

El estado de la cuestión

Situación actual de la estética

por
Guillermo Solana Díez

«Il faut avouer que l'Esthétique est une grande et même une irrésistible tentation.»

Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*.

El destino de la estética como disciplina parece atado al del idealismo moderno. Nacida en el siglo de la Ilustración, la estética sólo alcanza su plena sazón en los sistemas del Idealismo alemán. Es Kant quien confiere a la nueva ciencia forma y estatuto; Hegel, por su parte, le da sustancia histórica. Cuando en el siglo XX se desacreditan las tesis idealistas y las construcciones sistemáticas en filosofía, se asiste también a cierto declive de la estética como disciplina. Según advierte Adorno: «Una estética que quisiera ser algo más que una rama de la filosofía resucitada espasmódicamente se encontraría con la dificultad de que aparece tras la muerte del idealismo»¹. ¿Es posible una reflexión estética postidealista? ¿Cómo tendría que ser semejante reflexión? De estas preguntas parten las orientaciones teóricas más dispares, y cada una reclama el privilegio de un método u horizonte que justifique las respuestas. A la puerta de su enorme *Estética* anuncia Lukács: «la punta polémica de todo el presente trabajo se dirige contra el idealismo filosófico.»² Desde una posición teórica muy distante, Roger Scruton proclama: «Hasta el advenimiento de la filosofía analítica (...) los interesados en la esté-

¹ THEODOR W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970; se cita por la traducción castellana de F. RIAZA y F. PEREZ: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980; p. 435.

² GEORG LUKÁCS, *Aesthetik, Teil I: Die Eigenart des Aesthetischen* (2 Bd.), Luchterhand, Neuwied, 1963. Trad. cast. de M. Sacristán, en 4 vol.: *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*, Grijalbo, Barcelona, 1966-1967; vol. 1, p. 19.

nica estaban invariablemente tentados por el idealismo.»³ La conciencia de la situación histórica postidealista no entraña necesariamente la renuncia a la filosofía *tout court*. Al revisar la evolución creciente del pensamiento estético, sus corrientes principales aparecen vinculadas a los grandes estilos filosóficos vigentes. Así hay, en primer lugar, teorías del arte entroncadas en la tradición angloamericana del análisis del lenguaje. En Europa se ha desarrollado, por una parte, una ontología del arte de raíz hermeneútica; por otra, una teoría estética neomarxista. Hay que considerar, en fin, un intento de comprender la experiencia estética que ha partido del campo de la historia y la teoría literaria: la llamada «estética de la recepción». En lo que sigue se trata de ofrecer, si no un panorama completo de la producción de estas tendencias, cuando menos sus hitos teóricos de los últimos veinticinco años.

1. Filosofía analítica y teorías del arte

Durante los años sesenta, el modelo más coherente completo de estética analítica era el enunciado en la obra de Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958)⁴. La justificación de la crítica artística y literaria constituía el problema central en el pensamiento de Beardsley, como ya lo indica el subtítulo de su libro. Beardsley colaboraba con la escuela norteamericana de la «nueva crítica» (New Criticism), donde encontraba a la vez el reconocimiento de la autonomía de la literatura y la búsqueda metódica de explicación para las obras literarias⁵. El teórico intentaba aportar argumentos filosóficos que respaldaran este credo de la «nueva crítica»; y concebía la estética como fundamentación del juicio crítico⁶. ¿Es posible apoyar con razones los juicios estéticos? —tal era la pregunta clásica que volvía a suscitar Beardsley—. Para responder —contra los «particularistas» que niegan la misma posibilidad de juicios evaluativos generales— que sí hay, en efecto, razones o criterios estéticos generales, a saber: la unidad, la complejidad y la intensidad de las «cualidades humanas regionales» (belleza, gracia, fuerza...) ⁷. La reflexión de Beardsley no se limitaba a estas cuestiones fundamentales del juicio y el valor estéticos; recorría todos los temas de la filosofía del arte: forma, representación, sentido, conocimiento y verdad en

³ ROGER SCRUTON, «Recent Aesthetics in England and America», en R. S.: *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Methuen, London-New York; p. 4.

⁴ MONROE C. BEARDSLEY, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*; 1.ª ed.: Harcourt, Brace & World, New York, 1958; 2.ª ed.: Hackett, Indianapolis-Cambridge, 1981; se cita por la segunda edición.

⁵ BEARDSLEY, *op. cit.*, p. XVIII.

⁶ *Ibid.*

⁷ BEARDSLEY, *op. cit.*, esp. pp. 462-469, 486-487, 491-492.

las artes. Beardsley trataba estos problemas clásicos desde la concepción —no menos clásica— del objeto estético como entidad fenoménica, orgánica y perfectamente autónoma⁸.

Después de Beardsley, el intento más importante de constuir una teoría del arte sistemática con los instrumentos de la filosofía analítica es el de Nelson Goodman, en su *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (1968)⁹. Los intereses teóricos de Goodman —que es un filósofo de la ciencia— difieren de los más tradicionales de Beardsley. Goodman ni siquiera se sitúa en el dominio de la estética; se propone una teoría general de los signos, y la elucidación de la naturaleza del arte parece servirle sobre todo de terreno de pruebas. Tal vez por ello, la intervención de Goodman ha modificado el curso de la estética; en primer lugar la teoría semiótica del arte, de C. S. Peirce a Charles Morris y hasta Umberto Eco. Goodman somete a una crítica rigurosa el concepto semiótico de signo icónico y, en general, la concepción tradicional del arte como *mimesis* —en el sentido de «copia»— de la realidad. Según la opinión convencional, la representación entraña cierta relación de semejanza; si A representa a B, entonces A se parece a B. Para Goodman, sin embargo,

La semejanza desaparece como criterio de representación, y la similaridad estructural como condición de un lenguaje notacional o de otro tipo. La distinción tantas veces acentuada entre signos icónicos y demás se vuelve pasajera y banal (...) ¹⁰.

Pero, ¿en qué consiste entonces la relación entre la representación y lo representado? Según la filosofía nominalista de Goodman —deudora sobre todo de R. Carnap y W. V. Quine— toda relación puede reducirse a su estructura formal (por ejemplo, propiedades de reflexividad, simetría y transitividad), por un lado, y a los objetos relacionados, por otro. Así como las relaciones « x representa a y » y « x se parece a y » difieren por completo en su estructura lógica, así coinciden «representar» y «denotar». Pinturas y palabras son signos, y el retrato *denota* al nombrado. Las imágenes también pueden referirse a clases enteras de individuos —la imagen de un coche puede referirse a coches en general— como lo hacen los predicadores en el lenguaje.

«Nada es intrínsecamente una representación», advierte Goodman, «el estatuto de representación es relativo al sistema simbólico»¹¹. Las artes son, si no lenguaje en sentido estricto, sistemas simbólicos cuya función estriba

⁸ BEARDSLEY, *op. cit.*, pp. 15-65.

⁹ NELSON GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs Merrill Co., Indianapolis, 1968; trad. castellana de J. Cabanes: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

¹⁰ GOODMAN, *op. cit.*, p. 234.

¹¹ GOODMAN, *op. cit.*, p. 230.

en articular semánticamente la realidad. La experiencia estética se reduce a experiencia cognoscitiva, y es juzgada en cuanto tal¹². Entre arte y ciencia ya no media el abismo que soñó la estética romántica:

La diferencia entre arte y ciencia no es la que se da entre sentimiento y hecho, entre intuición e inferencia, goce y deliberación, síntesis y análisis, sensación y cerebración, concreción y abstracción, pasión y acción, mediación e inmediatez, o verdad y belleza, sino una diferencia de dominio de algunas características o símbolos específicos¹³.

El corolario más problemático de la teoría de Goodman no es, sin embargo, esta aproximación de lo artístico a lo científico, sino su sacrificio de toda creatividad estética en aras del predominio de los códigos semánticos. Como ha observado Scruton, Goodman

Parece implicar que la relación de una obra de arte con su contenido expresivo es, como cualquier relación semántica, un asunto de convención. Es verdad que la expresión en arte requiere la convención —pero no está determinada por la convención—. Si se puede lograr la expresión siguiendo convenciones, el arte se vuelve asunto de destreza¹⁴.

Goodman ha caracterizado las artes como sistemas simbólicos; pero su indagación de esta naturaleza simbólica de lo estético es completamente abstracta, e ignora toda referencia a los contextos antropológicos en que aparecen y funcionan los símbolos. La última generación de la estética analítica repara esa omisión básica e intenta explicar precisamente el *estatuto cultural* del arte. Uno de los primeros teóricos orientados en este sentido es Joseph Margolis, con su libro *Art and Philosophy* (1980)¹⁵. Margolis se opone a aquellas teorías que tratan las obras de arte en términos de cualidades *perceptuales*¹⁶. Lo característico de las obras de arte —así como de las personas, las palabras y frases, las acciones— es que son fenómenos «culturalmente emergentes».

¹² GOODMAN, *op. cit.*, pp. 49, 55, 247-251, 257-258, 262.

¹³ GOODMAN, *op. cit.*, p. 264.

¹⁴ SCRUTON, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ JOSEPH MARGOLIS, *Art and Philosophy. Conceptual Issues in Aesthetics*, Humanities Press, Atlantic Highlands, N. J., 1980.

¹⁶ MARGOLIS, *op. cit.*, p. 6.

El indicio esencial reside en el hecho de que se necesita algún tipo de distinción funcional y no-perceptual para diferenciar personas de meros cuerpos, palabras y frases de meras marcas y sonidos, acciones humanas de meros movimientos corporales, y, con toda verosimilitud, obras de arte de los materiales físicos en que de algún modo se manifiestan¹⁷.

Esta distinción ontológica básica ha sido tratada por otro filósofo analítico, Arthur C. Danto, en *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (1981)¹⁸. Para Danto, como para Margolis, las cualidades estéticas que distinguen un objeto que «encarna» una obra de arte de otro que no lo hace, no son cualidades perceptuales, sino histórico-culturales¹⁹. Danto investiga la «transfiguración» de los objetos cotidianos en obras de arte tal como acontece en las corrientes neodadaístas, «pop» y conceptuales del arte de vanguardia desde 1960. Lo que el objeto adquiere una vez «transfigurado» en obra de arte —aun sin cambiar sus cualidades perceptuales— es cierta capacidad de representación o de alusión, que Danto llama, con palabra intraducible, «aboutness». Esta cualidad consiste en «exteriorizar un modo de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural»²⁰. Propio de la obra de arte es el ofrecer y exigir *interpretación*; por la actividad hermeneútica depende la obra de un contexto cultural, y en particular del mundo social del arte (*artworld*) y sus teorías²¹.

La insistencia de Margolis y Danto en el carácter culturalmente condicionado del concepto de «arte» cobra una forma más determinada y más polémica en la *teoría institucional del arte* formulada por George Dickie por primera vez en su libro *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis* (1974)²². El núcleo de la teoría en esta primera versión es una definición de «obra de arte» —de su sentido clasificatorio o descriptivo, no valorativo— como un *artefacto* al cual le ha sido *conferido* el estatuto de «candidato a la apreciación» por alguna persona o personas actuando en nombre de cierta institución social (el «mundo del arte», *artworld*)²³. Esta exposición de la teoría suscitó un vivo debate, como consecuencia del cual Dickie revisó algunas de sus tesis y argumentos. La nueva versión de la teoría institucional de Dickie se presenta en su obra reciente *The Art Circle: a Theory of Art* (1984)²⁴. En esta

¹⁷ MARGOLIS, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ ARTHUR C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard U. P.; Cambridge (Mass.), 1981.

¹⁹ DANTO, *op. cit.*, p. 111.

²⁰ DANTO, *op. cit.*, p. 206.

²¹ DANTO, *op. cit.*, p. 124; ver también DANTO, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584.

²² GEORGE DICKIE, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell U. P., Ithaca, 1974.

²³ DICKIE, *op. cit.*, p. 34.

²⁴ DICKIE, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York, 1984.

forma revisada de la teoría se insiste sobre todo en el carácter de artefacto de la obra de arte. Se abandona, en cambio, la noción de un «conferir» (*confering*) el estatuto de obra de arte —debido a las críticas de Beardsley, J. Wieand y T. Cohen. Dickie abandona también el empeño de definir el «mundo del arte» como institución en sentido propio; lo que ahora significa su concepción institucional —explica— es que «una obra de arte es arte debido a la posición que ocupa dentro de una práctica cultural»²⁵. Para que algo sea una obra de arte se requiere un contexto cultural que no puede ser creado *ad hoc* por decisión del autor de la obra, sino que ha de ser objetivo y estable. Así se opone Dickie a la concepción romántica defendida, por ejemplo, por Beardsley, para quien un artista puede «hacer una obra de arte, y validarla en cuanto tal, por su propio poder originativo libre»²⁶. Dickie presenta su teoría como una serie de definiciones encadenadas: el «mundo del arte» es el marco cultural que permite la presentación de la obra de arte por el artista al público; cada uno de los elementos —público, artista, obra— se determina por su conexión con los otros²⁷. El resultado es que cada una de las definiciones de Dickie presupone todas las demás, y ninguna proporciona un punto de partida absoluto. Dickie ha respondido a sus críticos alegando que «hay un ideal filosófico que subyace a la norma no-circular de definición»²⁸. El ideal del propio Dickie, al tratar de *pensar el arte como círculo* —como anuncia el título de su libro— se aleja así decididamente de la filosofía analítica, para entrar en el dominio del pensamiento hermeneútico.

2. Ontología hermeneútica y dimensión estética

La llamada «nueva hermeneútica», cuyo exponente principal es Hans-Georg Gadamer, no constituye una estética, ni un método de interpretación del arte y la literatura, pero como paradigma filosófico ha transformado profundamente esos campos. En su libro *Wahrheit und Methode* (1960) ha revisado Gadamer la tradición del arte de la interpretación en Occidente, a partir de las incitaciones teóricas de Dilthey, Husserl y Heidegger²⁹. Gadamer se propone desvelar el *círculo hermeneútico* —ese vaivén del comprender entre el horizonte presente y el pasado, entre el texto y el contexto, entre la pre-comprensión del conjunto y la comprobación de las partes— como estructura de la existencia humana. Desde esta preocupación ontológica fundamental, la hermeneútica filosófica somete a crítica la epistemología tradi-

²⁵ DICKIE, en JOHN FISHER (ed.), *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Temple U. P., 1983, p. 102.

²⁶ BEARDSLEY, en JOHN FISHER (ed.), *op. cit.*, p. 196.

²⁷ DICKIE, *Art Circle*, pp. 80-82.

²⁸ DICKIE, *Art Circle*, p. 77.

²⁹ HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, 4.ª ed., J. C. B. MOHR, Tübingen; 1.ª ed., 1960. Trad. cast. de A. Agapito: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977; p. 27.

cional y su idea de método, procurando recobrar —en el arte, las humanidades y el lenguaje— un concepto no reductivo de experiencia y verdad.

En la obra de arte se experimenta «una verdad que no se alcanza por otros caminos», una verdad inaccesible al método científico. Por eso Gadamer comienza la exposición de su teoría con una *crítica de la conciencia estética*, para «defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia»³⁰. A partir de Kant se ha desarrollado la noción de una ciencia estética pura —aislada de todo interés, tanto práctico como teórico— para la cual el arte se da como *vivencia (Erlebnis)*. En Kant, el objeto de la contemplación desinteresada era la naturaleza o la obra del genio —la fuerza creadora de la naturaleza—. Los románticos anclaban todavía sus vivencias en la visión de una sintonía cósmica panteísta. Pero la conciencia estética del siglo XX ha perdido aquellas raíces ontológicas y se define como un ámbito abstracto-subjetivo, separado de los valores cognitivos y ético-políticos. La experiencia del arte como sucesión discontinua de vivencias monádicas «des-hace tanto la unidad de la obra de arte como la identidad del artista consigo mismo y la del que comprende o disfruta»³¹.

La abstracción de la conciencia estética despoja a la obra de arte, para constituir la en cuanto tal, del sentido y la función que una vez tuvo en la existencia humana; la arranca del *mundo* en el que creció. El museo como institución trabaja en el mismo sentido, acumulando obras de los más diversos orígenes estilísticos y culturales e igualándolas como «estéticamente valiosas». Frente a esta abstracción estética teórica e institucional advierte Gadamer:

El panteón del arte no es una actualidad intemporal que se presente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse³².

Ahora bien, la autocomprensión entraña la comprensión de un otro; en la experiencia de la obra de arte se nos abre un mundo distinto, pero en el que nos reconocemos. Así se supera, sostiene Gadamer, la inmediatez subjetiva de la conciencia estética en una «fusión de horizontes», y la discontinuidad de la vivencia deja paso a la continuidad de la tradición. La experiencia estética se revela, al cabo, como una variedad de la *experiencia histórica*³³.

El conocimiento positivo con el que Gadamer pretende trascender la conciencia estética se refiere al *modo de ser* de la obra de arte. Al esbozar una

³⁰ GADAMER, *op. cit.*, p. 25.

³¹ GADAMER, *op. cit.*, p. 137.

³² GADAMER, *op. cit.*, p. 138.

³³ *Ibíd.*

ontología del arte parte Gadamer de la analogía con el *juego* (*Spiel*). El jugar un juego, como la experiencia del arte, suspende los objetivos de la existencia «seria»; el jugador es arrebarado a otra realidad, a un espacio aparte. Hasta aquí podría confundirse la reflexión de Gadamer con la de Kant y Schiller, para quienes el juego es un símbolo de la completa libertad de la subjetividad en lo estético. Pero con el concepto de juego piensa Gadamer un modo de ser en el que desaparece la subjetividad. El juego ya no es, como en la estética idealista, el ámbito de la «bella ilusión» donde el individuo dispone de los objetos según su capricho; antes bien, el juego tiene su propia «seriedad» y su autoridad normativa sobre los jugadores. «Todo jugar es un ser jugado»; el juego domina a quienes participan en él³⁴. En este punto vale para Gadamer la analogía con el modo de ser de la obra de arte: «en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo».

Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma³⁵.

Pero si las metas y normas del juego dominan a los jugadores, el juego sólo existe cuando se lo juega, en las acciones de los participantes. Así pues, el juego —y como él la obra de arte— es por una parte *construcción* (*Gebilde*) con identidad y sentido ya dados y repetibles; por otra parte es *representación* (*Darstellung*), ejecución y «actualización»³⁶. En la correspondencia de estos dos aspectos reside para Gadamer la clave de la ontología de la obra de arte; que la obra de arte es un juego significa «que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en ésta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción»³⁷. Así, la obra cambia en cada representación, pero por mucho que cambie sigue siendo ella misma. La temporalidad de la obra de arte es su «coetaneidad» (*Gleichzeitigkeit*) con todo presente — que no es la «simultaneidad» atemporal de la conciencia estética. Como la fiesta que se celebra periódicamente, que retorna y cada vez es otra, también la obra de arte, por lejana que esté de su origen histórico, gana en cada representación plena *presencia*³⁸.

La aplicación de la ontología hermeneútica a la experiencia del arte, que hasta aquí se ha expuesto, ha suscitado apologías de la conciencia estética.

³⁴ GADAMER, *op. cit.*, p. 149.

³⁵ GADAMER, *op. cit.*, p. 145.

³⁶ GADAMER, *op. cit.*, p. 161.

³⁷ GADAMER, *op. cit.*, p. 167.

³⁸ GADAMER, *op. cit.*, pp. 167-168.

Oskar Becker propone restaurar la experiencia estética pura y abstracta, desvinculada de la situación histórica de artista, obra e intérprete³⁹. Gadamer pretendía regresar de la discontinuidad de las vivencias estéticas a la continuidad del *Dasein*; Becker sostiene que se puede pensar «una vida superior... en la cual los momentos visionarios (*visionäre Augenblicke*) quebraran la existencia histórica»⁴⁰. Lo estético, como lo matemático, es un modo de ser extrahistórico e inaccesible a la hermeneútica. Pueden descifrarse, por ejemplo, sentidos alegóricos en las obras de arte, pero hay una apreciación estética pura separada de significados religiosos o políticos. El intento de trascender la dimensión estética, concluye Becker, es erróneo y vano⁴¹. La respuesta de Becker a Gadamer es defensiva y tradicional; la de Gianni Vattimo, en cambio, ofensiva y postmoderna⁴². Vattimo parte de lo que considera un motivo nihilista en el pensamiento de Heidegger; la recusación de todo fundamento metafísico para el pensamiento y la praxis. El Ser se retira una y otra vez ante las diversas tentativas de comprender su sentido. Frente a Gadamer, Vattimo no considera la historia como un acontecer continuo, sino como una alegoría de la vanidad —de la mortalidad—, algo que se dispersa cada vez que se trata de «re-cogerlo»⁴³. Nuestros esfuerzos para interpretar nos han de entenderse estéticamente. No es que Vattimo quiera preservar la conciencia estética frente a la experiencia de la verdad; para él, la experiencia de la verdad, «en la medida en que... es esencialmente nihilista», es una experiencia estética⁴⁴.

3. Teoría estética como teoría crítica

Se ha dicho que la «hipertrofia de la estética» al final de la tradición del marxismo occidental se debió a una correspondiente «atrofia de la política socialista»⁴⁵. En todo caso, es cierto que el esfuerzo teórico iniciado en Europa tras la Revolución de Octubre produce su último rendimiento, en los años sesenta, en el terreno de la estética. La *Aesthetik* (1963) de Georg Lukács constituye la mejor muestra de ello. En los debates de política cultural

³⁹ OSKAR BECKER, «Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischer Dimension der Kunst», *Philosophische Rundschau*, 10 (1962), pp. 225-238.

⁴⁰ BECKER, *loc. cit.*, p. 232.

⁴¹ BECKER, *loc. cit.*, p. 236.

⁴² GIANNI VATTIMO, «Hermeneutics and Nihilism: An Apology for Aesthetic Consciousness», en BRICE R. WACHTERHAUSER (ed.), *Hermeneutics and Modern Philosophy*, State University of New York Press, Albany (N. Y.), 1986, pp. 446-459.

⁴³ VATTIMO, *loc. cit.*, pp. 451-452.

⁴⁴ VATTIMO, *loc. cit.*, p. 447.

⁴⁵ PERRY ANDERSON, *In the tracks of historical materialism*, NLB and Verso, London, 1983; trad. cast. de E. Terrén: *Tras las huellas del materialismo histórico*, Siglo XXI, Madrid, 1986; p. 16.

de los años treinta, Lukács había forjado, frente a las vanguardias artísticas «formalistas», cierta noción del «realismo» —y la había justificado con el concepto leninista de «reflejo». En la obra de su vejez, Lukács utiliza la teoría del reflejo para fundamentar el «modo peculiar de la positividad estética»⁴⁶. La exposición comienza con la génesis y diferenciación de reflejo estético y reflejo científico de la realidad a partir del suelo común del pensamiento cotidiano. Mientras que la ciencia y la filosofía se separan decididamente del principio *antropomorfizador* que rige en lo cotidiano, en lo estético permanece vigente dicho principio. El reflejo estético surge de una doble fuente: a partir de ciertas *formas abstractas* (ritmo, simetría y proporción, ornamento), por un lado, y de la *mimesis* mágica, por otro. Pero la emergencia de lo estético en su peculiaridad sólo concluye con la síntesis de esas dos fuentes en la «mundalidad» de la obra de arte. El mundo de la obra de arte, que es encuentro entre el individuo y el género humano, exige la unidad de la humanidad y el individuo en la vida, en la historia; y hace posible esa misma unidad mediante la *desfetichización* de la conciencia⁴⁷.

En Lukács, el empeño por construir una estética marxista se veía determinado por la nostalgia del sistema, por la adhesión a un fundamento metafísico —los principios del materialismo dialéctico. La oposición conservadora de Lukács al arte de vanguardia condicionaba también negativamente su penetración en lo estético. En Theodor W. Adorno se da precisamente la convergencia entre un pensamiento de filiación marxista y rigor asistemático —«atonal»— y un compromiso con la modernidad en arte. La *Aesthetische Theorie* (1970) de Adorno, publicada póstumamente a partir de un manuscrito que su autor dejó sin acabar, presenta de modo fragmentario una reflexión sobre lo estético a partir de la situación problemática del arte bajo el capitalismo tardío. Dicha situación la caracteriza Adorno con una palabra, «Entkunstung», que puede traducirse como «desartificación» o «pérdida del carácter artístico». En la sociedad moderna, el arte se desnaturaliza, pierde los que habían sido sus rasgos más propios desde el Renacimiento. Por una parte, el arte se degrada al ser convertido en *mercancía*; su producción, distribución y consumo dentro de la industria de la cultura lo despojan de lo que Walter Benjamin llamaba el «aura»⁴⁸. Por otra parte, cuando sin resignarse a la integración en una cultura de masas dirigida, manipulada, el arte quiere ser «moderno», estar a la altura de la época, se desprende también del «aura». Frente a los productos triviales de la dominación económica y política, emergen las obras de vanguardia, cuya autonomía tiene un sentido radical. El arte de vanguardia —de Baudelaire a Kafka, Schönberg y Beckett— ya

⁴⁶ LUKÁCS, *op. cit.*, vol. 1, p. 11.

⁴⁷ LUKÁCS, *op. cit.*, vol. 1 y 2, *passim*.

⁴⁸ ADORNO, *op. cit.*, pp. 30 y ss.; WALTER BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, trad. cast. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973, pp. 15-57.

no cultiva la bella ilusión, la totalidad orgánica, todas esas ficciones de reconciliación que ya no son tolerables en un mundo de pesadilla. Para no hacerse cómplice por encubrimiento, el arte renuncia a sus hechizos —como Próspero en *The Tempest*— y se vuelve pobre y feo o extravagante; insolente o ajeno. La *Teoría estética* de Adorno es un ensayo de justificación filosófica del arte de vanguardia, del carácter social de su resistencia a la sociedad.

El problema central a que se enfrenta Adorno acaso sea la dialéctica entre la *autonomía* de las obras de arte y su *capacidad mimética*. Esta dialéctica se condensa en el concepto de la obra de arte como *mónada*. Para Adorno, en efecto, las obras son individuos autónomos; su relación con la sociedad es como la de las *mónadas leibnizianas* con el mundo: carecen de «ventanas» o, lo que es lo mismo, no «reflejan» la sociedad, no la enuncian conscientemente en conceptos. Pero al mismo tiempo, las obras de arte «representan» en cierto sentido la sociedad. Hay *correspondencias* entre el mundo exterior y el microcosmos de la obra, y así por ejemplo, la dialéctica interna de contenido y forma da expresión mimética, no-conceptual, a las contradicciones de la sociedad. El punto de vista apropiado para abordar la obra de arte como *mónada histórico-social* no es ni el análisis inmanente formalista, ni la crítica ideológica trascendente, sino una crítica inmanente que permanece dentro de la obra pero determina allí su significación social⁴⁹.

En este punto cobra sentido la pregunta por la estética. Por problemático que sea su estatuto en el mundo moderno, la estética sirve, según Adorno, para extraer el «contenido de verdad» (*Wahrheitsgehalt*) encerrado en las obras de arte⁵⁰. Como otras muchas categorías de la estética de Adorno, esta noción de contenido de verdad deriva de una lectura dialéctica de la estética idealista —Kant y Hegel— mediada por Marx y Nietzsche. Para Adorno, el arte no se agota en estímulo sensorial o emocional; tiene que ver con la verdad. Pero ésta no consiste en la coincidencia con los «hechos», en la *adaequatio* con lo que meramente es; pues verdadero, para Adorno, es sólo aquello que no se adecúa a este mundo. «La necesidad de dejar su elocuencia al dolor es la condición de toda verdad» —escribe Adorno en *Dialéctica negativa*—⁵¹. La verdad de la obra de arte tiende a coincidir con la verdad del concepto filosófico, piensa Adorno⁵²,

Pero hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrir-

⁴⁹ ADORNO, *op. cit.*, pp. 237 y ss.

⁵⁰ ADORNO, *op. cit.*, pp. 171 y ss.

⁵¹ ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966; trad. cast. de J. M.ª Ripalda y J. Aguirre: *Dialéctica negativa*, Taurus-C. para el diálogo, Madrid, 1975; p. 26.

⁵² ADORNO, *Teoría estética*, p. 174.

miento porque cree poder suprimirlo y determinarlo, cree tener medios para suavizarlo (...). En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta³³.

Frente a la teoría, lo específico de la verdad del arte es la «salvación de lo particular». Frente a todo ensayo de *teodicea* —esto es, de dar sentido al sufrimiento—, la expresión sin eufemismos del sufrimiento. Como ha señalado Carl F. Geyer: «La *Teoría estética* de Adorno (...) es el intento de una visión conjunta de *obra de arte y dolor*»³⁴.

4. Teoría de la recepción y experiencia estética

La teoría de la recepción es un nuevo paradigma en los estudios literarios, surgido en los años sesenta en la Universidad de Constanza. Sus representantes más destacados, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, comparten la preocupación por los *efectos* de los textos y por el papel del público lector en la configuración y transformación de las obras literarias. Pero mientras que a Iser le interesa la génesis del sentido como resultado de la interacción entre texto y lector individual³⁵, Jauss ha centrado su reflexión en problemas de naturaleza histórico-social. En efecto, los primeros trabajos de Jauss se proponen fundar la historia de la literatura sobre nuevas bases:

La literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras viene procurada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción de autor y público³⁶.

Jauss trata de escapar al dilema metodológico entre marxismo y formalismo en los estudios literarios, integrando y trascendiendo a la vez estos dos enfoques que considera unilaterales. «Mi intento de superar», escribe, «el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético, puede comenzar en el límite ante el cual se han detenido ambas escuelas»³⁷. Tanto los marxistas como los formalistas han conce-

³³ ADORNO, *Teoría estética*, p. 33.

³⁴ CARL FRIEDRICH GEYER, *Kritische Theorie - Max Horkheimer und Theodor W. Adorno*, Karl Alber, Freiburg-München, 1983; trad. cast. de C. de Santiago: *Teoría crítica*, Alfa, Barcelona-Caracas, 1985; p. 149.

³⁵ WOLFGANG ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink, München, 1976; trad. cast. de J. A. Gimbernat: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987.

³⁶ H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970; trad. cast. de J. Godo; *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976; p. 157.

³⁷ JAUSS, *op. cit.*, p. 162; también pp. 145-146 y 161.

bido el hecho literario desde una estética de la producción y de la presentación; este es su límite. El nuevo paradigma reconoce otra dimensión, por cierto imprescindible: la de la recepción.

El curso de la investigación de Jauss, a través de revisiones considerables de sus supuestos iniciales, le ha conducido al campo de la estética filosófica, sobre todo en su obra *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977)⁵⁸. Este último trabajo recibe su «impulso definitivo», según reconoce el propio Jauss, de las reflexiones de Gadamer y Adorno sobre la experiencia estética⁵⁹. De Gadamer conserva Jauss la concepción fundamental del comprender como una «fusión de horizontes» entre texto y lector, a través de la distancia temporal. Jauss recusa la noción tradicionalista de lo clásico en Gadamer y discute su crítica de la «abstracción de la conciencia estética»; esta crítica dejaría sin explicar «las capacidades de la experiencia estética entre el polo histórico de lo ritual ("no diferenciación estética") y el del museo imaginario ("diferenciación estética")»⁶⁰.

Pero es Adorno el antagonista principal en el drama teórico que Jauss protagoniza. La «estética de la negatividad» de Adorno partía de la relación entre integración y autonomía del arte en la sociedad actual; para Jauss, la oposición entre vanguardia autónoma —crítico-reflexiva— y productos de la industria cultural —afirmativos y destinados al consumo de masas— «es absolutamente inadecuada para la situación actual»⁶¹. Adorno sólo admite para la obra de arte autónoma una función social negativa: la de oponerse a la praxis social. Por eso entraña, como advierte Jauss, no sólo una condena de la mayor parte de las obras del pasado, sino también la imposibilidad de que el arte funde una nueva praxis social. El radicalismo aparentemente progresista de Adorno se emparenta, al cabo, con el pesimismo aristocrático de *l'art pour l'art*⁶².

En lo que se refiere a la interacción entre obra de arte y público, la «estética de la negatividad» sólo reconoce dos actitudes: la *distancia* reflexiva y la *identificación* placentera. Para el puritanismo ascético y elitista de Adorno, sólo la primera actitud es adecuada al arte autónomo; los que buscan en la obra sobre todo el placer a través de la identificación son tachados de «frívolos»⁶³. Adorno llega hasta el punto de extirpar el placer de la experiencia del arte:

⁵⁸ JAUSS, *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fink, München, 1977; nueva ed. ampliada y rev.: Suhrkamp, Frankfurt, 1982; trad. cast. de J. Siles y E. M. Fernández-Palacios: *Experiencia estética y hermeneútica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1986.

⁵⁹ JAUSS, *Experiencia estética*, p. 22.

⁶⁰ JAUSS, *Experiencia estética*, p. 23.

⁶¹ JAUSS, *Experiencia estética*, p. 25.

⁶² JAUSS, *Experiencia estética*, p. 24-26.

⁶³ JAUSS, *Experiencia estética*, p. 53.

El placer (*Lust*) subjetivo en la obra de arte se aproximaría entonces al estado de quien ha sido arrojado del ámbito de lo empírico como totalidad de interreferencias, pero no a lo empírico mismo. (...) La felicidad en las obras de arte es una fuga precipitada, pero no tiene nada de aquello de lo que el arte se escapa; es siempre accidental, es menos esencial para el arte que la misma felicidad de su conocimiento: hay que demoler el concepto del goce artístico (*Kunstgenuss*) como constitutivo del arte⁶⁴.

En el repudio del placer en la obra de arte por Adorno, como en la crítica de la «conciencia estética» por Gadamer, advierte Jauss huellas del viejo descrédito moral de lo estético en Platón⁶⁵. En todo caso, la nueva consideración de lo estético que Jauss pretende instaurar pone en su centro el placer: «el comportamiento placentero, que el arte provoca y posibilita, constituye la experiencia estética *par excellence*, que caracteriza tanto el arte preautónomo como al autónomo»⁶⁶.

Jauss busca, en primer lugar, lo específico del placer estético. Si es común a todo placer el abandonarse del yo al objeto, lo peculiar del placer estético —en este punto sigue Jauss a Sartre— es el poner entre paréntesis el objeto, produciendo un nuevo objeto imaginario. El placer estético es una especie de vaivén entre el sujeto y el objeto o, según la fórmula de Jauss, «disfrute de sí en el disfrute de lo ajeno» (*Selbstgenuss im Fremdgenuss*)⁶⁷. Desde este punto de partida explora Jauss las tres categorías fundamentales de la experiencia estética: *poiesis*, *aisthesis*, y *catharsis*. Estas se refieren al placer que surge, respectivamente, de la producción o «creación», la recepción y la comunicación de las obras de arte. Las tres dimensiones, descubiertas por Jauss en el estudio histórico de la literatura, revierten a este campo, convirtiéndose en áreas de la investigación aplicada.

5. Nuevas perspectivas

Al examinar la situación actual de la estética no puede evitarse compararla con su origen en el siglo de las luces. Tal vez ahora se da la ocasión para recobrar aquellas preguntas que el idealismo había olvidado; para «repristinar» la estética como disciplina.

Primero, *el placer*. «En la raíz de los problemas que ella había adoptado como propios, la naciente Estética consideraba un cierto género de *placere*»

⁶⁴ ADORNO, *Teoría estética*, p. 28.

⁶⁵ JAUSS, *Experiencia estética*, p. 85.

⁶⁶ JAUSS, *Experiencia estética*, p. 57.

⁶⁷ Corrijo la traducción de Jauss, *Experiencia estética*, p. 72.

—observa Paul Valéry⁶⁸. La estética del idealismo, que ha destacado los aspectos cognoscitivo y creativo de lo estético, desdénia en cambio platónicamente el placer. La propuesta de Jauss, que pone de nuevo el placer en el centro de la experiencia estética, recupera así una corriente de pensamiento característica de la Ilustración⁶⁹.

Segundo, la *relación entre apreciación y teoría, crítica y estética*. Desde Kant se destina la teoría estética a fundamentar el juicio crítico, que a su vez pretende justificar el goce de la obra de arte. Todavía en Beardsley se mantiene la ficción de una filosofía que examina desde arriba la legitimidad de la crítica, escapando a las valoraciones y estrategias retóricas de la propia crítica. Pero esta concepción de dos niveles separados, subordinado uno al otro, se ha venido abajo recientemente. Ya Adorno advierte que sus trabajos sobre obras de arte concretas no son «aplicaciones de la teoría estética, sino momentos integrantes de la misma»⁷⁰. En la praxis de la *deconstrucción* se verifica la misma tendencia; Jacques Derrida o Paul De Man se ocupa en sus textos —simultáneamente y al mismo nivel— de Hegel y Genet, Husserl y Rilke, Heidegger y Proust. Crítica literaria y reflexión filosófica se identifican. «La literatura», ha observado De Man, «se convierte en el tema principal de la filosofía y en el modelo del género de verdad al que ésta aspira»⁷¹. También aquí parece ofrecerse la ocasión de una refundación de la estética que reintegre su pasado preidealista. Como apunta Cassirer,

El siglo de las luces (...) no cree únicamente que la filosofía y la crítica dependen y coinciden en sus *acciones* mediatas, sino que se afirma y busca para ambas una unidad de *naturaleza*. De esta idea y de esta pretensión ha surgido la estética sistemática⁷².

Tercero, el problema de la *relación entre lo estético y el arte*. Una de las aportaciones decisivas de Adorno ha sido su crítica de la devaluación de la belleza natural en Schiller y Hegel, o de cómo el idealismo dejó de lado todo lo que no podía asimilarse inmediatamente al dominio del espíritu⁷³. Entre nosotros, José Jiménez ha sometido a crítica la concepción idealista y reductiva de la estética como «filosofía del arte». Dicha concepción descansa en dos supuestos inaceptables: «por un lado, se establece una relación de identidad entre la dimensión estética y el arte; por otro, se da por supuesto que el

⁶⁸ PAUL VALÉRY, «Discours sur l'Esthétique», en P. V., *Oeuvres*. Ed. établi et annotée par Jean Hytier. Gallimard, París, 1957; vol. I, p. 1298.

⁶⁹ Ver JAUSS, *Experiencia estética*, p. 65.

⁷⁰ ADORNO, *Teoría estética*, p. 468.

⁷¹ PAUL DE MAN, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale U. P.; New Haveb (Conn.), 1979; p. 113.

⁷² ERNST CASSIRER, *Philosophie der Aufklärung*, Möhr, Tübingen, 1932; trad. cast. de E. Imaz: *Filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, 1965, p. 304.

⁷³ ADORNO, *Teoría estética*, pp. 103 y ss.

arte es un fenómeno universal»⁷⁴. Como advierte Jiménez, la dimensión estética desborda los límites del arte, que es sólo la forma institucional que aquella adquiere en la tradición cultural occidental. Sólo la dimensión estética en sentido pleno, no restringido, goza de *universalidad antropológica* y aparece en las más diversas culturas humanas⁷⁵.

Cuarto, la *fundamentación antropológica de la estética*. Con el idealismo ha entrado en crisis también la fundamentación *metafísica* de la estética; enfrentada a las metamorfosis vertiginosas de lo estético en la modernidad, la reflexión ha de renunciar al concepto de lo bello como resplandor del Ser. Para la situación aporética de la estética postidealista ha propuesto José Jiménez —en su obra *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* (1986)— una salida que se vincula al pensamiento de la Ilustración. Jiménez ha redescubierto y reanudado el proyecto ilustrado de una *fundamentación antropológica de la filosofía*⁷⁶. En el dominio de la estética, «los pensadores de la Ilustración entrevieron ya que la belleza es una institución antropológica», aunque luego recayeran en la metafísica. ¿Cómo puede la estética renunciar a la idea de una belleza trascendente y absoluta y dar cuenta, al mismo tiempo, de la capacidad de perduración de las experiencias estéticas? Acudiendo a la raíz antropológica de lo estético. Las experiencias estéticas se fijan y se transmiten —como las demás experiencias humanas— mediante procesos de simbolización. Las características de los *símbolos estéticos*: su predominante función representativa, su intensa transitividad, su determinación histórico-cultural, su apertura semántica y capacidad de síntesis de sentidos; y sobre todo, su *principio de composición semánticamente autónomo* —todos estos rasgos explican cómo podemos compartir, cómo pueden durar las experiencias estéticas⁷⁷.

Desde este fundamento antropológico inaugura Jiménez una nueva concepción de la estética como disciplina filosófica no apriorística ni sistemática, sino abierta a la riqueza de una experiencia múltiple. El objeto teórico de la estética así concebida no es único, homogéneo ni exclusivo de ella; consiste antes bien en un espacio de intersección entre diversos planos de determinación conceptual, factores y niveles. Los *planos* o *fuentes* de la estética, en primer lugar son la historia de la estética, las ciencias humanas y el despliegue práctico de las propias experiencias estéticas. Como *factores* de lo estético aparecen el individuo humano —como agente—, la sociedad —como contexto—, y el medio expresivo —como soporte—. Y tres *niveles*, en fin, integran la experiencia estética: la creatividad, el conocimiento y el placer⁷⁸. Como establecimiento cultural de esta multilateralidad de lo estético surge

⁷⁴ JOSE JIMENEZ, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986; p. 61.

⁷⁵ JIMENEZ, *op. cit.*, pp. 61-63.

⁷⁶ Para este proyecto, véase JIMENEZ, *Filosofía y Emancipación*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

⁷⁷ JIMENEZ, *Imágenes del hombre*, pp. 38-47, 173.

⁷⁸ JIMENEZ, *Imágenes del hombre*, pp. 47-57.

en Occidente lo que llamamos «arte», y que es «*producción de imágenes en un espacio de ficción*»⁷⁹. El arte, como la dimensión estética en general, colma «en ese espacio de la representación la doble distancia existente entre el individuo y el grupo, y entre el grupo y el mundo»⁸⁰. La reflexión de Jiménez desvela finalmente en las *imágenes del hombre* la secreta referencia a la *emancipación*:

En pocos casos como en la experiencia estética alcanzan los seres humanos esa *autonomía* representativa y operativa, que constituyó la médula del proyecto ilustrado. Y es que el contacto con las imágenes es siempre perturbador: son una vía de transgresión de lo real, tal y como está constituido. Nos dicen lo que somos, pero también lo que quizá podríamos llegar a ser, si nos atreviéramos y se dieran las condiciones materiales para ello⁸¹.

⁷⁹ JIMENEZ, *Imágenes del hombre*, p. 68; también p. 319.

⁸⁰ JIMENEZ, *Imágenes del hombre*, pp. 97; sobre esta «doble distancia», véase también JIMENEZ, *Filosofía y Emancipación*, especialmente pp. 233-235.

⁸¹ JIMENEZ, *Imágenes del hombre*, p. 320.