

Arte y Dialéctica

Dos ensayos de Cesáreo Villoria

"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente"

Adorno, Teoría Estética

I. EL FUTURO DEL ARTE

La (falsa) muerte del arte

Hace casi dos siglos Hegel profetizaba el fin del arte. Como modo de expresión de la Idea, éste debía ser sustituido por otras formas del espíritu. Tan contundente afirmación ha sido desmentida por la experiencia de la propia historia a la que Hegel invocaba para tal superación. Sin embargo, este desmentido se ha hallado oscurecido por la controvertida vida del arte desde los tiempos de Hegel hasta nuestros días. Así, la verdad de la afirmación hegeliana residiría en que un determinado modo de concebir el arte, ha muerto. Se trata de aquél que podemos denominar "arte aurático" expresión utilizada por W. Benjamin para referirse al arte anterior al del arte de la reproducción técnica. La característica primordial del arte aurático es su carácter individualizado. Éste se contrapone al arte de la reproducción técnica por-

que cada obra tiene un aura, un cierto carácter sagrado, de la que carece el arte de reproducción como el cine o la fotografía. Ahora bien, este aura que en el arte burgués es portada principalmente por ese carácter individual es un residuo del arte cultural, es decir, de todo arte porque éste no se puede ver disociado de las manifestaciones religiosas. Los intentos de emancipación de este arte cultural los encontramos en las formas laicas expresivas, como son la lírica o las canciones de mofa o sarcasmo, en general en aquellas manifestaciones en las que el arte aparece como modo de diversión. En esta función de divertimento está el origen del arte burgués. Pero aquí, al menos hasta finales del siglo XVIII, el artista está sujeto aún al príncipe que lo mantiene, de modo análogo a como lo estaba el herrero o el ebanista. Con el romanticismo el artista se emancipa de la tutela del príncipe y se convierte en un burgués que

trabaja según su criterio y también, según él, entra en el mercado. Pero no es casual que esta entrada en el mercado provenga de un impulso individualista e interior. El rechazo del mundo que el arte romántico profesa y la consecuente fuga hacia otros mundos históricos o ideales o exóticos constituye la esencia del romanticismo, pero esconde a la vez un impulso de libertad interior que no ha de parar hasta alcanzar la libertad exterior. Por eso el romanticismo es el primer movimiento estético relevante políticamente.

Esta libertad interior, sin embargo, es el germen de lo que queda de aura en la obra de arte burguesa, es decir, aquello que recrea la creatividad e individualidad del artista y que éste traslada a la obra; es esto lo que todavía esconde la figura del artista-genio que como un Titán se eleva sobre un terreno cada vez más uniforme [todo el siglo XIX está lleno de estos Titanes desdichados, des- ▶

de Baudelaire a Mahler e incluso a Wagner]. Es contra este impulso interior de artista romántico contra quien está reaccionando Hegel cuando habla de la muerte del arte. Si el arte ha tenido una función cultural que ha desaparecido con el despliegue de la Idea y va a ser sustituido por la conciencia plena del proceso que no precisa del arte como símbolo, también ha muerto para el artista que sólo cultiva su conciencia interior e individual, porque el modo cómo se realiza esta libertad interior es a través de un orden moral estricto que es el que corresponde a la creación del estado. El arte por lo tanto ni tiene función cultural, ni tampoco cabe conferirle ninguna otra que medie entre lo interior y lo exterior, entre la conciencia individualizada y creativa y el mundo en forma de intervención en él - de intervención política-. El arte no puede ser nunca revolucionario.

Metamorfosis

Para finales del siglo XIX todo lo que ocurre en arte lleva el signo del cambio revolucionario, aunque valdría decir otro tanto para la ciencia y la cultura en general. A esa pérdida del carácter aurático sucede la época del arte de reproducción, cine o fotografía, a la par que surgen las vanguardias artísticas. Todo parece estar en este período de cambio de siglo en eclosión. Pero esta

eclosión está configurada por estos dos fenómenos, que son parejos pero no idénticos y que dan lugar a una situación paradójica del arte, la de su posible pervivencia como arte no-aurático o la de su metamorfosis. Esta tensión no se ha cancelado aún y da lugar hoy a lo que podríamos denominar incomprendibilidad del fenómeno del arte.

No es fácil caracterizar las vanguardias artísticas, pero podrían ser definidas por la libertad más absoluta tanto con las técnicas como con los materiales como con los contenidos; como consecuencia de ello, por el experimentalismo en la búsqueda de técnicas, materiales y contenidos, y, en general, por un radicalismo que parece llevar el arte en todas sus manifestaciones al límite, lo que hace que se produzcan los fenómenos de fusión y, en todo caso, interferencia entre el arte y la vida (caber recordar, por ejemplo, aquella manifestación de Buñuel que propuso a André Bretón quemar el Museo del Prado, así como sus propias obras).

Estas sumarias características no ocultan el problema de la interpretación de las vanguardias. Así cabe entender estas como poseídas del potencial revolucionario que estaba depositado en la tradición romántica que representaría al artista burgués emancipado del siglo XIX¹. La vanguardia rompe así con la tradición en las formas. Toda forma convencional es su-

jeto de sospecha. Esto conduce a una incesante búsqueda de nuevas formas. La novedad es el signo de las vanguardias. Pero junto a la novedad está la contingencia. Así la moda en el vestir reflejaría muy bien lo que ocurre en el seno de la vanguardia en la que junto a la novedad está la consunción, la finitud de la forma. El arte se hace así precario en cuanto a la forma. Los artistas vanguardistas en el experimentalismo de la forma consumen la forma misma; en la búsqueda de la novedad eliminan la novedad pues ya no hay más cosas nuevas.

Junto a este aspecto que llamaré la consunción de la forma, está la del contenido². Todo arte porta un contenido de verdad y, si se quiere, un sentido. Este sentido proviene de la forma que constituye una sintaxis específica. El contenido aquí también quiere ser revolucionario, también quiere ser novedoso; es decir, se quiere llevar los contenidos al paroxismo, lo mismo que hace con la forma porque ambos se entrelazan, se entrecruzan.

Ahora bien, esta consunción de formas y contenidos lleva necesariamente al agotamiento del potencial artístico, al menos desde los presupuestos de aquello con lo que había que romper, las tradiciones. El arte queda así abierto a cualquier sugerencia nueva, a cualquier elemento efímero que pueda portar algo de novedad. Pero evidentemente, las post- ▶

1. La componente de clase en el arte ha sido puesta de manifiesto muchas veces. La mayoría de los hombres de arte -piénsese en la generación del 27 en España- pertenecen a la burguesía ilustrada.

2. Utilizo aquí estas dos categorías de la estética tradicional sin justificarlas teóricamente.

vanguardias nos demuestran que ya nada puede sorprendernos como nuevo. Surge así lo que podríamos denominar el impasse de la vanguardia, la crisis de la vanguardia.

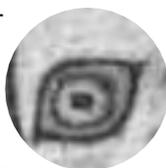
La crisis de la vanguardia surge cuando la misma vanguardia no puede alcanzar las metas que marcaban sus presupuestos. Entonces aparece el repliegue sobre sí misma; se convierte en una referencia cultural que se reproduce pero renunciando a sus presupuestos revolucionarios. Esto es lo que ocurre en parte en el momento actual, en el que se reproduce el legado de la vanguardia: el arte abstracto sería el signo de nuestro tiempo, pero ¡el arte abstracto había sido el término del proceso de las vanguardias!

Junto a esto está el arte de la postmodernidad. Este es forzosamente ecléctico, y es forzosamente postvanguardista. Surge del agotamiento del modelo vanguardista que era todavía romántico. El signo, por el contrario, de la postmodernidad, es la neutralización del arte. Aquí no hay ya afán de novedad, espíritu revolucionario, intento de destrucción de la tradición. En este caso ya "todo vale" ¿Por qué?

Antes de seguir adelante, debo hacer un excursus sobre la reflexión en el arte. La vanguardia trajo consigo la necesidad de los manifiestos. Un manifiesto es una proclama en la que se mezclan de

forma abrupta análisis más o menos toscos de un aspecto de la realidad, con otros de intención revolucionaria, o de contenido normativo. Pero esto no nos interesa aquí. Lo interesante es que en el manifiesto se reflexiona sobre el arte. Esto es decisivo para el arte. En principio, hay que decir que todo arte es una reflexión más o menos espontánea sobre la realidad. Pero lo que se traduce en el manifiesto es una sobrefle-

reflexión sobre el arte que tenía en cierto modo un espíritu normativo y revolucionario se convierte en un mero "poner" del artista la obra de arte. Ese poner es reflexión y norma a la vez, pero se trata de una mera norma que sólo vale para el sujeto-artista. El ejercicio de libertad más absoluta del artista es que éste establece su propia norma de actuación que comienza y termina en sí mismo. El artista ha cortado su cordón



El arte de la postmodernidad es forzosamente ecléctico y forzosamente postvanguardista.

xió porque marca pautas para una actuación. A través del manifiesto el arte establece "una concepción de lo que él mismo quiere ser". No importa que se presente como absoluto y que al final tenga que convivir con otros. Lo importante es que el arte se conceptualiza hasta definirse a sí mismo. Esta es la consecuencia más estrepitosa de la vanguardia porque a la vez que la define, la destruye.

De este supuesto se alimenta la postmodernidad. "Todo vale", significa que es el artista en absoluta libertad el que define lo que para él es válido, en definitiva, lo que es arte. El arte se ha llevado hasta el punto de inflexión más radical, se ha llevado hasta el protagonista primero del arte que es el artista: él y sólo él decide qué es arte. La

umbilical con los demás, los receptores y los otros artistas. Esta es la consecuencia de más alcance del arte autónomo.

Curiosamente, el arte postmoderno, por eso, es ecléctico³. En él se produce la reviviscencia de estilos, sus mezclas. Piénsese, por ejemplo, en esa arquitectura que junto a uso de conceptos modernos de los materiales reproduce formas clásicas. Pero aquí no nos referimos sólo a un eclecticismo de mezcla de estilo sino de coexistencia de estilos. Los estilos conviven porque ya no hay referencias comunes que compartir, porque el artista se halla en total libertad para interpretar a través de su arte el mundo como le dé la gana, porque es capaz de asumir las tradiciones como quiere, o de disolverlas, porque no tiene ▶

3. En Arquitectura el sentido de lo ecléctico es otro. Sin embargo, participaría de este mismo sentido que aquí defendemos en ciertos aspectos, como es el caso de la mezcla de estilos.

que dar cuentas de su arte a nadie ni a nada. Este resultado sublime de la modernidad apenas puede ser reconocible en la práctica porque en arquitectura, por ejemplo, otros son los factores que intervienen en la factura de un edificio [por citar alguno, la especulación]. En todo caso éste sería el espíritu de la postmodernidad y su resultado es la pérdida de referencias comunes en el arte. Esta pérdida de referencias comunes produce lo que yo he llamado la neutralización del arte.

La neutralización del arte tienen el efecto perverso de que, decidiendo el artista y sólo el artista qué es el arte, sin embargo, aquellos fuera de él, carecemos de criterio para saber qué sea el arte. Y como quiera que siempre decide alguien, que siempre hay alguien que tiene criterios por nosotros, aparece la referencia más inmediata para juzgar el arte. O es el gusto de cada uno, criterio devaluado, o es la administración del gusto: hay alguien que establece criterios acerca de lo que es de buen gusto o de mal gusto, lo que vale o no vale en el arte. Aquí aparece lo que podríamos llamar la sociología del arte, el arte como consumo de masas, que los filósofos de la escuela de Francfort analizaron. El mundo del arte visto desde el receptor está por lo tanto entre la confusión y el consumo de masas⁴. La postmodernidad no carece pues de criterios para evaluar al arte porque, si bien hay un artista autónomo,

mo, y hasta un arte autónomo, lo que no hay es un receptor autónomo. Demasiado poco formado en humanidades, el receptor de nuestro tiempo se deja llevar por lo obvio, y el arte de la modernidad le aparece críptico e indescifrable. A duras penas hoy se puede oír en las salas de conciertos determinadas obras de Schönberg escritas a principios de siglo y pocas orquestas incluyen en sus programas interpretación de piezas contemporáneas de forma habitual. O, en el mejor de los casos, se asimila lo más llamativo de las formas de arte, por ejemplo, el "high tech" porque se asocia a las formas de ingeniería industrial. En este caso funciona aún el viejo mecanismo de la mimesis. Pero también puede aparecer el gusto "kitsch" en el que los gustos tradicionales se conjugan con aquellos que prometen modernidad o participación interactiva. En el caso más extremo estaría la cultura que se elabora para ser asimilada fácilmente, para ser vendida y que se somete, sin más, a las reglas del mercado como cualquier otro producto de consumo.

En resumen, la alternativa entre arte no aurático o metamorfosis del arte se halla determinada por el a priori del artista autónomo que decide a priori qué sea el arte y qué no sea. Pero el arte no aurático se ha visto ya asimilado a objetos de consumo, en el que las intenciones del autor sucumben fácilmente al dictado del mercado o de una filosofía política determi-

nada, como Benjamin se imaginaba. Ello hace que el carácter autónomo del arte salte hecho trizas y con él la propia posibilidad de que el arte no aurático siga siendo arte como Adorno denunciaba de su amigo y mentor Benjamin.

Sin embargo, aquí vamos a defender la metamorfosis del arte más allá de la conversión del arte en objeto de consumo, de su intencionalidad política o de su fusión con objetos útiles. A este cambio del arte autónomo lo denominó "metamorfosis del arte" porque va más allá del arte de vanguardia, más allá de los presupuestos de la vanguardia.

Deshumanización

La expresión proviene de los años veinte, de Ortega. La utilizó como título de un breve ensayo para denominar el fenómeno de pérdida de referencia humana que el arte había adquirido. En realidad, no pasaba de una intuición a duras penas desarrollada. Pero el problema no es que el arte haya perdido sus referencias humanas, sino que el mismo hombre las ha perdido. Con todo, eso no es lo grave, sino que el hombre ha perdido ya las referencias acerca de lo que el mundo es y del sentido de la acción. Esta pérdida de referencias ha sido acusada por el arte. A la postre, la modernidad artística es un proceso de disolución de las referencias artísticas; la postmodernidad será el estado consumado de esta situa- ▶

4. Aquí aparece el mundo de la industria de la cultura y de las instituciones de la cultura, como museos, salas de conciertos, institutos de formación artística, etc.

ción. De manera que la deshumanización del arte es un episodio de la deshumanización del hombre, de su disolución como idea.

Ahora bien, la disolución de la idea de hombre es el imperio de la multiplicidad de referencias. Tanto de las que son humanas, como aquellas que no lo son. Desde el Renacimiento, pero en especial desde finales del siglo XIX, todo en el hombre se ha convertido en desmesurado. Su conocimiento de la Naturaleza le ha abierto a lo infinitamente pequeño, tanto como a lo infinitamente grande; sus posibilidades de manipulación de la naturaleza también han alcanzado posibilidades nunca imaginables. Estos factores no siempre han funcionado como elemento de centramiento de los intereses humanos; por el contrario, lo han sido de descentramiento. No hay ya una "imago mundi" sino una multiplicidad. No existe un sentido de la acción, sino muchos. No existe un sentido de la historia, sino muchos. Estamos, pues, en una época de disolución de las imágenes del mundo. Ahora bien, las imágenes del mundo no son epifenómenos, como el materialismo más burdo ha querido ver, ni siquiera manifestaciones de un inconsciente al que atiende la actividad consciente. Son momentos decisivos en torno a los que se organiza la vida y el sentido del hombre independientemente de la causalidad del discurso. Estas convulsiones gnoseológicas afectan igualmente al arte como una actividad humana más, hasta el punto de que habría que pro-



poner para tal fenómeno en el arte el modelo de comprensión gnoseológica que Kuhn propone para la ciencia: la idea de paradigma artístico; porque el arte en primera instancia es un artefacto gnoseológico, es decir, es conocimiento. La prueba fehaciente de lo que digo es el impacto que la Modernidad ha producido en el arte en forma de ruptura con las formas consagradas, con los contenidos, con los materiales, con la manera de autoconcepción en general. Hay que observar, sin embargo, que el arte conoce, es decir, articula el mundo de un modo determinado, diríamos, con un lenguaje determinado que no es ni el de la ciencia, ni el lenguaje ordinario. Ni siquiera la literatura habla con el lenguaje ordinario, en tanto se construye con palabras, para trascender su uso ordinario en el que el juego del lenguaje (Wittgenstein) está instalado en el contexto del género, de la intención del autor; es decir, de la creación de un artificio (artefacto) de palabras, cuya finalidad es producir un efecto en el espectador en algunas ocasiones; en otras, expresar un universo interior; pero en todas, construir un mundo. El artista, -todo aquel que se precie de tal- lo es, ante to-

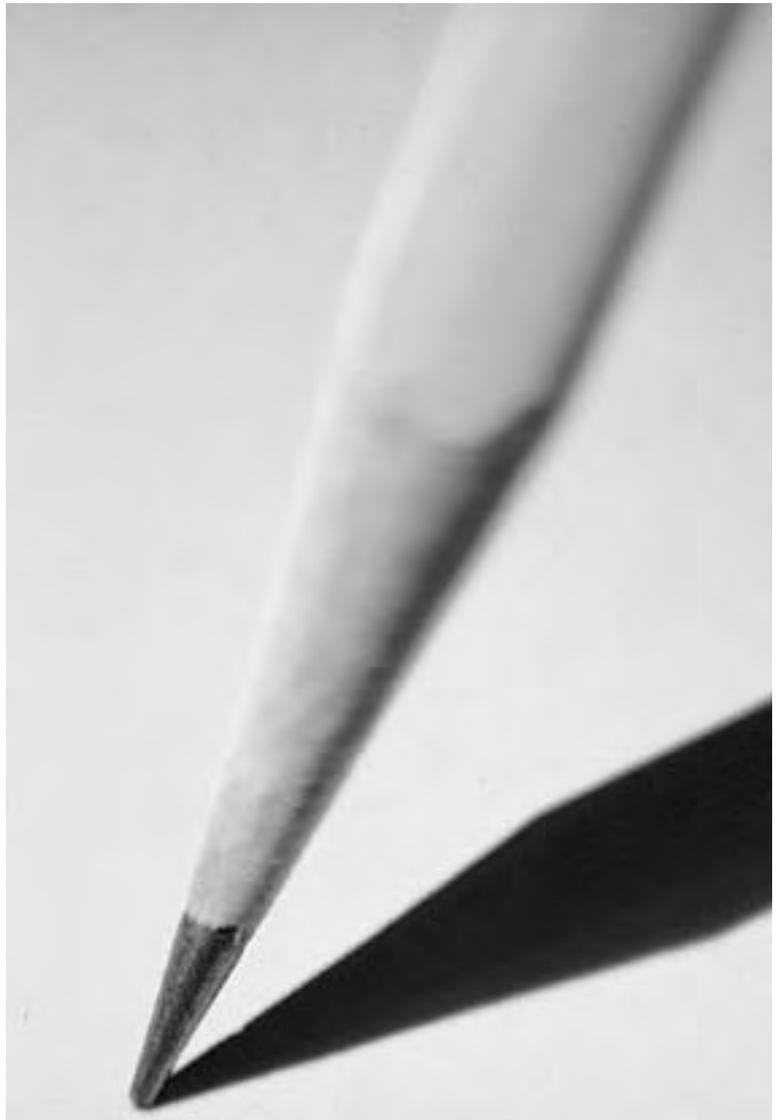
do, porque es capaz de construir un mundo. En el arte más que en ninguna otra expresión del hombre, construir el mundo es en cierto modo un acto de creación genuina porque aquí ya no es el reino de la necesidad lo que prima, en el sentido en que la obra tenga que someterse a algún canon exterior o interior que no sea el del artista que lo constituye, es decir, al canon de la genuina libertad en el que el artista combina los materiales como quiere, porque es sólo su voluntad y el dictado de su imaginación quien construye la obra. Los factores sociales de la obra, los miméticos, aquellos que tienen que ver con la lógica del género, de los materiales que se imponen como factor de necesidad, la lógica interna de la obra, están supeditados al principio de constitución formal libre de la obra, según el cual ésta parece sustraerse a la lógica del mundo, es decir, a la lógica de la instrumentalidad.

Creación de mundo

El artista de modo genuino crea mundo. La expresión se refiere a una modificación de la expresión de M. Heidegger "apertura de mundo" (Welterschliessung). Esta expresión de Heidegger tiene un significado tan complejo que difícilmente puede ser traída a colación la variedad de matices de la misma. Solamente me referiré aquí a la posibilidad de constitución de relaciones que cada Dasein establece con el entorno: "como aquello en que un ser ahí fáctico en cuanto es ▶

este 'ser ahí' 'vive'⁵. Construir mundo no ya sólo será vivir en tanto situado el sujeto como si se tratase de una vida que "se vive" sino procurar la vida, que significa preocuparse de ella. Vivir es quehacer. Esto sin embargo no nos interesa aquí. Lo que yo entiendo por "construir mundo" referido al arte es articular esa vida en torno a un modo peculiar de quehacer que es el técnico-artístico, que supone no sólo una relación de utilidad con las cosas sino también un modo peculiar de esta relación que es a través de lo técnico construir una configuración de sentido, más allá de la utilidad. El arte tradicional, se dice con frecuencia, que no es autónomo. Como Hegel vió se hallaba al servicio de expresión de un mundo que no era su mundo. De ahí su necesaria caducidad. Lo prodigioso del arte autónomo es que está más allá de ser expresión sino de sí mismo. En este sentido es juego de materiales, de formas, de acciones que no tienen otra finalidad sino ser presentadas, estar ahí. Si quieren ustedes, tienen una finalidad que no es otra que sí misma, es decir, constituir un sentido.

El arte se sustrae así al tipo de acciones instrumentales, así como también al tipo de expresiones instrumentales. Tiene un sentido incondicionado. Quizá cualquiera pudiera argüir que el arte tiene otras finalidades ocultas, como por ejemplo que sirve como catarsis de sentimientos,



o que nos descubre aspectos antes inéditos de la realidad. Todo lo cual es verdad. Pero el arte, la obra casi nunca está al servicio de los efectos que produce o puede producir. No es sólo recurso retórico, sino que se sirve a sí mismo y, secundariamente, produce otros efectos. En cierto modo sirviéndose a sí mismo, sirve a su autor que co-

mo demiurgo limitado se ve con frecuencia desbordado por su propia obra.

La aparición de la obra comporta la creación de un mundo que es el del autor pero que se sustrae al autor. En cada obra, incluso en las más conseguidas, nos hablan los materiales, las técnicas, los estilos, los géneros; pero ante todo nos habla ▶

5. Heidegger, M, *Ser y tiempo*, (edición española de J. Gaos), 78 (914), México, 1971

una configuración (una forma) que conlleva siempre un contenido de verdad (Adorno), que conlleva algo que no es ella misma. El arte nos dibuja la realidad, una realidad que él mismo crea y que, sin embargo, nos dice siempre algo de la realidad cotidiana, de nuestra realidad. En cierto modo, toda obra de arte nos descubre lo insólito que subyace a aquella realidad cotidiana. Los personajes de **Final de juego** de Beckett son figuras grotescas en su nimiedad, en su parquedad expresiva, en su silencio. Cualquiera podría calificar la obra tanto de minimalista como de cómica, es decir, de adscribible a un estilo o a un género. Pero esos personajes que ahí aparecen, cuya referencia son ellos mismos, porque nadie puede identificarse con semejante monstruosidad, nos hablan más de nosotros mismos que aquellos que quisieran imitar situaciones de nuestra vida cotidiana. A su través descubrimos aquello que creemos no somos. Igual cabe decir del ímpetu absoluto del cuarto movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven. En él todo es desmesura, desproporción, extravagancia formal para su tiempo, los solistas no cantan como los ángeles, es decir no imitan un orden ideal en el que el hombre parece anticiparse a la reconciliación. No, los solistas cantan como seres sufrientes que se baten con la vida, que se

baten entre el sufrimiento y la felicidad⁶.

En la obra de arte tiempo y espacio quedan modificados o, mejor dicho, son fundados de forma primigenia. La creación de mundo afecta a la estructura de los materiales; a las técnicas que pueden ser comunes con las del mundo instrumental pero que aquí se elevan a un orden superior; el trabajo del artista que queda inscrito en una actividad humana más, sometida a las leyes del mercado y al proceso histórico; incluso al espacio y el tiempo. Como dice Heidegger⁷ existe un espacio y un tiempo no-parametrales, como lo son los de la ciencia. Estos, espacio y tiempo son los que se fundan en el arte. Cada *Dasein* "acontece", este acontecer es construir un mundo a partir de sí; pero este construir no se alcanza sino desde la estructura del estar arrojado, desde una estructura subjetiva que es siempre histórica porque la historia es un hacerse de cada *Dasein*.

Como dijimos, el construir mundo es una propiedad genuina del artista. La obra de arte es un constructo que posee su tiempo y su espacio; un tiempo y un espacio diferentes de los llamados "parametrales" porque están inscritos en la condición de ser histórico del artista. Pero incluso se puede decir, que este espacio-tiempo lo es en la obra de arte por las características de la obra. Por ejem-

plo, el tiempo musical que sería parametral supone una discontinuidad con el tiempo ordinario; el espacio en escultura y arquitectura que también se puede entender en esa clave, supone una discontinuidad con el espacio ordinario. ¿Por qué? Porque crean un sentido nuevo del tiempo y del espacio. Adorno ha dicho que cuando nos sumergimos en una obra ésta llega a arrebatarnos el tiempo: ese es el instante de lo sublime, en el que el oyente o receptor se ve arrebatado por la cosa. Heidegger sostiene algo parecido sin recurrir a estas categorías de la estética tradicional: un templo significa el acotamiento de un espacio, significa la fundación de un espacio; pero este espacio no lo es de unas medidas, dimensiones determinadas, sino lo que podíamos llamar un espacio simbólico, porque el espacio significa el acotamiento de un sentido, del sentido de lo sagrado. "Los hombres construyen templos" significa algo más que "tienen dominio sobre determinadas técnicas" que permiten dar cobijo a la gente, sino que construyen un espacio sagrado. Ese espacio sagrado es una referencia humana, lo mismo que una plaza o un parlamento. Heidegger cree haber encontrado en medio de la barahúnda de la multiplicidad de sentido un sentido propio y originario que significa una referencia primordial: el "Geviert", la cuater- ▶

6. Cabe decir lo mismo de los personajes del drama de Shakespeare: están impregnados de desmesura; igualmente ocurre con el caso paradójico del protagonismo de *Ulises* de Joyce que sigue siendo el antihéroe, representando la trivialidad de la vida de cualquiera de nosotros no parece representar a nadie y, no representando a nadie, descubrimos la imagen del hombre del siglo XX, hombre común, vulgar, ramplón, perdido en la cotidianidad.

7. Heidegger, M, *De camino al habla* (edición española de Y. Zimmermann), Barcelona, 1990, 187 ss.

nidad. El mundo ha devenido cuaternidad y esta es la que el arte alcanza.

Sin querer recurrir a este supuesto, podemos afirmar que la obra de arte es, ante todo, cosa. El resultado de esa creación de mundo es la cosa artística, la cosa física artística. Esta es resultado de la vida humana y como tal histórica. La cosa artística es espacio y tiempo no parámetros, hechos cosa física. El proceso ahora es el inverso al que hemos descrito anteriormente: ahora el espíritu del autor se cosifica⁸, se convierte en algo físico.

Ahora bien, la cosa artística es ese elemento de alteridad para el receptor, es un desafío a su propia identidad, a su ser conforme. Por eso el arte es más que nunca, escándalo y tanto más atrevido sea tanto más escandaloso. A través del arte salimos de nuestra conformidad, el arte es desafío para ella. Por eso desde el punto de vista del receptor la obra de arte es una instancia al recorrido de una experiencia nueva, de una experiencia singular: la experiencia de lo otro, de lo insólito, de lo inesperado que toda obra de arte guarda en sí, incluso aquellas menos conseguidas.

Experiencia

Los que no somos artistas nos vemos sorprendidos por lo insólito de alguna de las manifestaciones del arte contemporáneo y no sólo por que no logremos entender

aquella obra que tenemos delante, sino porque la obra de arte en sí misma es siempre algo inquietante y a veces impenetrable⁹. Pensad en el *Elogio del horizonte* de Chillida. En sí misma es un reto a la mirada. Nuestro desconcierto viene dado por las dimensiones de la obra, por los materiales, por la forma o figura, por el emplazamiento. Inmediatamente recorreremos mentalmente los objetos que guardan cierto parecido con aquello, pero éstos nos remiten a los objetos de uso cotidiano, a los útiles, o establecemos posibles comparaciones con edificios, esculturas de interior, imágenes totémicas (el toro), con construcciones funcionales (las masas de hormigón armado). En este recorrido, siempre fracasamos, porque no logramos encontrar sentido a aquello, incluso, renunciando al sentido, nos quedamos con la imagen de imaginario colectivo: "el retrete de King-Kong". La obra acaba allí, no nos dice nada, ni queremos que nos lo diga. La obra acaba en su significado común.

Sin embargo, la obra está allí y ni siquiera es asunto de captar la intención de su autor. Su autor ha desaparecido, lo que nos interesa es la obra misma. Tenemos que regresar a indagar qué significa. Para ello tenemos que hacer un ejercicio de interpretación en el que realizamos una operación de transcendencia en el que salimos de nosotros mismos, nos de-

jamos en esa interpretación interpelar por el sentido de sí misma. Esta operación no es fácil toda vez que tenemos que renunciar a nuestros prejuicios, aunque trabajemos con ellos, a nuestros esquemas acerca de otro arte que conozcamos mejor, aunque los necesitemos (esos esquemas). Progresivamente vamos introduciéndonos en la lógica de cada obra. En este proceso la obra se nos hace presente, nos domina se nos hace a la par inaccesible, porque nunca una obra se da de modo absoluto. Toda obra tiene lados opacos, tiene elementos no logrados, nos retira, por así decirlo, el sentido.

Pero en este ir y volver a la obra nuestro ánimo está cambiado. Unas veces está conmocionado; otras sencillamente, complacido, sereno. Hemos descubierto una realidad del otro, lo otro que es la obra, hemos sabido de la quietud de la identidad y de la identificación: nos hemos enriquecido. Eso es el arte.

¿El futuro del arte? El arte tiene presente, quizás hoy más que nunca. Desearíamos que tuviera futuro. Pero el arte de hoy no sólo está en los museos y las galerías; el arte de hoy no lo representan sólo los grandes artistas, ni los artistas consagrados. De modo inesperado, los artistas proliferan por todas las partes y, sin embargo, más que nunca, los no-artistas están alejados del arte. Nada más sometido al mito que el arte. ▶

8. Entiéndase en sentido distinto a lo que la escuela hegeliano-marxiana entendió por tal.

9. El arte es enigmático había dicho Adorno para describir el carácter misterioso de la obra.

Se entra en los museos como en grandes catedrales. Se mira con devoción las obras allí existentes, o se ignoran. Se sale de allí y se cree que se ha realizado un rito, uno de los pocos ritos con aura que los compañías de turismo aún conservan. Se habla con veneración de las grandes pinacotecas. Recientemente, se ha inaugurado un museo en nuestro país que se ha visto como primera industria, una vez fenecida la antigua. El arte está unido al mito de los museos, de los grandes nombres, de las grandes obras. Pero el arte, no es ya ni el de los grandes museos, ni de los grandes nombres, ni siquiera de las grandes obras.

Adorno sostuvo de forma numantina una idea que aparece palpable a poco que se adentre uno en el mundo del arte. Se trata de aquella que afirma que no hay obra de arte perfecta. Toda obra desmiente su logro, y su logro siempre suele ser resultado de un esfuerzo titánico. Es el resultado de fuerzas distintas. Adorno hablaba de un campo de fuerzas (Krafft), que consiste en todos aquellos elementos que se conjugan en la obra, como son los materiales, las técnicas, las ideas y su articulación lógica. Las obras de arte tienen una lógica interna de características semejantes a la lógica de un artefacto de ingeniería (Adorno gustaba compararlas con las creaciones matemáticas). También están los aspectos sociales en la obra que se trasladan allí de forma silenciosa, como son el oficio de artista, su condición de mar-

ginal o de hombre de éxito, su estatus social, pero sobre todo, lo social está allí presente porque el arte es trabajo humano, al fin y al cabo. Todos estos factores están en la obra de arte como cosa. Pero en tanto producto del hombre, del hombre histórico, la obra no sólo no abre un mundo sino que en cierto modo lo cierra, alcanza a presentarnos algo, pero a la vez nos oculta algo. Ni las obras más logradas son perfectas.

Desde el punto de vista del receptor, la obra, como he dicho, es un reto, el reto consiste en conseguir interpretar el logro o la falta de logro de la obra. Las más perfectas, sin ser perfectas, nos presentan un mundo que puede llegar a ser insondable; las menos perfectas, deben ser agotadas pronto por el receptor. Las más perfectas terminan por enriquecernos; las menos, nos dejan más indiferentes. En todo caso, el esfuerzo de recepción nunca es eludible.

El motivo de esta conferencia ha sido el futuro del arte. He hablado de la muerte del arte, de su transformación, de su deshumanización, de la creación de mundo que comporta el arte y, finalmente, de la experiencia del arte. ¿Dónde queda el futuro? He dicho que el futuro es ya presente; pero no lo he dicho todo sobre el futuro.

La posibilidad de autonomía del arte, abre unas posibilidades inéditas para éste, a mi juicio. Estas posibilidades, no van por el camino del marketing museístico, ni del turismo artístico, ni siquiera de la necesidad de

creación de un "canon global", ni siquiera de la administración de la cultura por parte de las instituciones. Las posibilidades que abre esta autonomía tienen que ver en primera instancia con la mayor proliferación de artistas que curiosamente no entran en las corrientes premencionadas. Esta exuberancia no es mala, no puede ser mala, aunque tampoco sabemos qué puede dar de sí. Pero a esta exuberancia de artistas no le corresponde la exuberancia de receptores. Los receptores están instalados aún en un mundo impropio; en el mundo de la cultura administrada, en el que cabe que haya, por cierto, también grandes artistas y desde luego, hay grandes obras. Pero el futuro del arte tiene que pasar por una mirada nueva a ambos y por la integración de los que aún no cuentan, y, finalmente, por un nuevo receptor, no administrado, ni por el marketing, ni por grandes corporaciones de la industria de la cultura, ni tampoco por las instituciones. Este nuevo receptor se alcanzaría no sólo si hubiera una sociedad nueva, asunto que no parece estar en nuestras manos, sino si hubiera una educación nueva de la sensibilidad. Con ello conseguiríamos sólo que aumentara el número de receptores bien informados y que Schönberg pudiera oírse en las programaciones de las orquestas con la misma frecuencia con que se oye a Mozart. ■

II. EXPERIENCIA Y DIALÉCTICA

La idea de experiencia históricamente ha sido secuestrada por la tradición empirista desde sus primeras manifestaciones programáticas, en manos de J.Locke. Pero tal supuesto, el de que la experiencia se vincula necesariamente a una determinada concepción de ella misma, no parece que pueda ser tomada como evidente e incontrovertible. Ni históricamente, en tiempos anteriores a la revolución empirista del siglo XVII, ni posteriormente la experiencia ha sido un asunto exclusivo de las distintas modalidades de empirismo, sea éste moderado como el de Locke, sea este radical, como el de Hume o sea el de las versiones neoempiristas o neopositivistas a comienzos del siglo XX. Rastrear cómo se ha movido y se mueve esta idea en los distintos momentos de la historia y también hoy sería una labor de distorsión de la idea empirista de experiencia, pero también modulación de una idea que aparece asociada a un único tono.

Los anteriores ponentes¹ han ido examinando las otras modalidades de la experiencia que se desenvuelven al margen o a distancia del empirismo. Todos ellos han ido mostrando lo que en efecto puede denominarse la complejidad del concepto de

experiencia. Este es el sentido también de mi discurso que, sin embargo, puede parecer provocativo en extremo, cuando miramos a estas dos tradiciones tan alejadas históricamente entre sí. Y es que, por muy extraño que parezca, el concepto de experiencia es central a la dialéctica desde la **Fenomenología del Espíritu** de Hegel. Representantes de la tradición hermenéutica como Heidegger y Gadamer así lo han puesto de manifiesto². También desde la propia tradición dialéctica nos encontramos con parecidos juicios, como ocurre con Th.W.Adorno en **Tres estudios sobre Hegel**³. Es con estas dos tradiciones, pero al hilo de lo expuesto por Hegel en la *Fenomenología* con las que quisiera reflexionar acerca del alcance del concepto de experiencia en Hegel.

De lo afirmado antes puede inferirse la importancia del concepto de experiencia de modo diferente al que ha sostenido la tradición empirista clásica o neoempirista. Si se me permite simplificar, aún cuando ninguno de los autores del empirismo histórico (Locke, Berkeley, Hume) tuvieron pretensiones gnoseológicas exclusivamente, su legado histórico fue interpretado más en este orden que en el moral o religioso, salvan-

do, eso sí, la importancia que este pensamiento tuvo para la crítica a la metafísica. La instancia a la experiencia se convirtió así en el método de validez de cualquier enunciado, eliminando cualquier otro que pretendiera hacer derivarla de un momento especulativo. Ello demostraba también que el aspecto más escandaloso del empirismo (humeano), su escepticismo, no podía ser tomado en serio radicalmente⁴.

Había, sin embargo, aspectos no explícitos en la teoría empirista, sobre todo de Berkeley y de Hume, de considerable complejidad que se salían de las habituales interpretaciones referidas del empirismo histórico (la interpretación religiosa o moral y la gnoseológica). Me refiero al problema de los supuestos implícitos de la teoría empirista, cuales son los de la relación sujeto-objeto, que en la filosofía de Berkeley interpretaría como espíritu-idea, o el de la inmanencia de impresiones e ideas en Hume, o aquel que se refiere en Hume al origen insondable de nuestras impresiones de sensación⁵. Todos ellos no son los de menor importancia y vinculan la tradición empirista, aunque sea remotamente, a una concepción diferente de la experiencia, concepción en la que se halla incur-

1. Comunicación presentada al Congreso Internacional sobre Empirismo, Oviedo, abril de 1995.

2. Vid. Heidegger, Martín, "El concepto de experiencia en Hegel" en **Holzwege. Los caminos del bosque**, Madrid, Alianza editorial, 1995. Y Gadamer, Hans Georg. "La dialéctica de la autoconciencia en Hegel", Valencia, Teorema, 1980

3. Adorno, Theodor W., **Tres estudios sobre Hegel**, Madrid, Taurus, 1974.

4. El propio Hume había arbitrado soluciones para su superación, como es la del hábito o la costumbre que se asienta en las tendencias de la naturaleza humana: "La filosofía nos convertiría por entero en pirrónicos, si la naturaleza no fuese demasiado fuerte para impedirlo" (**Compendio sobre la naturaleza humana**)

5. vid. Hume, D., **Tratado de la naturaleza humana** (edición de Félix Duque), Madrid, Editora Nacional, 1977,95.

sa la filosofía dialéctica o la ya referida hermenéutica. Esta concepción diferente a la que me refiero y como ya se ha dicho anteriormente arranca de la **Fenomenología del espíritu** de Hegel. El modo como estos llamados aquí supuestos implícitos del empirismo se conjugar pueden iluminar eso que hemos llamado "concepción diferente de la experiencia". Sin entrar en un análisis demasiado detallado de ellos voy a centrarme en el desarrollo de las líneas maestras de la idea de experiencia de Hegel para luego analizar algunas modalidades derivadas de la misma. Al hilo de la exposición se develará esta idea de experiencia y sus distancias y coincidencias respecto a la empirista.



La expresión "ciencia de la experiencia de la conciencia" es todo un programa de la filosofía hegeliana.

En la primera edición de 1807 de la *Fenomenología* se incluye una introducción que lleva el misterioso título de "Ciencia de la experiencia de la conciencia". Además se añadía a este título: "Sistema de la ciencia. Fenomenología del Espíritu". En el curso de la impresión desaparecerá este título y quedará el de "Sistema de la ciencia. Fenomenología del Espíritu", de modo que hay ejemplares con los dos títulos y otros con sólo el segundo. Como podrá suponerse tal cambio ha sido objeto de todo tipo de estudios⁶. ¿Qué encierra este título? ¿Qué encierra este concepto de experiencia?

Por lo que al título se refie-

re, como Heidegger ha explicado, "la ciencia de la experiencia de la conciencia" devenía en **Fenomenología del espíritu**. Al final lo que sucede con la experiencia de la conciencia se explica por su término: lo que le ha sucedido al espíritu en su conformación de tal. Así la experiencia de la conciencia ha devenido ya en espíritu cuya peripecia "se cuenta" en la fenomenología. De ahí el cambio de título, que atañe realmente al propio proceso del pensamiento de Hegel. Pero en realidad la expresión "ciencia de la experien-

tee..."⁸. Estas últimas consideraciones definen la experiencia realizada en tres ámbitos distintos, como verdad sentida o la experiencia propiamente sensitiva, como lo interiormente revelado o como lo sagrado. Aquí se trata de las experiencias por las que ha pasado la conciencia, lo sensible es experiencia pero también el concepto, la vida de las ideas y la religión. Pero aquí se puede añadir que no se explica sólo un proceso de la conciencia, sino que ese mismo, antes que nada se da a nuestra intuición externa, interna o,

cia de la conciencia" es todo un programa de la filosofía hegeliana. Realmente ¿cómo concibe Hegel la ciencia? Por escandaloso que parezca como ciencia de la experiencia de la conciencia. Esto nos lleva a preguntarnos por el significado aquí de experiencia.

Resulta sorprendente que Hegel haya hecho aproximaciones como esta: "Debe decirse,... que nada es sabido que no esté en la experiencia..."⁷. Esta afirmación suena familiar a toda una tradición filosófica, pero añade "o como también se expresa esto, que no sea presente como verdad sentida, como lo eterno interiormente revelado, como lo sagrado que se

sencillamente, algo se da como objeto de nuestra creencia en forma de lo sagrado. Tales afirmaciones podían resonar también familiares a determinadas convicciones filosóficas.

Sin embargo, no se puede pensar en ir más allá, porque el concepto de experiencia de Hegel difiere de la concepción empirista o kantiana de la misma. Para ver su alcance nos vamos a referir de nuevo a la Introducción a la *Fenomenología*. Allí Hegel plantea el sentido que tiene la ciencia de la filosofía para él. Diferente del sentido kantiano, pero también no menos diferente de la filosofía de lo absoluto de Schelling, al menos como ▶

6. vid. Hegel, *Gesammelte Werke IX*, (Herausgegeben von W. Bonsiepen u. R. Heede), Hamburg, Felix Meiner, 1980, 469. En lo sucesivo, citaremos por la versión española de W. Roces, **Fenomenología del espíritu**, México, F. C. E., 1970.

7. Hegel, *op. cit.*, 468.

8. *Ibid*

punto de partida. Saber científico y conciencia natural se asimilan como punto de partida del pensar. Ello quiere decir, que la filosofía ni es crítica al estilo de Kant ni es saber acabado o absoluto antes de que se consume el trayecto hacia él⁹. La filosofía es saber absoluto pero tal como se presenta a la conciencia. Esto quiere decir que es la peripecia de la conciencia misma lo que se va a ventilar en la *Fenomenología*, renunciando así a una filosofía de la sustancia para fijarse en una filosofía del sujeto.

La conciencia, es decir, la conciencia natural, es el punto de partida del saber. Pero la conciencia natural en cuanto apropiación del saber de los objetos conlleva la duda, duda que es desesperación, según el decir de Hegel, porque no es una duda teórica, sino duda que atañe a toda la conciencia como existente (*Dasein*). La conciencia natural sale de su estado cuando se encuentra con un conocimiento que no se ajusta a lo que suponía ser. La duda conlleva por tanto una actitud de escepticismo, ¿cómo se puede salir de él? Hegel nos recuerda que "la meta se halla tan necesariamente implícita en el saber como la serie que forma el proceso"¹⁰. El escepticismo no tiene salida a no ser que se entienda como negación determinada, como negación de algo, no como negación absoluta. El escepticismo se supera porque es imposible negar absoluta-



mente la validez de todo conocimiento. Esta superación no es accesoria, accidental, asignificativa sino necesaria porque este episodio de duda se refiere a un término, a un fin que lo define: "la meta se halla tan necesariamente

implícita en el saber como la serie...".

La duda saca a la conciencia natural de su estado de saber conformista y ella misma llevada al extremo de sus posibilidades se cancela en una forma que afirma el saber, que niega la imposibilidad de éste como escepticismo. Conviene subrayar que cuando aparece la duda y esta se interpreta como desesperación (*Verzweiflung*), se está implicando a una conciencia existente, no meramente teórica. Esto nos da anticipadamente la medida de la idea de experiencia de Hegel. Pero, ¿dónde ha quedado su significado?

El saber, todo saber supone una apropiación de un objeto, es decir, toda conciencia lo es de algo; esto es el en-sí. El objeto es el en-sí en cuanto contrapuesto a la conciencia misma que es para-sí. Toda conciencia es un experimentar - recordemos lo afirmado antes "nada es sabido que no esté en la experiencia"- ante todo, de algo que no es ella misma. Toda conciencia es un apropiarse, por decirlo así, de lo que le rodea. Esta conciencia experimenta lo que se presenta ante ella (el analogon empirista humeano sería: "A toda conciencia se le presentan impresiones e ideas"). Se trata de una relación inmediata con el mundo y que atañe a lo que llamará Hegel la certeza sensible, aquella en la que se nos presenta el objeto y su riqueza. Esta conciencia persigue el objeto en-sí, es lo ▶

9. "De lo absoluto hay que decir que es esencialmente resultado, que sólo al final es lo que es en verdad y en ello precisamente estaba su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo", *ibid*, 16.

10. *Ibid*, 55.

otro que no es ella misma. Pero evidentemente tal supuesto se desarrolla en un primer momento porque después se descubre que lo otro del objeto, lo es en tanto lo es para la conciencia, es decir, la experiencia de lo en-sí en su verdad lo es para la conciencia. Ello quiere decir que la medida de lo que la cosa es en-sí es la propia conciencia (el analogon empirista - humeano- sería "las impresiones son mis impresiones"). A la cuestión de cual es la medida para la ciencia que busca Hegel se responde que la medida (Massstab) es la conciencia misma, no la cosa, el en-sí, el objeto. Pero entonces, ¿qué es el objeto mismo? El objeto es un "en-sí para mí". Es algo que no puede ser sin la conciencia, pero que hemos de suponer algo distinto de la conciencia.

Sin embargo, a pesar de que la medida del saber es la conciencia misma, hemos de suponer que la cosa es algo diferente de la conciencia. El saber tiene, pues, la cosa como objeto, y a ella debe plegarse. Con ello Hegel renuncia a plantearse si hay o no identidad entre la conciencia y la cosa. Se limita a reconocer la cosa como algo diferente de la conciencia¹¹.

Ahora bien, cuando se adecua la cosa a la conciencia decimos que hay verdad, pero si la adecuación no corresponde con la cosa es porque la conciencia no reconoce toda la verdad de la

cosa. Es decir, la verdad de la cosa muestra su no-verdad y aquí es donde aparece la conciencia como medida de la cosa. La experiencia de la cosa modifica la conciencia que la experimenta y esta exige una cosa nueva con la cual culminar la limitación de la no-verdad experimentada. Experimentar algo, tener experiencia de algo es un movimiento, pues en el hecho de hacerlo se altera ya la relación primigenia supuestamente dada. En este movimiento "manda", por así decirlo, la conciencia. Ni la conciencia ni el objeto pueden concebirse más como datos, es decir, como sujeto trascendental o como fenómeno meramente dado, ambos están instalados en una relación móvil, temporal en la que el suceder de la relación de la experiencia supone ya la modificación de la relación. Por eso define Hegel la experiencia "como ese movimiento dialéctico que la conciencia lleva a cabo en sí misma, tanto en su saber como en su objeto, en cuanto brota ante ella el nuevo objeto verdadero"¹². La experiencia sigue un movimiento dialéctico y este se define sólo por el movimiento de la experiencia.

En resumidas cuentas, la relación primigenia de la conciencia (o la mente o el espíritu de Berkeley) no lo es. Por eso el punto de partida de la filosofía de la conciencia natural, o de la ciencia tal como se da, es un supuesto, no es principio fundacional. La

experiencia que se tiene del objeto como algo en sí, como algo que está delante (a la mano, en expresión de Heidegger) no puede ser el criterio de verdad, como algo que provenga de la cosa ajeno a la conciencia; y la conciencia no queda intachada después de la experiencia del objeto. Ello quiere decir que tanto el objeto como la conciencia ya están históricamente configurados de algún modo y que la relación que se establece "primigenia" entre ambos va a configurar decisivamente a la conciencia, es decir, la modela existencialmente. De ahí que se haya entendido a la *Fenomenología* como la descripción necesaria de la figuras (Gestalten) de la conciencia. La fenomenología es así ciencia de la experiencia (Erfahrung), una ciencia no de lo absoluto, sino de lo que va hacia lo absoluto. Por eso dice Hegel que "el camino hacia la ciencia (es) ya él mismo ciencia"¹³.

Sin embargo, este camino de la experiencia hacia la ciencia, en cierto sentido está ya hipotecado a la meta, porque "la experiencia que la conciencia hace sobre sí no puede comprender dentro de sí, según su mismo concepto, nada menos que el sistema total de la conciencia o la totalidad del reino de la verdad del espíritu"¹⁴.

En resumen, la experiencia en sentido del Hegel de la *Fenomenología* significa:

a) que la experiencia no se reduce a la presencia del ob- ▶

11. *Ibid*, 58. "Porque la conciencia sale en general de un objeto, se da ya la diferencia de que para ella algo sea el en sí y otro momento, en cambio, el saber o el ser del objeto para la conciencia".

12. *Ibid*, 58.

13. *Ibid*, 60.

14. *Ibid*.

jeto delante de la conciencia ni tampoco la conciencia permanece idéntica a sí misma después de la presencia del objeto, sino que ambas se modifican en el acto de la experiencia.

b) que ni la conciencia aparece como dada, ni tampoco el en-sí del objeto: la experiencia no se puede reducir a datidad ni la datidad a un absoluto primero, como ocurre en la idea del empirismo tradicional.

c) que la experiencia no recoge lo en-sí, sin que la conciencia aporte nada a lo en-sí, sino que se entiende a lo en-sí del para-sí (desde la conciencia), con lo que la experiencia no es dato para la conciencia, sino lo sucedido a la conciencia con lo en-sí. Esto significa que la experiencia es temporal, no en el sentido de temporalidad de la datidad solamente, sino de la temporalidad de la conciencia (del Da-sein que es histórico).

d) que los objetos no se constituyen a partir de los fenómenos naturales o de fenómenos no-naturales (fenómenos morales) como si fueran naturales, sino que hay experiencias diversas que comprenden el mundo de la naturaleza, del arte, del mundo jurídico, moral o religioso. El concepto de experiencia de Hegel homologa en otro sentido la diversidad de la experiencia y configura a esta diversidad en un concepto general de experiencia pero no natural, sino histórico.

e) que el objeto, lo en-sí está presente sólo de una for-

ma aparente, su presencia lo es de una remitencia histórica; con la conciencia sucede algo análogo, su presencia lo es de un devenir. Este estar presentes históricamente del objeto y de la conciencia es el punto de partida de una peripecia científica en que la presencia deviene histórica, es decir, la conciencia deviene autoconciencia y ésta razón y, finalmente, espíritu.

f) Finalmente, que la relación conciencia-objeto puede interpretarse en un primer momento como relación comparativa entre lo que nos presenta el objeto y lo que nos presenta la conciencia; en un segundo momento como relación veritativa o de adecuación y en un tercer momento como relación negativa. Esta relación supone el analogon de la relación de la experiencia en el empirismo y en general en toda experiencia cualquiera que sea su valor y significación.

II. Tal idea de experiencia, sin embargo, está marcada por el término de esa serie de experiencias que descubren otras tantas figuras de la conciencia, por el espíritu que es el destino al que conducen esas experiencias. Este es el flanco de la crítica contra Hegel, de una tradición, que no desdeña, por otro lado, su aportación, como es la hermenéutica; pero también de la tradición estrictamente dialéctica.

Por otro lado, hay que observar que el empirismo desde Bacon ha encontrado en

la experiencia el recurso de una determinada concepción de ella, a saber que la experiencia es datidad, por lo tanto, repetición que está al servicio de una determinada anticipación de ella misma, en el caso de Bacon de la consecución de la forma y que implican un proceso selectivo de la experiencia, - no todas las experiencias sirven igualmente para el propósito de alcanzar la forma¹⁵ -; de ahí, la necesidad de determinar tablas de inducción (presencia, ausencia y de grados)¹⁶. Poco importa ahora que el método baconiano haya tenido continuidad histórica en el despliegue de la ciencia, porque también el procedimiento científico incluye la idea de selección de las experiencias, junto a la de la repetición. El procedimiento de contrastación verificacionista conlleva la idea de repetición, y de selección: la acumulación de fenómenos repetidos valida un enunciado de existencia; el procedimiento falsacionista incide en la idea de selección; la repetición no es suficiente para validar una teoría.

Todo ello viene al caso porque allí donde encontramos la limitación de la idea de experiencia hegeliana es donde a la vez se encuentra su analogon con la tradición empirista más alejada de esta idea. No hay experiencia si no hay contexto teórico en el que se formula la experiencia, o en clave hegeliana, si no hay conciencia en movimiento, si no hay espíritu ▶

15. Esta idea de forma, evidentemente, es el lado aristotélico del empirismo baconiano.

16. En realidad sería un método correlativo.

tu o destino de la experiencia. La experiencia hegeliana es, en cierto sentido, o repetible e irrelevante o irrepensible y en este sentido ya determinada por la descripción completa de las figuras de la conciencia desplegada.

Sin embargo, como nos dice Adorno: "En la divinización del dechado de lo que hay impera secretamente en Hegel un impulso positivista"¹⁷. Este es el punto de inflexión de la crítica a Hegel de la parte hermenéutica y también de la dialéctica.

Para la hermenéutica, desde Heidegger que se fijó sospechosamente en la Introducción de la *Fenomenología*¹⁸, el discurso hegeliano sobre la experiencia hegeliano sucumbe a la inversión de la conciencia desde lo absoluto, es decir, sucumbe al término del proceso de experiencia, a la totalidad de la experiencia descrita. Gadamer ha expresado esta crítica de modo conciso y contundente: "la dialéctica de la experiencia tiene que acabar en la superación de toda experiencia que se alcanza en el saber absoluto, esto es, en la consumada identidad de conciencia y objeto"¹⁹.

En la tradición del pensamiento dialéctico negativo, la crítica no termina de diferir sustancialmente de la de la tradición hermenéutica, por más que Adorno siempre haya querido marcar las dis-

tancias respecto a Heidegger. En **Tres estudios sobre Hegel**, Adorno aborda el concepto de experiencia en Hegel, lo que él llama, siendo más rigurosamente hegeliano, "contenido de experiencia" (*Erfahrungsgehalt*). El artículo es una defensa de la filosofía de Hegel de quien Adorno se conside-



El artículo Tres estudios sobre Hegel es una defensa de la filosofía de Hegel, de quien Adorno se considera heredero.

ra heredero, incluso en los aspectos de la crítica a Hegel más escandalosos; pero al final Adorno termina por encontrar en la filosofía de Hegel una filosofía de la identidad²⁰.

"La doctrina de la racionalidad de lo real parece oponerse a la experiencia de la realidad (e incluso la de su llamada tendencia general) más que ninguna otra de sus doctrinas; ... Pues una filosofía en la que, como resultado de su movimiento y el de su conjunto, se disuelva todo en el espíritu y que anuncie (en lo grande [a lo grande]) aquella identidad entre sujeto y objeto cuya no identidad en lo singular es su inspiradora, semejante filosofía tomará partido apologéticamente por el ente que desde luego ha de ser uno y lo mismo que el espíritu. Pero al quedar desmentida por la

realidad la tesis de la racionalidad de lo real, la concepción de la filosofía de la identidad se derrumba filosóficamente: de igual manera que la diferencia entre sujeto y objeto hasta el momento no ha quedado allanada en la experiencia de la realidad tampoco se la puede borrar en la teoría"²¹.

Esta doble crítica de la filosofía hegeliana termina por invalidar la idea de experiencia de Hegel; pero esta invalidación no significa un radical descrédito, sino una reformulación desde presupuestos diferentes, por lo que a Adorno se refiere desde los presupuestos de una dialéctica negativa. Por lo que a la tradición hermenéutica se refiere, Heidegger en el diálogo que mantiene con Hegel en **Identidad y diferencia** invoca la diferencia como diferencia, como eventual recurso de superación de la metafísica hegeliana²². Por lo que a Gadamer se refiere, sigue caminos más expeditivos para formular su idea de experiencia.

III. Esto nos lleva a esbozar a modo de conclusión las ideas de experiencia a las que ha dado lugar la influen-

17. Adorno, *op. cit.*, 109-110.

18. La pregunta más inmediata dirigida a los estudiosos de Heidegger sería que papel desempeña el capítulo III de los *Holzwege* en el conjunto de la obra de Heidegger.

19. Gadamer, H. G., **Verdad y método**, Salamanca, Sígueme, 1977, 431.

20. Adorno, Th. W., *op. cit.*, 116.

21. *Ibid.*, 115-116.

22. Heidegger, M. *Identidad y diferencia*, (versión española a cargo de A. Leite), Barcelona, Anthropos, 1990, 99ss.

cia de la dialéctica hegeliana, superadas, si es así posible, sus limitaciones.

La idea de experiencia de Gadamer recoge tres momentos de la experiencia; el de la experiencia como condición del saber; el de la experiencia dialéctica o experiencia que no se "tiene", cuanto se "hace" y, una prolongación de esta, es la experiencia que se abre a otras experiencias. Así puede decir Gadamer: "La dialéctica de la experiencia tiene su propia consumación no en un saber concluyente sino en esa apertura a la experiencia que es puesta en funcionamiento por la experiencia misma"²³. Es así como Gadamer ha asumido la teoría hegeliana de la experiencia a la vez que superado, afirmando la posibilidad infinita de apertura a nuevas experiencias, en otros términos, de apertura al otro, que es la característica de la experiencia gadameriana. La experiencia gadameriana se articula en diálogo de tú a tú porque la apertura a otras exoexperiencias es, ante todo, apertura a la experiencia del otro, como otro yo. Ello no producirá ya un conocimiento, sino un reconocimiento.

El problema teórico que se planteaba en el caso de Heidegger con la diferencia como diferencia más allá del ser y de ente, de la diferencia entendida como diferencia, adquiere realidad en Gadamer por la vía expeditiva de una superación de la idea hegeliana de experien-

cia negando la validez de un saber absoluto y situando el suceder de la experiencia en un horizonte dialógico en el que el hombre descubre su dimensión más propia, la finitud.

El marco en el que se produce la experiencia gadameriana es el lenguaje. El lenguaje es la condición y guía de toda experiencia²⁴. Esto significa que no nos servimos de él sólo para comunicar experiencias sino que es a través de él como se nos puede transmitir una experiencia colectiva, que nos trasciende individualmente. Esto significaría, si no interpreto mal a Gadamer, que la condición constitutiva del lenguaje no implica necesariamente la invalidez de la experiencia individual como peripecia intransferible de un ser-aquí. Por el contrario, en el diálogo que cada hablante establece entre sus experiencias y las de los demás se configuraría ese mundo colectivo. Análogamente, se puede decir que sucede con la tradición; nunca se puede afirmar que sea un diálogo fijado y predeterminado de una vez por todas, sino que conlleva interpretaciones siempre desde una determinada situación epocal. La experiencia del pasado enriquece una determinada situación epocal a la vez que puede verse enriquecida por las interpretaciones de esa situación, en un continuo envío y reenvío.

Para Adorno, la superación del idealismo como filosofía de la identidad pasa por re-

formular toda la dialéctica hegeliana en el teorema central de la dialéctica negativa que es el de la primacía del objeto. En efecto, el modo en que se realiza la filosofía hegeliana es a través de la referida remitencia al todo. "La verdad es el todo" había afirmado Hegel en el Prólogo de su *Fenomenología*. Esta afirmación expresa adecuadamente, según Adorno, la condición de la sociedad como sistema que Hegel había ya intuido. Pero tal afirmación ya no expresa una realidad reconciliada con la razón según la filosofía de Hegel quiso alcanzar. Por el contrario, expresa más bien su no verdad, de modo que "el todo es lo falso". La dialéctica negativa negando esta reconciliación entre lo real y lo racional pretende desatar un orden de verdad que aún está por realizar: "Pero la filosofía al determinar contra Hegel, la negatividad del todo cumple por última vez el postulado de la negación determinada; y el destello que da a conocer en todos sus momentos al todo como lo falso no es otro que el de la utopía, la de la verdad total, que todavía sería lo primero a realizar"²⁵. Solamente por la vía de la negación del todo, alcanzamos la diferencia entre lo que es y lo que aún no es. Esto que aún no es, es lo no-sometido al orden del sistema que lo es de la subjetividad. Esto es lo que llama Adorno lo no-idéntico. ¿Qué significa la experiencia aquí? Para explicar ►

23. Gadamer, op. cit., 432.

24. *Ibid*, 425.

25. Adorno, op. cit., 118.



esto se hace necesario referirnos a la dialéctica sujeto-objeto. Para Adorno la identidad es el sujeto no entendido en movimiento con el objeto (tal como se describía en la Introducción de la *Fenomenología*) sino hipostasiado. En este sentido, "La posición clave del sujeto en el conocimiento es experiencia, no forma"²⁶.

La experiencia puede entenderse como datidad tal como el positivismo la presenta o en el sentido de Hegel de la descripción de las figuras de la conciencia como proceso necesario y defi-

nitivo. En los dos casos se mostraría la primacía del sujeto sobre el objeto, de la forma sobre la experiencia. Por eso, el valor del empirismo clásico para Adorno residía en haber "captado hasta cierto punto la preeminencia del objeto"²⁷.

Hume mismo según Adorno, puso en cuestión "el principio del yo", en nombre de lo inmediato de la identidad, que se trataba de afirmar como autónomo frente a lo inmediato"²⁸. La limitación del empirismo, sin embargo, consistía en haber anulado el papel del sujeto en la con-

firmación de la experiencia. ¿Cómo se disuelve entonces el círculo, si el objeto, los datos, remiten al sujeto y este al objeto?. Como se ha afirmado antes, a través de la primacía del objeto, que significaría sencillamente que si todos los datos son para la conciencia, si el sujeto media la experiencia, no lo hace absolutamente, sino que el propio sujeto está instalado más allá de su condición de sujeto. La primacía del objeto significa la afirmación de la diferencia, en definitiva, la afirmación de lo otro, que no es la propia conciencia o de lo que se presenta a la propia conciencia.

La experiencia no es todo lo sometido a la jurisdicción del sujeto, es decir del concepto; existe una posibilidad siempre de que lo representado en el concepto no sea todo lo representable y por lo tanto, la posibilidad de estar abierto a lo otro, es decir, reconoce la posibilidad del origen insondable de la experiencia. Este sería el momento metafísico con el que culmina la dialéctica negativa.

La afirmación de la diferencia por una vía u otra ha sido el destino de la influencia de la dialéctica hegeliana en lo concerniente al concepto de experiencia. En el caso de Gadamer esta afirmación discurre en el plano del giro lingüístico y en el de Adorno, en el de las categorías de la filosofía de la conciencia. ■

26. Adorno, **Consignas**, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973, 153

27. Adorno, Th. W, **Dialéctica negativa**, Madrid, Taurus, 1975, 188.

28. Adorno, Th. W, *ibid*