasado. La propia lingüísticidad del mundo permite concebir alternativas al exceso axiológico y a la hiperjerarquización. Cuando la palabra es poesía –y poesía es el lenguaje no sólo del poeta, sino también de todo aquel que trata de entender y actualizar el poema– resucita la vida secreta de las palabras que parecían gastadas o inservibles, y nos ilustra así sobre nosotros mismos: sobre las palabras que marchitaron, sobre las metáforas muertas que ya no son identificables y las nonatas que aún no son comprensibles. Si el mundo es una batalla de metáforas nada tiene de particular afirmar que cabe violentar el lenguaje. Por ello, contra de los temores de Adorno,

cabe afirmar que la experiencia lingüística del mundo no entraña necesariamente que el mundo se haga objeto del –y en el– lenguaje. Ciertamente, para argumentar que las cosas han quedado presas en los conceptos ha de intuirse siquiera la posibilidad de tener una experiencia de las cosas fuera del lenguaje, cosa que no es imaginable. Por esta razón la obra de arte, siempre destinada a apuntar hacia lo que aún no cabe decir, no puede ser –en sí misma– un mundo abierto, por más que incite a esa apertura de mundo. Por esta razón el arte no crea en sí una nueva realidad aún no nombrada, extraña por lo tanto al lenguaje. Pues la generación de lenguaje es una operación que sólo es concebible desde dentro del lenguaje mismo, como una suerte de desplazamiento de las referencias interlingüísticas. La lingüisticidad del mundo es garantía de su virtual infinitud.

El mundo es tal en cuanto que accede al lenguaje, la lengua es tal en la medida en que representa (pinta) el mundo. No obstante, de ello no cabe deducir que la función de la lengua sea la representación (identificación), sino, al contrario, que esta es absolutamente imposible. Pues para que esta se diera el significante debería tener un único o primer significado, cosa que no ocurre. Cuando se pretende explicitar la realidad lingüística defendiendo la unidad interna de palabra y cosa, necesariamente se acaba invocando a un Dios que aún pretendemos que permanezca con nosotros en las esquinas del desfondamiento del mundo hermenéutico⁹⁷. Pero las palabras y las cosas no encuentran ya más nexos que los que permite la relación dislocada entre las mismas palabras. El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en ningún momento, en ningún sentido un elemento simple esté *presente* en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que él mismo tampoco está simplemente presente.

⁹⁷ Gadamer, H.G., *Verdad y Método*, pag. 484

El lenguaje mantiene con las cosas una relación de diferencia ontológica en la que él fundamenta su radical primacía –ya no le es exigible contraste alguno con la realidad, esta es lo que él nombra–. De ahí que conforme las artes se alejaron de la mimesis y la representación en la que creían poder encontrar su entronque con las cosas, fueron derivando hacia lo que se revelaba como la única realidad posible, las palabras. Se pudo pensar que aquello significaba un tránsito entre sistemas de representación, pero no era así.

El lenguaje se nos presenta no sólo como sistema de representación del mundo sino también de creación del mismo –y este descubrimiento debería alertarnos y responsabilizarnos en gran medida sobre su utilización. Pero de todo ello no cabe deducir un giro esteticista o “poetizante”, sino, antes bien, una cierta primacía de la pragmática sobre la semántica o la gramática, o, como diría Chomsky de la *performance* sobre la *competence*. No es ni tan siquiera necesario recurrir a las tesis deconstructivas. Wittgenstein, Heidegger y Adorno ya plantearon que la tradición filosófica europea orientada a la construcción sobre fundamentos firmes de un conocimiento sistemático estaba fundamentada en el error de pensar que era posible extraer el sentido de lo real y comunicarlo de manera informativa. Y todos ellos practicaron un pensamiento que podemos hacer nuestro y del que podemos hacer derivar, a su vez, numerosos pensamientos, pero que no podemos, en sentido estricto, interpretar. Cabe entonces pensar, como antes afirmábamos que el lenguaje no es sólo un instrumento de categorización, sino un modo de comportamiento. Pero entonces el comportamiento estético es a su vez capaz de incidir en la estructura del lenguaje.

No obstante, si la obra tiene esa capacidad de incidencia no es sólo porque de ella, como de cualquier texto sólo quepa derivar otro texto. Sino porque a la obra no cabe acercarse más que con una actitud negativa, no puede llegar nunca a configurarse como una totalidad conclusa de sentido que monologue con su espectador. La obra es un ente que, ya lo dijimos, se ilumina a la luz de nuestro proyecto –y que, sin embargo, es irreductible a ese mismo proyecto–, no es

instrumento sino demanda, o, mejor, es instrumento *porque* es demanda. Y porque la obra nos inquiera nuestro hablar a partir de ella habrá de ser poético.

Cabría decir que la obra es nuestro interlocutor pero ello no sería nada más que metaforizar la sensación que produce el “hacerse decir” de la obra. La obra es nuestro interlocutor cuando desde y de ella hablamos con los hombres con palabras poéticas. Entonces su especificidad se diluye, como se diluyen en ella las fronteras entre el espectador y el creador. Pero, aunque afirmemos que la obra es interlocutor para resaltar la “rareza” de tal ente que parece interpelarnos, la conversación no puede limitarse a ella. Si toda comprensión es interpretación, y esta es siempre lingüística, siempre habrá de contener una posible referencia a otros y una posible alusión a otras cosas. Jamás nos enfrentaremos a una obra de arte, por inefable que sea la sensación que de ella obtengamos, sin atender a la eventual participación del encuentro.

Es esa proyección del otro en la obra la que nos hace entenderla como un sujeto. ¿Qué sentido tendría verbalizar todos nuestros pensamientos, nuestras maneras de ver el mundo, nuestras interpretaciones, si no asumiéramos su natural vinculación a la comunicación? ¿qué sentido tendría percibir el mundo de manera lingüística si no fuera afirmar que la realidad es la labor del colectivo? No sólo todo hablar, sino todo pensar, crear, interpretar, involucra simultáneamente al hablante y a su interlocutor.

Antes comentábamos que el rasgo más propio del arte es ser demanda, y su posibilidad “hacerse decir”, de tal suerte que de esa acción quepa derivar una ampliación de los límites del lenguaje o, lo que es lo mismo, del mundo.

El arte más que hablar, muestra un territorio y un imperativo moral para hacerlo. Si para lo importante no hay palabras, sólo resta el silencio, pero un silencio atronador, en el que resuena el topar insistente y desesperanzado – esto es, trágico– contra las paredes de la jaula de nuestro lenguaje. El claro que muestra el

arte no es reflejo pues de una retirada, sino certificación de la improcedencia del habla conceptualizadora –negación a satisfacer a un espectador deseoso de recibir información clara, concisa, distinta y útil con la que operar en un mundo administrado– y denotación del espacio virtual –de la acción responsable– en el que aún cabe decir sin conceptualizar.⁹⁸ Su mudez indica entonces un espacio abierto, el espacio virtual en el que la representación se ha visto retardada (y se ha hecho, así, posible). La pieza viene a ocupar el lugar de su pedestal, indicando su conversión en puro espacio de la enunciación; hacia la reflexión sobre el espacio donde el ejercicio de la práctica puede coincidir con su cuestionamiento, con la reflexión *sobre su lugar* nada ociosa referencia a la desvinculación entre práctica y sentido en un mundo en que todo sentido se adquiere en su aparición.

El sujeto se encuentra ante él en la soledad de su pensamiento vacío, observando un objeto mudo, al tiempo que le permite no sólo observar la ausencia de sentido de la inmensa mayoría de los objetos que le rodean, sino el (sublime “concreto”) infinito de posibilidades de un decir reglado pero no referencial. Pero aquí el *pathos* descreído finisecular convierte el *blanco sobre blanco* en su negativo: si aquel era virtualidad pura (virginal), un trascendental de la posibilidad; estos son expresión de la certidumbre de que tal posibilidad está condenada a la recaída en la indiferencia. Es aún rastreable un cierto grado de melancolía romántica ante el impulso de la repetición y la ausencia de ideal, pero referida desde el fatalismo de la conciencia de la imposibilidad de la reconstrucción de este (al menos desde el espacio de la pureza). Esta brizna de utopía en el valle de lo material es la única que puede reconvertir lo establecido en potencial.

Cabría desde ese punto reflexionar sobre si la indiferencia antes expuesta es indefectiblemente alienante o, por el contrario, puede, en alguna de sus formas, hacernos entrar en el terreno del matiz como configurador de la identidad, porque no hay diferencias podemos aprender a conformar nuestra personalidad a través

⁹⁸ “Sólo es eficaz el intenso avanzar de las palabras hasta el núcleo del más íntimo silencio”, Adorno, T.W. *Teoría estética*, pág. 270

de sutiles juegos de lenguaje y no de brutales persecuciones de esencias. Porque el espacio de la enunciación, el límite de lo representable en que se constituye la posibilidad misma del acontecimiento, es un espacio bruto, pero no puro. Como en el juego apropiacionista, la automención no es una vista sobre la irrebasable mudez de la tautología, sino sobre un mundo de referencias que excluye toda exterioridad: el sentido no puede rastrearse más allá del mundo.

La realidad es una trama de referencias cruzadas de la que no puede salirse recurriendo a lo trascendente. No hay pues exterior a la vida, todo es inmanente, leer el apropiacionismo, como sus epígonos, como una elusión de los referentes extraartísticos o un canto a la autonomía supone olvidar que la igualación que destaca entre los niveles de realidad impide diferenciar entre lo artístico y lo extraartístico. Sólo cuando el apropiacionista señala la luna de la totalidad de la vida, el tonto mira el dedo de la referencia intraartística. Se puede reconocer el desvanecimiento del referente –entiéndase la Realidad, la *cosa en sí*–, la desviación del orden de la representación por acción del simulacro; pero no para recalcar en un género de discurso tecnocratizado y autónomo, pues sus fronteras y especificidades han quedado borrosas precisamente por la propia acción del simulacro.

Si algún paradigma desmontan estas “anomalías” es el del estado puro. El mundo está de antemano cargado de sentido. Todo aquel que no opere desde esas premisas y no se muestre consciente de su dependencia de un mundo comunicativo no podrá más que alimentar la ficción consoladora de la experiencia originaria, del sentido esencial. El hecho de que los puentes significantes en los que puede interconectarse la obra de arte se hayan multiplicado no puede más que provocar la alegre desazón inherente a la conciencia de que un aumento de las posibilidades del decir implica. El valor (radical) del arte sólo se sitúa en el límite en el que lo que existe se revela como abierto, pendiente de una conclusión

intrahistórica⁹⁹ que complete –y sea a su vez consecuencia de– su demanda de sentido. Pero *el espacio de la representación* que abre el bucle de la significación hasta permitirnos enunciar lo que hasta ahora no cabía es, *precisamente lo irrepresentable*. Esa es la esencia de la atronadora presencia del casi nada decir del arte. Casi nada decir que debe mostrarse radicalmente autorreflexivo, crítico, consciente de su improcedencia, porque la complejidad y la inestabilidad provocan tentaciones fundamentalistas y objetivantes; porque a su espalda el desierto crece, todos los senderos se borran y las direcciones se muestran equivalentes; porque *decir* –en estas circunstancias– exige siempre decir de otro modo.

6.5.- La expresión artística y el reto de pensar su forma simbólica

La expresión artística, podemos decir que se nos presenta en forma de juego, nos muestra una disposición falsa pero firmemente teleológica que nos induce a aceptar el reto de encontrarle sentido; una tarea para la que no se muestran aptas las pautas operantes. Pero esta búsqueda de sentido *nada tiene que ver con una interpretación stricto sensu*. La búsqueda del sentido, el reto de “decir el arte”, reposa en la participación de que algo puede ser dicho, lo que implica una suerte de formación de conocimiento como orientación. Conocimiento que nos permite entonces entrever la atractiva posibilidad de adoptar con su ayuda una actitud emancipada, un modo de desenvolvernó en el mundo no sujeto a la lógica del sistema. Pero ante esa posibilidad descubrimos también que nos es obligado plantear esta formación que hemos abierto en un ambiente reglado e intersubjetivo y que, sobre todo, el juego del arte es siempre claro pero difícil.

⁹⁹ Con intrahistoria, quiero referirla en el sentido de Unamuno, donde la vida cotidiana juega un papel importante en el cual se derrollan los acontecimientos históricos.

Pues reparamos entonces en que si el arte se presentaba como como necesidad radical, lo hacía en la medida en que apuntaba, aunque no de manera final o causal, tras su integración en un plexo de sentido. Decirnos, pues, de manera emancipada implica entonces la modificación efectiva de lo real a través de, precisamente, la repetición del esquema expuesto, esto es, presentando nuestra propia actitud –comprensiva– como atractiva; logrando transmitir de manera “deseable” –para ulteriores actos emancipadores– nuestro relato de lo real en forma no de explicación sino de vector de fuerza, de catalizador de la sustitución del paradigma operante.

Este proceso se produce de manera similar a como se comportan los fenómenos aludidos en la *teoría de las catástrofes* de René Thom¹⁰⁰. Según esta cualquier fenómeno tiene una morfología estructural interna, estable en la medida en que el fenómeno sigue siendo el mismo si se varía un poco, pero siempre sujeta a transformación. Hasta la creación de este paradigma las mutaciones se explicaban por una sucesión de estados diversos en los que unos eran *causas* de los otros, siguiendo un modelo evolucionista o determinista. La diversidad se explicaba, en definitiva, siempre en términos de continuidad. Thom postuló la dinámica de las morfologías: una forma estable efectúa un recorrido en el tiempo que le lleva a sufrir perturbaciones¹⁰¹. Si respecto a estas la forma no varía, se mantiene estable, pero si muta se dice que ha cruzado un umbral catastrófico, que ha cambiado su estructura. Y ello porque en un mismo espacio existen más formas en competición separadas por umbrales. Si en su recorrido una forma llega al borde de otra precipita en el ámbito de atracción de alguna o varias de las formas

¹⁰⁰ René Thom, matemático francés creador de la *teoría de las catástrofes* pone sobre la mesa un problema que me interesa abordar aquí, y es sobre la existencia de variaciones instantáneas, y precisamente el término *catástrofe* indica el lugar donde una función cambia bruscamente de forma o de configuración. Para mayor información del tema se puede consultar, René Thom., *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interédition, Paris, 1977

¹⁰¹ Ibid (introducción)

en conflicto, estabilizándose en su modelo, o viceversa. Aún más, la teoría de las catástrofes afirma la existencia de *formas informes*, o formas aún no formadas, sin estabilidad estructural, que asumirán el aspecto de cualquier atrayente estable que aparezca en su campo de acción.

La adquisición pues de una forma depende de un conflicto en el cual un sujeto elige su propio futuro. De manera análoga cabe pensar la aventura del arte como promotor de vectores que apuntan a un mundo posible desde el que la realidad pueda iluminarse de un modo-otro. A ese respecto la *Teoría de las catástrofes* puede resultarnos de utilidad por diversos motivos. El primero –y esa la hipótesis de trabajo de O. Calabrese en *La era neobarroca*¹⁰²–, porque si aceptamos la idea de que una elaboración cultural cualquiera, y por ello tanto humanística como científica, manifiesta una dimensión conceptual interna, podremos decir que cualquier objeto cultural posee una forma o estructura abstracta independiente de su manifestación y aplicación. En este sentido, una obra de arte y una fórmula química pueden tener tranquilamente el mismo modelo de articulación interna¹⁰³.

Esta especie de sustrato que recorre todas las creaciones de un determinado entorno cultural es fácilmente admitido en el campo de las humanidades, pero su aceptación no es tan generalizada para el de las ciencias, a las que se les supone un modelo de desarrollo interno y autónomo. Pero la propia elaboración de teorías como la de las catástrofes exige una revisión de ese modelo. Calabrese no afirma que actividades llevadas a cabo en el campo de la ciencia vayan a provocar cambios en los criterios estéticos o viceversa, pero sí que una teoría física y un modelo de juicio estético por pertenecer a un mismo ambiente intelectual, pueden compartir esa estructura abstracta.

¹⁰² Calabrese, O. *La era neobarroca*, págs. 125

¹⁰³ Ibid pag.126

Esa estructura conceptual subyacente es la que el arte puede tratar de modificar a través de la actividad de sus espectadores, que pueden asumir así su cuota de responsabilidad tanto en el mantenimiento de la estabilidad de ese “ambiente” como en el del contenido de las propias ideas que por él circulan, en la medida en que se encuentran por él determinadas y se ven en él concretadas.

Este ambiente intelectual, será en definitiva el elemento sobre el que incidirá nuestro juicio estético, que afectará así a ámbitos del pensamiento y la acción incluso desconocidos para su emisor, imposibilitando de este modo toda apelación a la autonomía. La alusión a la *teoría de las catástrofes* valdría pues para valorar la posibilidad de enlazar los diferentes ámbitos de la cultura. Pero lo que más nos interesa aquí es, indudablemente, rastrear su incidencia en nuestra idea de propensión: la similitud entre las formas de Thom y los vectores narrativos que elaboramos en el transcurso de nuestros juegos de lenguaje artísticos. De forma análoga a como, al atravesar un umbral catastrófico, una forma cambia su estructura, así también lo harán nuestros discursos.

Esta inestabilidad no concurre siempre y, a menudo, una forma –estable– es perturbada sin que se vea impelida a modificar su estructura. Pero esa forma “convive” en un espacio flexible con otras de las que la separa un umbral. Si en su recorrido llega al borde de otra forma “más estable” precipitará en el *ámbito de atracción* de la/s forma/s en conflicto. En ese instante conflictivo, en que el atravesamiento del umbral se hace inminente y a partir del cual la forma cambia su estructura, un sujeto, como dice Thom *elige su futuro*. En el proceso de nuestra argumentación el vector de deseo, lanzado a esa cancha del espacio flexible de un mundo abierto, no supone el establecimiento una relación causal. No cabe pensar que nuestra exposición narrativa vaya a modificar el resto de los discursos ni la estructura de los paradigmas operantes de forma ineludible. Ni que, si llegara a hacerlo, lo habría hecho por su propia determinación, en una primera instancia, o en el sentido pretendido. Ni la posibilidad a la que apunta el arte, ni la que nosotros encauzamos –en el deseo de vernos reconocidos en el paradigma hacia

el que propendemos– permanecen necesariamente estables en su salida a la cancha comunicativa del mundo de la vida en el que se “juegan” las identidades. Los vectores narrativos son modificados por la miríada de discursos operantes, en la misma medida en que los propios paradigmas se pliegan a esos polos de atracción magnética que son los deseos de los individuos. Cualquier estructura es modificada en mayor o menor medida –lo que no necesariamente implica su desaparición– por la acción de otras.

Nuestros vectores, aunque no están, por supuesto, exentos de someterse a las mismas leyes “físicas” de las que se valen, sí podrán alterar tanto los paradigmas vigentes como la propia estructura del juego que se desarrolla de una manera en cierta medida “necesaria” y predecible. Posibilidad que dependerá enteramente de la propia estabilidad –narrativa– que sean capaces de desplegar. Como en breve veremos, el curso de las cosas modifica nuestras acciones, pero ello no supone una merma de libertad (es un prejuicio pretender que todos los conceptos tengan antónimos y los tengan como lo otro de ellos) sino la propia posibilidad de concebirla, así como el marco sobre el que determinar el valor moral de las intenciones y el interés de las actuaciones.

Cierto es que el sentido de la atracción es siempre “conservador”, así, en el mundo del arte, el sistema –la institución arte– demuestra mucha más estabilidad que las propias obras concretas y los discursos renovados sobre ellas emitidos que, por lo tanto, ven su estructura modificada como mucha mayor frecuencia de la que ocurre el fenómeno inverso. Pero ello no implica la absoluta indeterminación del efecto de nuestros discursos o su inoperancia. Por un lado por cuanto nunca se da una interacción tan clara como para permitir dictaminar la victoria de uno u otro contrincante, y si más bien su proporcional desvío. Y, por otra, por cuanto la eficacia de aquellos –obras y juicios– dependerá de ellos mismos, de la “estabilidad” que manifiesten al acceder a la cancha. Y es en esa estabilidad, en esa “coherencia” (aun en la incoherencia) interna, en la que cabe cifrar el valor de la obra entendido como capacidad. Bien sabido que la dirección

en la que se desarrolle esa capacidad no estará determinada en la obra, sino en su actualización. Por lo que, el juicio artístico comprometerá, a su vez, el diagnóstico de los posibles efectos que vehiculará la eticidad (y por lo tanto esteticidad) de dicho valor.

La capacidad de la obra de arte se evidencia en lo que de ella quepa ser dicho. Ahora, centrémonos en la teoría de las catástrofes para señalar una nueva coincidencia entre esta y la obra de arte. Porque aquella es, como esta, como en general las hipótesis científicas, éticas o filosóficas, un elegante constructo narrativo. Tal teoría es un claro ejemplo de ciencia explicativa, que ilustra lo que se trata de decir. Es un modelo científico que no sólo describe un fenómeno circunstancial, interesante para una determinada comunidad de pensadores, sino que expresa además una concepción del mundo, un gusto estético, del que incluso da cuenta, al que incluso explica. El propio modelo como paradigma se puede utilizar para el estudio del modelo mismo, es decir, es autoexplicativo (de alguna manera evoca la bola histórica a la que antes nos referíamos). Entronca pues, claramente, con los modelos artísticos que aquí proponemos, modelos que son anticipación de un mundo del que a la vez son expresión, y, por lo tanto, prueba de posibilidad.

6.6.- El arte como reflexión y visión de mundo.

Es un axioma romántico decir que la obra de arte es profecía. Es profecía por cuanto anuncia el futuro. Por los signos del presente anuncia lo que está por venir. Todo el mundo parece retener la imagen del artista como adelantado a su tiempo, y de la obra como antecedente de lo por venir. Cabría matizar, no obstante, el sentido de la afirmación. Como jocosa y acertadamente afirmaba Popper en *La*

*miseria del historicismo*¹⁰⁴, si el ministro de economía predice públicamente la bajada de la bolsa nunca sabremos si su acierto es profecía o causa eficiente (si lo hace privadamente nunca sabremos si de verdad lo hizo). Puesto que retenemos como obra de arte aquella que fue capaz de anticiparse a su tiempo nunca sabremos si fue ella la que se anticipó o el propio tiempo el que la consagró como obra de arte. Cientos de embriones de obra de arte quedaron en el camino, ausentes de investigación. Este problema sólo es tal para aquellos que confíen ciegamente en la relación causal entre los fenómenos.

En este trabajo hemos adoptado resueltamente y para fines diversos el convencimiento de la circularidad de lo real, que no permite pararse en la discusión sobre la primacía del huevo o la gallina. La profecía no sería entonces más que una (exitosa) afirmación de sí misma, que evocaría de nuevo el carácter tautológico de la Palabra de Dios. En ese sentido es *la obra de arte profecía, pues atestigua por sí misma lo que anuncia*¹⁰⁵.

Pero ¿qué significa tal afirmación?. Hemos defendido que el enunciado poético no es un mundo abierto, que no contiene una representación del mundo, pero que, sin embargo promueve dicha apertura. Metafóricamente cabría decir que la obra de arte sería un ente que pone un pie en un mundo virtual desde el que reclama su construcción para cobijarse. Su participación en el mundo de lo real asegura la posibilidad de captar el sentido de la propuesta sobre el mundo “aún no real”.

Ese mundo, respecto al cual podría llegar a ser profecía, es un mundo cuyo *por venir* depende de la aceptación de los hombres. La obra no puede pues entenderse como el caso especial de un sentido introducido y encarnado por completo en su enunciación. Antes bien, el arte parece una enunciación aparentemente sin sentido que incita, sin embargo, a la construcción de un sentido

¹⁰⁴ Popper, K. *La miseria del historicismo*, Alianza Editorial, Barcelona, 2002

¹⁰⁵ Gadamer, H.G. *Verdad y método*, pág. 584.

cuya argumentación exige decir lo que aún no ha sido dicho. Ese nuevo mundo configurado por la aparición de nuevo lenguaje estará construido en función de esas relaciones de ordenación que la obra de arte ostentaba, extrañas a las que de manera natural habríamos aplicado a ese ente específico. El mundo que cabe construir en la experiencia estética tiene ya en la obra que desencadenó tal experiencia, podríamos decir, su primer “habitante”. En este caso, en cierta medida, la vida surgió antes que el planeta. Pero si cabe actualizar la obra, si resulta factible hacer deseable un determinado mundo, no es porque el argumento utilizado sea *real*, sino porque *resultaría interesante que lo fuera* (recuérdese el carácter “prometedor” del paradigma revolucionario en Kuhn)¹⁰⁶.

Porque cabría desear el advenimiento de un mundo en el que cupieran cosas como la que nos ocupa. Esa es la razón de que la obra sea ejemplo de aquello que propende y argumento de su deseabilidad. Junto a este argumento podríamos reseñar la ingeniosa manera que Ranke¹⁰⁷ encontró de compatibilizar la causalidad –como nexo de un fluir vital ininterrumpido– con la ausencia de apriorismo. Ranke invierte (en el mismo sentido en que antes comentábamos que la obra resultaba profética) el principio de causalidad, convirtiendo el pasar en devenir. Es lo consecuente, el efecto, lo que decide la causa y determina su significado. De esta manera sobre la base del éxito o fracaso que determina la permanencia o caducidad (e incluso la inexistencia) de los hechos se va creando la red causal de significados y sentidos que constituye el mundo: *Una acción lo es*

¹⁰⁶ Kuhn sostiene, que el rechazo de un paradigma es más bien una relación triangular en la que se encuentran implicados un paradigma establecido, un paradigma rival y los elementos de juicio observacionales. La ciencia, pues, entra en una etapa revolucionaria en cuanto surge un paradigma alternativo prometedor. Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México, 1988

¹⁰⁷ A Leopold Von Ranke se le considera como el Padre de la Historia Científica, ya que su método es precisamente sujetarse a lo sucesos, la historia habla, no el historiador. Su metodología se plantea en la misma introducción de su libro: Ranke, Leopold Von., *Pueblos y Estados en la historia moderna*, Editorial FCE, México

*cuando hace historia, esto es, cuando tiene un efecto que le confiere un significado histórico duradero*¹⁰⁸.

De esta forma la recepción adquiere primacía sobre la acción. No podría haber, según ella, una certidumbre ética *a priori*, por lo que sería necesario un recrudescimiento del sentido de responsabilidad sobre el resultado de nuestras acciones, empeño al que pronto nos entregaremos. Entonces volvamos al tema de los modelos catastróficos, ya que son en sí verdaderas pinturas de la realidad que, como tales, pueden seguir el mismo destino que los fenómenos a las que sirven de modelo y, al mismo tiempo, proporcionan su definición estructural.

De idéntico modo esta misma memoria que tales modelos cita no es más que una simple pintura proyectiva que pretende reportar identidad a su autor mediante un constructo narrativo autoexplicativo. Que tal cosa suceda con hipótesis “humanistas” resulta verosímil; lo curioso es comprobar que las “científicas”, cuya verificación siempre pensamos que acababa dependiendo de su contraste con “la realidad”, responden también a mecanismos “narrativos”; esto es, que –como aprendimos con Kuhn– no hay norma lógica, más allá del interés de sus promesas de futuro, que nos obligue a aceptar un paradigma, promesas que, por mecanismos convencionales, terminarán determinando el sentido del soberbio flujo de inteligencia que el ejercicio de la ciencia normal dispensa y que, a buen seguro, terminará produciendo resultados prácticos. Las hipótesis abridoras, ya adopten forma artística (la obra de arte en cuanto juego de lenguaje de su autor), crítica o de cualquier otro tipo, explican pues su estructura, su propia lógica, no en un ejercicio de autonomía –como tan a menudo se ha pretendido en relación con el arte– sino en un acto de representación clara, en la que se presentan a sí mismas como modelos “representativos” sujetos –por su naturaleza narrativa– a su propio paradigma.

¹⁰⁸ Gadamer, H.G. *Verdad y método*, págs. 260.

En esta forma de mundo abierto se lanzan a una cancha donde conocerán alteraciones que pondrán en un brete su propia estabilidad y en la que, tanto ellas como sus emisores, “elegirán su propio futuro”. Nuestros discursos, como las mismas obras de arte (y nuestro propio yo en construcción), no tendrán jamás *a priori* certeza de su “éxito”, ni tan siquiera idea completa de su propia constitución o del objetivo que propenden, pero sí podrán intervenir activamente en la elaboración de su propio futuro. Aunque los discursos se emiten en un “formato” racional, en sentido lato, no debemos olvidar que se lanzan a una cancha donde la causalidad no tiene cabida, en que la seducción, como fuente de estabilidad, es ley. Pero la capacidad de seducción de la obra no debe vincularse a un concepto irracional de esta, sino *a su poder de resistencia a la idea misma de seducción*.

No en vano lo que seduce del arte es siempre su oposición a dejarse seducir, por lo que lo tradicionalmente asimilado como “seductor” pasaría, merced a su acción, a cobrar el matiz negativo –por superficial– que a menudo le otorgamos a esa palabra. Después de lo expuesto no cabría pensar que la capacidad de seducción de una hipótesis química o histórica, por poner un ejemplo, pudiera hacerse depender de unos criterios racionalmente más exigentes que los aplicables al caso de la obra de arte, cuyo encanto reside, no lo olvidemos, en su capacidad para suspender lo obvio.

CAPITULO VII

La elaboración del sentido artístico como una acción liberadora

7.1.- La complejidad y el sentido

Vivimos el paisaje de la complejidad y la infundamentación, en la que el sentido se muestra contrario a la imposición de modelos unidireccionales de ordenamiento fundados en decisiones trascendentes. Pero ante tal panorama nos asisten dos posibilidades: regocijarnos en la marea del caos y dejarnos acunar por la indiferencia y la irresponsabilidad, o elegir una superficie plana, un espacio virtual de la representación, y aventurar la solidez de modelos provisionales, vectores de ordenación, líneas de escritura sobre las que ordenar los renglones del flujo de sentido.

La primera fórmula termina por despertar los fantasmas de la sólida seguridad: nación, etnia, fuerza, razón... la segunda los desconstruye sistemáticamente dejando a su paso archipiélagos flotantes de sentido sobre los que atracar nuestra identidad en su navegación de cabotaje. La elaboración del sentido no es una melancólica demanda de estabilidad, sino una auténtica máquina de guerra en un mundo que ha aprendido a vivir a partir de la necesidad como inducción infundada. No se trata entonces de renunciar a esa inestabilidad "deseccularizando", sino de volver esa inestabilidad contra el propio sistema.

Si interpretar y construir el mundo es un mismo movimiento, si lo real es de la materia del pensamiento, nuestros movimientos no trazan otra cosa que sentido (por desgracia frecuentemente por pasiva): tenue anotación de una dirección de superación de un estado previo de indeterminación. La creación de sentido, por

más que se ligue al entorno rememorante de la fabulación, es un ejercicio ético de libertad e implica algún grado de conceptualización, y, por lo tanto, de represión de lo sensible. Ante la brutalidad conceptualizadora de la modernidad no cabe, sin embargo, más alternativa que recuperar nuestra confianza en la capacidad liberadora del lenguaje. Incluso los mitos de la espontaneidad elemental, o de la inocencia silvestre están trenzados con palabras. Cualquier llamado a la naturaleza o es brutalidad o es ingenua confianza en una nueva versión de la reconciliación. No podemos hipotecar eternamente nuestra capacidad de organizar la historia del modo más satisfactorio posible a la perpetua y paralizante obligación de hacernos perdonar el pecado original.

La conciencia de nuestra finitud e historicidad, pieza basal de la superación de la metafísica, pasa por el reconocimiento de la imposibilidad de superar el fundamento lingüístico de nuestro mundo. Y esta toma de conciencia obliga a utilizar nuestra tradición contra la tradición misma. Desde el principio de los tiempos al que quiere alcanzar el sentido de las cosas, se le castiga expulsándolo del paraíso.

Desde que todo gremio económico-político de avanzada tiene por evidente que lo que importa es modificar el mundo y considera una frivolidad interpretarlo, se ve enfrentado a la naturaleza, con la que inaugura una relación de explotación. Esta es nuestra situación, y en ella todo es libertad, nada se mueve por sí, sino por nuestra voluntad de saber, de entender; nada es dado ni es para sí mismo. Esto sólo ocurría en el paraíso, allí las cosas correspondían con su nombre y se limitaban a ser. Era el paraíso prelingüístico de la ignorancia, el paraíso de una religión que santificó la inocencia. Romper con el discurso de la libertad para abandonarse a las fuerzas desconocidas. Pero para hablar el lenguaje de la naturaleza y conjurar así sus descontroladas fuerzas el hombre ha de echar mano de su único instrumento: el nombrar.

Esa es la misión en el arte, en la expresión artística, actuar de partera de las palabras que han de nombrar lo innombrado¹⁰⁹.

La tradición es, en definitiva, el único punto de apoyo en el que apoyarnos para desplazar la tradición, de ahí su importancia y su inevitabilidad, de ahí la necesidad de comprometerse con ella. Y tal es en definitiva el gran descubrimiento de la vanguardia, que todo movimiento heterónimo implica un momento de autonomía, pues, de otro modo nos encontraríamos ante la confianza metafísica en el más allá del mundo, de la tradición. La relación de los individuos con la obra de arte no es tan desinteresada como podría parecer. Ya hemos criticado no sólo la teoría del desinterés estético sino aun todo posible actuar desinteresado.

El fundamento de nuestra resistencia ante la obra de arte –y ante la tradición– debe encontrarse en nuestro propio estar en la vida “interesadamente”. Si en contacto con la obra cabe obtener un modelo a partir del cual entender los fenómenos del mundo en su relación, este contacto debe ser de naturaleza instrumental (con todos los matices ya apuntados y que nos alejan de la razón homónima).

Una teoría física, un presupuesto económico o una obra de arte, son unos sistemas lógicos cerrados y, por lo tanto, su utilización es fundante en la medida en que cabe servirse de ellos para plegar la realidad a su lógica, crear una realidad a su imagen y semejanza. Y su verdad se determina en la medida en que son confirmados por su éxito. Pero nada es instrumento simplemente, porque todo ente es a su vez referencial, por lo que el uso y la posesión de un instrumento implica estar a su vez poseído por la lógica subyacente en este.

De alguna manera, cuando usamos una pala para cavar esta deja indefectiblemente su huella en la tierra. La pala no hace hoyos, hace trabajos de

¹⁰⁹ Una especie de mayéutica socrática

pala, hace *sus cosas*, aunque a nosotros nos sirva para enterrar algo. Así la obra –o la tradición– nos sirve para argumentar, para crear realidades. Pero no podemos creer que su “alquiler” sea gratuito. Ante la experiencia estética la estabilidad de nuestro yo debe ser suficiente como para iniciar una labor crítica centrada en dos preguntas: ¿para qué nos sirve aquello que hemos visto? o, lo que es lo mismo, ¿qué podemos argumentar por referencia a esta obra que nos permita decirnos de una manera más compleja?; y ¿qué nos va a costar esta argumentación? ¿hasta dónde podremos ir con ella y dónde nos llevará cuando ya no queramos acompañarla?.

Esta última pregunta, en la que verdaderamente recalca la responsabilidad del espectador, supone una actividad diagnóstica y reflexiva. Porque a lo largo de todo el trabajo hemos venido haciendo hincapié no tanto en la importancia de atender al hipotético contenido de la obra y la expresión artística como a la lógica que le subyace, a partir de la que cobra coherencia su estructura y la que en definitiva nos impele a adoptar en el esfuerzo por leerla. Esta exigencia dificulta aún más la propia tarea de actualización de la obra de arte pues esta podría llegar mostrarse en forma de verdadera anomalía, como antes exigíamos, en un determinado contexto y, sin embargo, servir de asiento consolatorio de lo establecido en otro.

No en vano ya advertimos que la misma obra de arte podría ser actualizada de una manera realmente liberadora o definitivamente reificadora. Forma parte de su encanto el hecho de no llegar a poder hacer reposar nuestra responsabilidad ante ella en el hecho de tener cumplida constancia de encontrarnos ante una obra de arte emancipante y no muerta. La obra de arte será siempre identificable en la forma del pensamiento en que cristalice, y siempre demandará de nosotros que actuemos respecto a ella haciendo gala de nuestra naturaleza de individuos dispuestos a tomar las riendas de la configuración de nuestra identidad como propio sistema de necesidades. Ello podría movernos a pensar que una obra sería capaz de ser, en un determinado momento histórico, varias cosas a la vez.

Pero, al menos en teoría, cabe pensar que finalmente aquellos discursos de mayor peso específico en cada momento llegarán a atraer (en gran medida) hacia sí al resto de las opiniones que sobre una obra circulen, llegando, en un hipotético momento de “reposo histórico” –nunca cumplido más que en la forma de construcción ideal de la que servirse argumentalmente–, a mostrarnos la verdadera faz de la obra en cuestión.

De cualquier modo no es este problema de la interpretación definitiva y conclusiva, del carácter emancipador o reificante de la obra, algo que deba preocuparnos. Ya dijimos que conocer es siempre conocer de otro modo, y repetimos hasta la saciedad que la obra no porta contenidos precisamente al objeto de no “identificar” el momento emancipador que de la obra de arte cabe derivar, con una supuesta capacidad esencial de determinados entes, que hipotéticamente permaneciera como manantial de redención disponible para todo aquel que se limitara a beber de él.

No obstante y a título casi de curiosidad quisiéramos señalar un caso específico en el que la inestabilidad del arte sale a la luz en toda su dimensión. Hemos venido abogando por la posibilidad de argumentar con respecto al arte desde la óptica del mundo, por ser precisamente esa la manera en que el arte puede llegar a desarrollar su capacidad deconstructora con respecto a los conceptos endurecidos de la vida –y no sólo contra los conceptos endurecidos de la estética–

Hemos señalado que existe toda una categoría de obras que demandan expresamente esa actitud. Ahora bien, no podemos –ni lo hemos hecho– olvidar que el momento histórico desde el que hablamos es un momento en el que la lógica de los razonamientos que se llevan a cabo en cada una de las esferas no es necesariamente correspondiente al que se sigue en el mundo de la vida.

Por otro lado, todo el tiempo transcurrido desde que el concepto de progreso en la esfera estética declarara su autonomía ha producido una efectiva distancia entre

la cátedra del conocedor y el paseo del curioso. Distancia que, ya lo dijimos, nunca se salvará, y no (esperamos) porque el concepto de progreso siga permaneciendo disociado de las necesidades reales de los individuos, sino por el mismo motivo por el que nunca habrá dos lecturas de una obra de idéntico grado de profundidad y con la misma riqueza de relaciones, esto es, con el mismo peso específico. En la situación efectiva en la que nos encontramos cabe pues preguntarse constantemente si la anomalía frente a la que nos encontramos, es una anomalía respecto a los paradigmas de la estética o respecto a los paradigmas del mundo de la vida.

La pregunta obviamente es retórica, pero no deja de tener interés. No es tan relevante preguntarse a qué paradigma está señalando la anomalía como si el discurso lógico que estamos adoptando al incluir la obra es reseñable exclusivamente en el mundo del arte o puede también granjearnos identidad en el mundo de la vida. Esto es, ¿estamos pretendiendo que se nos reconozca en función de nuestra competencia, como una identidad fragmentada— o como individuos íntegramente formados?. Pero lo cierto es que son muchos los momentos en que efectivamente la duda podría llegar a suscitarse y sólo a cada cual toca solventarla. Pues no cabe entender que sea más legítima aquella obra que de modo aparente se alce como anomalía respecto al mundo —actividad frecuentemente más sencilla— que la que se alza frente a la estética —que suele requerir un juego de lenguaje más alambicado—.

Si mencionamos el expresionismo abstracto¹¹⁰, si bien seguramente constituyó el último gran movimiento artístico, políticamente avanzado y elaboró un conjunto de obras donde la ausencia radical de referencias se vivía como una lucha

¹¹⁰ Surgió este movimiento artístico después de la segunda en Estados Unidos, netamente norteamericano, donde igualmente se inserta dentro de este movimiento el *action painting*. Se establece más el acto de pintar como acto espontáneo, corporal, dinámico que como acto razonado. Entre algunos exponentes podemos mencionar a Jackson Pollock, Arshile Gorky, o Duchamp. Para mayor profundización se puede ir a Teoría de la Vanguardia de Bürger, Peter, o Cameron, Dan. *El Arte y su Doble*, en el catálogo *El Arte y su Doble*.

comprometida contra las expectativas sociales; constituyó, sin embargo, no sólo un serio refuerzo de las tranquilizadoras categorías pequeñoburguesas de autoría, genio, unicidad, creación, originalidad, inspiración o pictoricidad, sino, por extraño que pueda parecer, el modelo aún hoy operante de categorías axiológicas difusas como “lo específicamente artístico”, “la calidad matérica”, etc. Por no entrar a constatar el papel publicitario que su llamado a la irreductible libertad del individuo, o la consolidación de la categorización sociológica del trabajador no productivo en el momento del ascenso social de la clase media de operarios del sector servicios en el marco de la “tercera revolución industrial”.

Pero más preocupante y relevante para el presente resulta el problema ya citado de la indiferenciación del arte de la lógica de la industria de la cultura. Si hablamos de las *instalaciones* como gran número de las obras que se alzan airadamente contra problemas políticamente concretos a menudo se presentan, significativamente, en forma de escenario stable y dogmáticamente configurado, en el que tiene lugar una representación cerrada, conclusa y con un carácter estrictamente informativo–instrumental. Se configuran como un simple signo que no trata de evocar una percepción crítica de la realidad a través de los cánones de entendimiento de esta, sino más bien la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información. Su planteamiento *táctico* consiste en alcanzar, economizando al máximo los medios, un nivel preconcebido de gratificación en términos de comportamiento, sirviéndose para ello del saludable reconocimiento popular de las técnicas retóricas de la demagogia o, al menos, del simplismo.

En estas actitudes, ligadas a una supuesta superación de la dimensión ideológica de la utopía, se detecta la debilidad de los discursos instrumentales frente a la actitud clásica, dedicada no tanto a verter información sobre un acontecimiento dado como a participar la superestructura cultural en la que se asienta. Es esta última una actitud coherente con la actividad diagnóstica, una actitud de humildad que sin embargo no cae en el relativismo.

Se haría pues necesario deconstruir previamente nuestras estrategias para ver si encontramos en ellas el virus que tratamos de combatir. Contra la inmediatez informativa no puede actuarse mediante la emisión compulsiva de mensajes reivindicativos, sino sentando las bases de un lenguaje que permita una ulterior emisión de mensajes no performativos.

Aun los ideales abstractos de la armonía y la beneficencia de la sociedad son demasiado concretos en esta época de publicidad universal. Hemos aprendido incluso a identificar conceptos abstractos tales como propaganda de ventas.

El lenguaje basado enteramente en la verdad suscita simplemente la impaciencia de llevar a cabo el asunto comercial que supuestamente propone. Las palabras que no son medios parecen sin sentido; las demás parecen ficticias, engañosas. Los juicios de valor se toman bien como publicidad, bien como charla insustancial. Según esto, la ideología se ha vuelto vaga y evasiva, y, por tanto, ni más clara ni más débil. Su misma vaguedad, su aversión casi científica a comprometerse a algo que no pueda verificarse, sirve de instrumento de dominación. Se convierte así en promulgación vigorosa y prefijada del *status quo*.

7.2.- Crisis en la reflexión

La labor del arte debe ser entonces deconstruir, mostrar las grietas y la laceración de lo real; exigir el sentido, apostar por la excentricidad, por la fragmentación y el disloque, que implica, no obstante, un continuo ejercicio de responsabilidad. Pero ello implica actuar más sobre los paradigmas epistemológicos que sobre los políticos. Como ya hemos venido mencionando, acostumbramos a mirar el mundo con ojos idealistas, lo que implica no sólo dividirlo en esencias y apariencias sino articularlo en función de pares bipolares irreconciliables que, sin embargo, se justifican mutuamente. Ya hemos reparado en lo absurdo de estos

enfrentamientos polares –del tipo románticos vs ilustrados– que acaban además provocando adscripciones no siempre justificables –razón vs sensibilidad– o bastos correlatos –modernidad, postmodernidad–. Las fronteras entre estos supuestos antagonistas son, como de costumbre, mucho menos rígidas de lo que a menudo queremos creer (aunque no por ello menos útiles).

No obstante, la razón, vino a liberar a los hombres de la tutela de los dioses, se limitó inicialmente a invertir la dirección de este pilar. La estabilidad de la estructura de lo real pasó de cifrarse en la tutela divina a hacerlo en la naturaleza *inmutable y universal* del hombre racional, que permitía dar continuidad al mito de la verticalidad del conocimiento ahora en sentido inductivo, ascendente, como un falo. Pero la razón, en aplicación de su política de la sospecha, no olvidó remover la tierra bajo sus pies para tratar de descubrir, en su implacable búsqueda de fundamentos revelados, su propia esencia metafísica. Tanto si paramos de escarbar instantes antes de caer, en el umbral en que el pensamiento se despidió de sí mismo, en algo estaremos todos de acuerdo: no se puede definir el orden de lo real de manera inconcusa, completamente firme y que no admite contradicción; el logos no es un mecanismo enunciativo sino discursivo. Más o menos, este conjunto de acuerdos que han venido aflorando a lo largo del trabajo definen lo que hemos dado en llamar *crisis de la modernidad*, crisis que afecta a todos los órdenes de la existencia.

Esto nos sugiere que tal hipótesis puede sernos útil para articular una idea. Nos valdríamos entonces del viejo mito del origen, de las distancias entre los sexos para “pintar” un Adán satisfecho con su estatus de animalidad privilegiada –fundada en el hecho de que el orden de las cosas estuviera tutelado por la presencia de Dios y dado por añadidura–, y una Eva aparentemente interesada en probar los frutos del conocimiento al precio que fuera, incluso a costa de disolver los lazos naturales entre las palabras y las cosas. Curiosidad que nos condenó no sólo a trabajar y a morir, sino a tener que relacionarnos con el mundo a través de representaciones, destinadas a verse eternamente superadas por la realidad. Eva

consiguió convencer a Adán del atractivo de subvertir el orden establecido porque le ocultó su gran intuición: sin él el conocimiento es imposible.

Desplaza así la lógica representativa del lenguaje mismo y favorece los desplazamientos entre las palabras a lomos de la metáfora, por el territorio de infundamentación donde los humanos nos configuramos libremente como sujetos de la Historia.

Baudrillard, en *La transparencia del mal*, nos comenta que el componente más político en una obra de arte es la idea de que la obra debe estar concebida de tal modo que cualquiera pueda hacerla. El cumplimiento del desbordamiento del lugar del arte es un efecto deseado e interesante al que no debemos renunciar pese a la nostalgia y desasosiego que nos produce. No puede renegarse de las revoluciones artísticas que nos han legado la posibilidad de una experiencia secularizada, descreída, fría y radical. Y no puede hacerse por cuanto gracias a ellas disponemos de la representación liberada de sí misma, del rito desvinculado del mito.

La más alta tarea del arte y la expresión artística sigue siendo señalar los umbrales de lo abierto, empujar el mundo de los signos hacia su mayor incertidumbre, situar al hombre desnudo frente a la vanidad de su destino en la historicidad. Y sin embargo, la secularización nos impide acudir sin problemas a las grandes palabras, antaño exentas de justificación, en las que sedimentábamos nuestra acción ética: solidaridad, justicia, equidad... nos enfrentamos así a la tragedia. Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino, sino como destino de la representación en su necesidad gratuita y sin fondo –porque en su clausura, es fatal que la representación continúe. El ideal es deseable, no hay razón para no apelar a él, simplemente ocurre que no nos queda más remedio que referirlo desde el fatalismo de la conciencia de su imposibilidad. El arte no es la vida ni es un conjunto de órdenes o iluminaciones para ella, el arte es el convulso y

revolucionario intento por alumbrar espacios de diferencia. Convendría entonces proclamar un espíritu revolucionario descreído, no por insincero, sino por recordar irónicamente (tristemente quizá) la brutalidad que implica toda idea brillante. La risa, la fantasía, lo carnavalesco, la parodia son elementos fundamentales de transgresión. El chiste supone la iluminación del lado oscuro, en sombra, que resiste triunfante al espíritu clarificador del positivismo, al imperio de las transparencias. El chiste trabaja de una manera similar al arte, se presenta como error en la escena presente dejando abierto el camino a otro paradigma en que la aberración fuera normalidad. El chiste implica siempre una dimensión alegórica, esta abierto a lo otro no dicho, a una realidad virtual. Y todo esto lo hace soportando el claro–oscuro, la sombra que sólo puede aclararse a condición de chafar el chiste. Afirma lo que hay, rozando el costumbrismo, pero impide bucear en su naturaleza. El humor es siempre gratuito y cruel, y rompe el bucle al saltar de la representación al acontecimiento. El chiste hace subir a la superficie la gratuidad de la enunciación, su falta de fundamento, pero, a diferencia de la ironía o el cinismo, hace aflorar también la necesidad y el soporte estético de la enunciación, incluso.

CONCLUSIONES

Este trabajo se ha planteado como una especie de conversación, donde ha aflorado –quizás- más las discrepancias que los acuerdos. El concepto de arte y expresión artística que hemos reseñado trata de implicar, como tantas veces se ha insistido, tanto vertientes racionales como dimensiones miméticas. Hay que salvaguardar estas últimas en un mundo administrado, pero precisamente, como ha sido siempre voluntad de los pensadores francfurtianos, en defensa de la racionalidad. Habermas es el primero que reafirma la legitimidad o, más bien, la necesidad, de hacer de la razón objeto de sospecha crítica, siguiendo la tradición de la Escuela de Frankfurt. Según esta corriente, los problemas de la modernidad devienen del desarrollo de lo que Lukács llamó razón reificante.

Hasta aquí Habermas no sería más que otro de los muchos que han estudiado los límites de la razón. La diferencia que no sólo le separa sino que le enfrenta a muchos de sus contemporáneos es que Habermas pone límites a su sospecha. Su labor crítica para precisamente en el umbral en el que, a su parecer, el pensamiento se despidе de sí mismo, de cualquier forma de pensamiento que se considere como tal. Esta frontera no sólo impone los límites a la crítica de la razón, lo que no sería más que neoconservadurismo, sino a la razón misma. Habermas defiende una razón limitada, una razón que ha dosificado sus pretensiones y las ha vinculado a su fiabilidad performativa, a su capacidad de generar consenso y recíproca confianza entre hombres socialmente emancipados. La razón vuelve así a un horizonte discursivo, a una función instrumental en el horizonte de la comunicación. Lo realmente crucial en Habermas es que él plantea una acción comunicativa basada en la posibilidad de una generalización consensuada, o sea democrática, de valores y normas en el mundo de la vida. Y lo hace además desde una perspectiva fundamentalmente lingüística, esto es, convencional. Dos son los casos en que ello es posible: o la acción comunicativa genera consenso a

través de una interpretación contrastada, negociada, de valores o normas ya existentes, o bien, y en este caso es capital el arte, el consenso nace de la *participación de los agentes sociales en el proceso de generación y sedimentación de valores y normas en los que los propios agentes pueden después reconocerse*. En cualquiera de los dos casos se requiere la sedimentación de lenguaje que posibilite alcanzar estos acuerdos; la empresa requiere un acuerdo previo sobre las palabras antes de comenzar con el acuerdo sobre las cosas. Y de aquí nace la necesidad de consolidar la seriedad del lenguaje artístico.

Ahora bien, entendiendo claramente que en el mundo del arte no se pueden secuenciar estas demandas: el acuerdo sobre las palabras, sobre las formas y sus significados, es simultáneo al acuerdo sobre las cosas e implica además la regeneración de las mismas. Lo que en definitiva debemos conservar de la actitud habermasiana es su interés por satisfacer la perentoria necesidad de definir los términos, si es que existen, en que los proyectos de la modernidad, lejos aún de haberse alcanzado, puedan ser concluidos; lo que de hecho supone un acuerdo sobre su legitimidad, esto es, tener que fundamentar la racionalidad de los nuevos principios.

El programa, auténtico desafío para todos, reestablece la vieja y sana costumbre de ver claro en un mundo tan complejo como el nuestro. Justo es reconocer, incluso, que la práctica totalidad de las soluciones adoptadas en los puntos de fricción con Habermas son rastreables en su propia obra. No en vano, su noción de racionalidad estética difiere notablemente de la de sus predecesores en la medida en que no plantea resolver las tensiones de la sociedad moderna; sino hacerlas productivas, permitir que de ellas surjan identidades.

La axiología, el arte y la ciencia, comparten una estructura diagnóstica común por la que se produce una ordenación de los acontecimientos del mundo, una proyección anticipante de una totalidad de sentido. ¿Nos deja ello en un punto netamente gadameriano en el que los juicios aparecen claramente ligados a un

preentendimiento del fenómeno? No exactamente. Nos deja en un punto en el que el deseo y los valores prerracionales recuperan el papel que les había hurtado la Ilustración –al degradar los horizontes de la tradición– en la elaboración de existencias emancipadas, sin caer por ello en la paralogía radical postmoderna, ni en el solipsismo de la primera vanguardia. Pues la elaboración de los esquemas axiológicos y las construcciones de sentido, pese a contar con la participación de los deseos prerracionales, no está exenta de contrastar aquellos en el entorno de la praxis, donde la comunicación es posible por el mantenimiento de estándares racionales que permiten el libre juego de la construcción de los intereses y las identidades.

De ahí que la historicidad irrebasable, la impureza estratégica de los discursos, no devenga un caos de conciencias fragmentadas, ni de discursos irreducibles los unos a los otros, sino una “cancha de juego” problemática y fascinante donde se dan cita lo bello y lo sublime, la idea de vida feliz. Cancha en la que nos “jugamos” nuestra identidad a sabiendas que sólo su articulación racional le granjeará el reconocimiento (fenómeno patente en las frecuentes exposiciones en forma de discursos racionales sobre la impertinencia de los discursos racionales). Cancha que incluye, desde la perspectiva del “jugador”, no desde la del “analista científico”, presuposiciones ideales de solidaridad y respeto en la medida en que sólo ellas nos aseguran el substrato en que es posible desarrollar nuestra identidad emancipada. Cancha en la que se hace inteligible el legado de Hegel pues en ella se realiza la trascendencia crítica y la afirmación viva de la tradición.

Igualmente, Benjamin, Adorno y Horkheimer nos dieron suficientes y radicales argumentos como para pensar que, efectivamente, jamás se da un documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie. Y, sin embargo, concluyeron paradójicamente que el cultivo del pensamiento es, pese a todo, la única alternativa no sólo al sinsentido y la estupidez, sino aun a la misma barbarie. Efectivamente, aunque no habrán de faltarnos razones para pensar que el ejercicio artístico tiene sentido en nuestro mundo, paralelamente –máxime si

pretendemos ligar arte y pensamiento— tendremos que reconocer que tal ejercicio no puede en modo alguno concebirse como un derroche de optimismo. Al arte no le cabe más lugar en el mundo que el de la autorreflexión.

Todo ejercicio artístico que no implique un proceso de autocrítica no podrá cumplir más papel que el de la exaltación conformista de lo existente; y no sólo de lo presente en superficie, sino aun de los mismos fundamentos infraestructurales de la posibilidad de su presencia, de su base identificante. Esto es, estará llamado a convertir su inicial exaltación en una virtual fundamentación y perpetuación. Pero, por otro lado, si este proceso de autorreflexión no es capaz de liberarse del lastre de la autonomía y trascender su tendencia al repliegue sobre sí, no podrá más que alcanzar una función ideológica no menos consolatoria, ahora en el paraíso escindido de la alta cultura.

Sólo si subrayamos palmariamente el origen ilustrado del concepto de autonomía, esto es, su función heterónoma respecto a un proyecto superior de emancipación, la cultura podrá efectivamente afrontar la tarea de la ilustración crítica acerca de sí misma. La labor autoreflexiva del arte debe empezar por cuestionar su propia autonomía y su naturaleza representativa. Fluidificar lo real no puede significar más que habituar a leer textos incompletos, fragmentarios; es esa una tarea a la que el arte indudablemente puede acostumbrarnos. Pero si bien el desgarramiento y la contradicción deben estar en su origen, su misión no puede restringirse a su exaltación, a dejar constancia de la inexorabilidad de su presencia en el mundo.

Por el contrario, debe necesariamente dar cuenta de esa circunstancia a través de la reconstrucción del sentido. Ahora bien, el sentido no puede recalar de nuevo ni en los puertos de una transparencia reconciliadora que aspire a la totalidad (en el dique del parque de recreo), ni en los de la conceptualización identificante, ni, mucho menos, en los del mito o la identidad fuerte. La determinación a hacer uso de un pensamiento crítico y secularizado es un acto necesariamente individual, y el saber que de él dimane no podrá adoptar más forma que la de reconstrucción

personal y narrativa del sentido. Por esta razón no es ocioso plantear la vinculación de lo estético tanto a lo individual como a lo discursivo. Desde Adorno para acá el arte ya no puede apostar sin más por lo mimético, que coadyuva al ocaso de toda postura ética. La radical certificación postmoderna del hundimiento del sujeto manifiesta rasgos acrílicos visibles en su apología del declinar de lo discursivo frente a la imagen y la música, del argumento frente a la declamación.

Debemos entrar a argumentar que buscarle sentido histórico a la vida no es sólo una obligación moral, sino además un ejercicio fascinante. El momento crepuscular del sujeto no sólo compromete la posibilidad efectiva de la ética sino que pone en cuestión el mismo anhelo emancipatorio y nos remite a la apología de lo existente. Pero bien es cierto que ni el pensamiento racional escindido, ni el paralogismo individualista, ni la piedad hermenéutica pueden dar cuenta última del desgarro y el sufrimiento del mundo. La identidad no gregaria, fundamento de la responsabilidad, construida en función de la elaboración personal del sentido, sólo podrá cobrar contenido emancipador –en un marco comunicativo donde el reconocimiento depende de un proceso de socialización– si se presupone que en este universo las construcciones de sentido son el instrumento que nos permitirá trazar puentes entre individuo y sociedad.

Esto es, si se admite que estas construcciones constituyen un entramado por donde corre la vida. El arte como cultura kantiana de la disciplina es capaz de producir ámbitos de comunicación si no desinteresada (si fuera desinteresada la exigencia moral del arte sería fría y no daría pie a integrar en ella la felicidad) si consciente de su contingencia y dependencia. Ámbitos en los que cabe pensar la paradoja de que un actuar resistente y dilatorio frente a las exigencias identificantes del poder, que interesa la creación y recreación del individuo, es compatible con la socialización, pilar de la justicia. Bien entendido este proceso de socialización no como una onto-teología, como la búsqueda de la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen o el final del juego; sino como un proceso de individuación autorreflexiva conducente al alcance de autonomía para

el hombre (aunque no una total autoposición, ni el ideal de la autotrasparencia). El ejercicio de la reconstrucción narrativa del sentido a la que el arte obliga bien podría dar lugar a una idea de sujeto que desde Freud al Postestructuralismo se han venido sucediendo: un sujeto inestable que gestione narrativamente esa su inesencialidad a fin de obtener el derecho a la identidad y el deber de convertirse en sujeto responsable, asiento de un pensamiento moral y crítico.

El sujeto y el objeto enlazados desde este enfoque no podrán nunca reducirse, mantendrán entre ellos una no-identidad radical; la naturaleza no podrá reducirse a dato y toda reconciliación resultará imposible. En este universo del uso narrativo del concepto, su función autoreflexiva y autocrítica recaería entonces en tratar de dar cuenta de lo no idéntico de lo real a través (de lo no idéntico) de sí. En Adorno esta no-identidad del signo no tiene un carácter positivo, ahí radica la imposible transcendencia (en el terreno de lo conceptual) entendida entonces como fuente de resistencia. Pero a nuestro entender esta no-identidad del signo puede responder a la voluntad de estirar el lenguaje en su uso, de apuntar al camino por el que conducir al concepto más allá del concepto, de hacer decir lo que decir no se puede. Esta esperanza, es, en cualquier caso, la única fuente de transcendencia posible en un mundo secular. Ese contrabalanceo de la dimensión negativa del arte puede además permitirnos desagaviar la fruición artística.

Desde Hegel hasta Adorno el valor de verdad de la obra de arte – en el momento de su defunción– se encuentra en su negatividad. Negatividad que adopta la forma de un retraimiento ante la fruición sensible, mediante la cual el arte deja patente que la utopía no tiene cabida en lo real. Pero la exaltación de la negatividad radical del arte exige una compensación en forma de incremento de aura, al menos si se pretende justificar la relación del espectador con una obra que no está en condiciones de ofrecerle nada a cambio de su entrega. Pero el goce estético no tiene porqué representar un momento desdeñable o caduco, ni aun subjetivo. Bien al contrario, el momento de fruición estética es el verdadero disparador de la dimensión performativa de la obra de arte; y, sobre todo, el fundamento de la

confianza en que en el momento artístico cabe ligar dignidad, placer y felicidad. Conjunción que, a su vez, puede justificar el esfuerzo responsable que el arte exige, y conseguir que “merezca la pena” adoptar una norma ética universal sobre el cultivo de los espacios de comunicación y reflexión; todo ello sin que sea necesario reconstruir una imagen de reconciliación.

En el placer estético es ciertamente donde el factor de deseo incluido en el arte se participa, pero sólo para permitir que el fruidor se desvincule del peso de la tradición, de la lógica de lo real, y apunte hacia un mundo posible. La belleza en el arte no es más que un canto de sirena que mueve a adoptar el compromiso de pronunciar lo que no se puede decir. Esta actitud, que cobra la forma de demora y resistencia a la aparición del concepto y el sentido –desde la óptica wittgensteiniana de la filosofía del lenguaje–, no ha de resultarnos inconcebible.

Pero, en cualquier caso, adquiere un indudable carácter paradójico que la entronca con la utopía. Una actitud artística esquiva a la identidad, a la interpretación y al sentido no puede obviamente desarrollarse en forma de receta; debe pues incluir una dimensión utópica, siempre descreída y jamás cínica. Una actitud, por lo tanto, irónica –una alegría triste–; que es esta la única postura legítima que somos capaces de compatibilizar, donde ineludiblemente atañe a todo aquel que desee inaugurar esperanzadamente un ejercicio de superación del concepto en el concepto mismo.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T.W. *Teoría estética*, trad. cast. de F. Riaza rev. por F. Pérez Gutiérrez, Orbis, Barcelona, y Taurus, Madrid, 2006

- *Filosofía de la nueva música*, trad. cast. de A.L. Bixio, Sur, Buenos Aires, 2007
- *Minima moralía*, trad. cast. de J. Chamorro, Taurus, Madrid, 2004
- *Crítica cultural y sociedad*, trad. cast. de M. Sacristán, Ariel, Barcelona, 2003
- *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, trad. cast. de F. Montes, Rialp, Madrid, 2002
- *Filosofía y superstición*, trad. cast. de J. Aguirre y V. Sánchez de Zabala, Alianza/Taurus, Madrid, 1972
- *Dialéctica negativa*, trad. cast. de J.M. Ripalda rev. por J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1975
- *Televisión y cultura de masas*, Eudecor, Córdoba (Argentina), 1966.
- *El arte en la sociedad industrial*, trad. cast. de M.T. La Valle, R. Alonso, Buenos Aires, 1973.

APEL, K.O., *Teoría de la verdad y ética del discurso*, trad. cast. de N. Smilg, Paidós, Barcelona, 1991.

- *La transformación de la filosofía*, (2 vols.), trad. cast. de A. Cortina, J. Chamorro, J. Conill, Taurus, Madrid, 2000

ARGAN, G.C. *El arte moderno 1770–1970*, trad. de J. Espinosa, F. Torres Ed., Valencia, 2005

ARGULLOL, R. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 2004

ASSUNTO, R. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. cast. de Z. González, Visor, Madrid, 1989.

AYER, A.J. *Lenguaje, verdad y lógica*, trad. cast. de T. Suárez Marcial, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

BARASCH, Moshe, *Teorías del Arte de Platon a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 2003

BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. cast. de F. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 2002

- *Mitologías*, trad. cast. de H. Schmucler, Siglo XXI, México, 2004

BAUDRILLARD, J.: *El espejo de la producción: o la ilusión crítica del materialismo histórico*, trad. cast. de F. Agoff, Barcelona, Gedisa, 1980.

- *La economía política del signo*, trad. cast. de A. Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2000.

- *Las estrategias fatales*, trad. cast. de J. Jordá, Anagrama, Barcelona, 1987.

- *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. cast. de J. Jordá, Anagrama, 1991.

BAUMGARTEN, A.G. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. cast. pról. y notas de J.A. Mínguez, Aguilar, Madrid, 2001

BECKETT, Wendy. *Historia de la pintura*, ed. Naturart S.A, Barcelona, 2007

BELL, D. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, trad. cast. de N.A. Mínguez, Alianza, Madrid, 1977.

BENJAMIN, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. cast. de J.F. Yvars y V. Jarque, Península, Barcelona, 1988.

- *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

- *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.

BIERWISCH, M. *El estructuralismo: historia, problemas, métodos*, trad. cast. de G. Ferrater, Tutsquets, Barcelona, 1999

BLOCH, E. *El principio esperanza*, (3 vols.), trad. cast. de F. González Vicén, Aguilar, Madrid, 1977–80.

BERNSTEIN, R.J., *Praxis y acción*, trad. cast. de G. Bello, Alianza, Madrid, 1992.

BERMAN, M. (1982): *Todo lo sólido se desvane en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. cast. de A. Morales, Siglo XXI, Madrid, 1988.

BOLIVAR Botia, A., *El estructuralismo: de Lévi–Strauss a Derrida*, Cincel, Madrid.

BOURDIEU, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. cast. de M.C. Ruiz de Elvira, Taurus, Madrid, 1991.

BREA, J.L. *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid. 2002

BRECHT, B. (1966): *El compromiso en literatura y arte*, trad. cast. de J. Fontcuberta, Península, Barcelona, 1973.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, trad. cast. de J. García, Península, Barcelona,

BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. cast. y est. preliminar M. Gras, Tecnos, Madrid, 1998

CALABRESSE, O., *La era neobarroca*, trad. cast. de A. Giordano, Cátedra, Madrid, 1989. Calvino, I. (1985): *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. cast. de A. Bernárdez, Siruela, Madrid, 1989.

CAMERON, Dan. *El Arte y su Doble*, en el catálogo *El Arte y su Doble, una perspectiva de Nueva York*. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1987.,

CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. cast. de A. Morones, FCE, México, 2002.

- *Filosofía de la Ilustración*, trad. cast. de E. Imaz, FCE, México, 2003
- *Antropología filosófica*, trad. cast. de E. Imaz, FCE, México, 2005
- *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, trad. cast. de C. Gerhard, FCE, México, 1975.

Círculo de Praga., *Tesis de 1929*, trad. cast. de M.I. Chamorro, Alberto Corazón, Madrid, 1970.

COBBAN, Alfred (ed), *El Siglo XVIII: Europa en le época de la Ilustración*, ed, Alianza, Madrid, 1989.

CORDURA, Carla, y Torretti, Roberto., *Variiedad en la razón: Ensayos sobre Kant*, Editorila, EDURP, 1992.

DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*, trad. cast. de C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1986.

DERRIDA, J. *La diseminación*, trad. cast. de J. Martín Arencibia, Fundamentos, Madrid, 1975.

- *La escritura y la diferencia*, trad. cast. de P. Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- *Posiciones*, trad. cast. de M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 1977.

- *Margenes de la filosofía*, present. de C. González Marín, Cátedra, Madrid, 1989.
- *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, trad. cast. de T. Segovia, Siglo XXI, México, 1986
- *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, trad.cast. de P. Peñalver, Paidós, Barcelona, 1989.

DUFRENNE, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, (2 vols.), trad. cast. de R. de la Calle, Fernando Torres ed., Valencia, 2003

- FERRARIS, M. - *Historia de la estética*, apénds. de M. Ferraris y F. Castro Flórez, trad. cast. de M. García Lozano, Tecnos, Madrid, 2007
- *Historia de la hermenéutica*, editorial Paidos, ARGENTINA, 2002

FEUERBACH, L., *Apuntes para la crítica de la filosofía de Hegel*, en *Aportes para la crítica de Hegel*, trad. cast. de A. Llanos, La Pléyade, Buenos Aires, 1974.

FEYERABEND, Paul., *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, trad. cast. de F. Hernán, Tecnos, Madrid, 2006

FICHTE, *El destino del hombre*, trad. cast. de E. Ovejero, Espasa–Calpe, Madrid, 1976.

FINKIELKRAUT, A., *La derrota del pensamiento*, trad. cast. de J. Jordá, Anagrama, Barcelona, 2001.

FOSTER, H., *La posmodernidad*, trad. cast. de J. Fibla, Kairós, Barcelona, 2007

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*, trad. cast. de E.C. Frost, Siglo XXI, Madrid, 2008

- *El orden del discurso*, trad. cast. de A. González Troyano, Tusquets, Barcelona, 2001

- *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, trad. cast. de U. Guiñazú, Siglo XXI, Madrid, 2002.
- *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, trad. cast. de M. Soler, Siglo XXI, Madrid, 2002.
- *Vigilar y castigar*, trad. cast. de A. Garzón, Siglo XXI, Madrid, 2007.
- *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*, trad. cast. de T. Segovia, Siglo XXI, Madrid, 2002
- *La arqueología del saber*, trad. cast. de A. Garzón, Siglo XXI, Madrid, 2008
- *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, trad. de F. Monge, Anagrama, Barcelona, 2008
- *El pensamiento del afuera*, trad. cast. de M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 2006

FRASCINA, F. y HARRIS, J. *Art in Modern Culture. An Anthology of critical texts*, Phaidon, London, 2008

- FREUD, S. *Psicoanálisis del arte*, trad. cast. de L. López Ballesteros, Alianza, Madrid, 2007
- *El malestar en la cultura*, trad. cast. de R. Rey Ardid, Alianza, Madrid, 2007
 - *Psicoanálisis del arte*, trad. cast. de L. López Ballesteros, Alianza, Madrid, 2003

FRISBY, D. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Krausauer y Benjamin*, trad. cast. de C. Manzano, Visor, Madrid, 1992.

- GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004
- *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.
 - *La herencia de Europa*, trad. cast. de P. Giralt, Península, Barcelona, 1990.

GIVONE, S., *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, trad. cast. de J. Perona, Visor, Madrid, 1991.

GONZÁLEZ García, M, *Filosofía y cultura*, Siglo XXI, Madrid. 2008

HABERMAS, Jürgen., *Ensayos políticos*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Península, Barcelona, 2002.

- *Teoría de la acción comunicativa*, vol.I y vol.II, Editorial Taurus, España, 2002
- *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.): *El debate*
- *Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.
- *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*, trad. cast. de D.J. Vogelmann, Tecnos, Madrid, 2004
- *Ciencia y técnica como ideología*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1984.
- *Conocimiento e interés*, trad. cast. de M. Jiménez, J.F. Ivars y L. Martín Santos, rev. por J. Vidal, Taurus, Madrid, 1982.
- *Perfiles filosófico-políticos*, trad. cast. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1998.

HEGEL, G.W.F.: *De lo bello y sus formas*, trad. cast. de M. Granell, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 2006

- *Poética*, trad. cast. de M. Granell, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 2006
- *Sistema de las artes*, trad. cast. de M. Granell, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 2000
- *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. cast. de E. Ovejero, Porrúa, México, 1999
- *Estética* (2 vols.), trad. cast. de R. Gabás, Península, Barcelona, 1991

HEIDEGGER, Martin., *Arte y poesía (El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía)*, trad. cast. de S. Ramos, FCE, México, 2002.

- *El ser y el tiempo*, trad. cast. de J. Gaos, FCE, México, 2003.
- *¿Qué significa pensar?*, trad. cast. de T.H. Kahnemann, Nova, Buenos Aires, 1988.
- *De camino al habla*, trad. cast. de Y. Zimmermann, Ed. del Serbal-Guitard, Barcelona, 1987.

HELLER, A., *Teoría de la necesidades en Marx*, trad. cast. de J.F. Ivars, Península, Barcelona, 2002

- A. *Crítica de la Ilustración*, trad. cast. de G. Muñoz, Península, Barcelona, 1984.

HOFMANN, W., *Caspar Friedrich desde una perspectiva europea*, trad. cast. de G. Dieterich, en *Caspar David Friedrich*. 2005

HUME, D.: *La norma del gusto y otros ensayos*, trad. cast. de M.T. Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989.

HUSSERL, Edmund., *Las Conferencias de Paris*, Filosóficas-UNAM, México, 1988
- *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*, Trad. Agustín Serrano/Introd. Guillermo Hoyos. Anthropos, España, 2002

JAKOBSON, R., *Estilo del lenguaje*, trad. cast. de A.M. Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 2001.

- *Ensayos de poética*, trad. cast. de J. Almela, FCE, México, 1977.

- *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Crítica, Barcelona, 2003

Jameson, F., *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ariel, Barcelona, 2006

Jiménez, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986.

KANT, I. *Primera introducción a la «Crítica del Juicio»*, trad. cast. de J.L. Zalabardo, Visor, Madrid, 2006

- *Lo bello y lo sublime y la paz perpetua*, trad. cast. de A. Sánchez Rivero y F. Rivera, Espasa–Calpe, Madrid, 2003

- *Crítica del Juicio*, Ed. y trad. cast. de M. García Morente, Espasa–Calpe, Madrid, 1990

- *Filosofía de la Historia*, trad. cast. y pról. de E. Imaz, FCE, México, 2004.

KENNY, A., *Wittgenstein*, trad. de A. Deaño, Alianza, Madrid, 1984.

KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México, 1988

LÉVI-STRAUS, *El pensamiento salvaje*, trad. cast. de F. González Aramburu, FCE, México, 1998.

- *Lo crudo y lo cocido. Mitológicas, I*, trad. cast. de J. Almela, FCE, México, 1968.

LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, trad. cast. de F. Hernández y C. López, Anagrama, Barcelona, 1990.

LUKÁCS, G. *Ensayos sobre el realismo*, trad. cast. de J.J. Sebrelli, Siglo XX, Buenos Aires, 1998

- *Materiales sobre el realismo*, trad. cast. de M. Sacristan, Grijalbo, Barcelona, 2001.

LONGINO, *Sobre lo sublime*, Editorial Gredos, Madrid, 1979

LYOTARD, J.F. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. de M. Antolín, Cátedra, 2006.

- *Discurso, figura*, trad. de J. Elias y C. Hesse, rev. por F.J. Losantos, G. Gili, Barcelona, 1979.

MACEIRAS, M. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Cincel, Madrid. 1998

MAN, Paul de., *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. cast. de E. Lynch, Lumen, Barcelona, 1990

MARCHAN, Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2003

MARCUSE, H. *Para una teoría crítica de la sociedad*, trad. cast. de C. Lemoine, Tiempo Nuevo, Caracas, 1999

- *Eros y civilización*, trad. cast. de J. García Ponce, Ariel, Barcelona, 2006

- *El Hombre Unidimensional*, editorial ARIEL, España, 1992

MORGAN, Robert, *Del arte a la idea: Ensayos sobre el arte conceptual*, Editorial AKAL, Madrid, 2003

NEUMANN, E., *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, trad. cast. M. Salmerón, Tecnos, Madrid, 1992.

NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, trad. cast., introd. Y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1994.

- *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid, 1990

ODGEN, C.K. y Richards, I.A., *El significado del significado. Una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*, trad. cast. de E. Prieto, Paidós, Buenos Aires, 1964.

Ortega y Gasset, J.: *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. intr. y notas de E. Inman Fox, Castalia, Madrid, 1987.

OWENS, C., *The allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, en *Art after Modernism: Rethinking Representation.*, 2005

PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Madrid, 1999

PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*, trad. cast. de Z. González, Visor, Madrid, 1987.

PICÓ, J. , *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid. 2000

POPPER, F., *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, trad. cast. de E. Bajo, Akal, Madrid, 1989.

- *La miseria del historicismo*, trad. cast. de P. Schwartz, Alianza, Madrid, 2002.
- *Un mundo de propensiones*, trad. cast. de J.M. Esteban, Tecnos, Madrid, 1992.

PRAZ, M., *Gusto neoclásico*, trad. cast. de C. Artal, G. Gili, Barcelona, 1982.

RANKE, Leopold Von., *Pueblos y Estados en la historia moderna*, Editorial FCE, México.

RICOEUR, P. *Freud. Una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 2001

- *La metáfora viva*, trad. cast. de A. Neira, Cristiandad, Madrid, 2002.
- *Tiempo y narración* (3 vols.), trad. cast. de A. Neira, Cristiandad, Madrid, 1987.
- *Finitud y culpabilidad*, Editorial Trotta, España, 2004
- *Ideología y utopía*, Editorial Gedisa, España, 2006
- *Tiempo y narración*. Tomo I y Tomo II, Siglo XXI, México, 2000
- *Si mismo como otro*, Siglo XXI, México
- *La memoria, la historia, el olvido*, Editorial Trotta, España, 2003
- *Historia y narrativa*, Editorial Paidós, España, 1999

SAUSSURE, Ferdinand., *Curso de lingüística general*, Editorial Gedisa, Madrid, 2004

SHELLING, F.W.J. *Filosofía del arte*, trad. cast. de E. Tabering, Est. Prelim. E. Pucciarelli, Nova, Buenos Aires, 1949.

- *Escritos sobre la naturaleza*, Alianza Editorial, Madrid, 1996

SCHILLER, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Introd. J. Felipo, trad. cast. De J. Seca. Anthropos, Barcelona, 1991.

- *La educación estética del hombre*, trad. cast. de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

- *Poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. cast. de J. Probst y R. Lida, Nova, Buenos Aires, 1963.

STOMBERG, R.M. *Historia de intelectual europea desde 1789*, trad. cast. de H. González Trejo, Debate, Madrid, 1991.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, trad. cast. de F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1992.

TODOROV, T ., *Crítica de la crítica*, trad. cast. de J. Sánchez de Cuna, Paidós, Barcelona, 1991.

THOM, René., *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interédition, Paris, 1977

VALÉRY, P., *Teoría poética y estética*, trad. cast. de C. Santos, Visor, Madrid, 1990.

VATTIMO, G., *Introducción a Heidegger*, trad. cast. de A. Báez, Gedisa, México, 1987.

- *Introducción a Nietzsche*, trad. cast. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 1987. ,

VOLPE, G. della (1971): *Historia del gusto*, trad. cast. de F. Fernández Buey, Visor, Madrid, 1987.

WARNING, R., *Estética de la recepción*, trad. de R. Sánchez O. de Urbina, Visor, Madrid, 1989.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico–Philosophicus*, trad. cast. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 2002.

- *Investigaciones filosóficas*, Trad. cast. de A. García Suárez y U. Moulines, Crítica, Barcelona, 2008.

- *Conferencia sobre ética*, Editorial Paidós-Iberica, Argentina, 1995
- *Gramática filosófica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007