

# La verdad estética\*

Peter Bürger

En respuesta a la pregunta acerca de si tiene sentido hablar de verdad estética, divergen las opiniones. Mientras que Adorno, Heidegger y Gadamer responden afirmativamente de manera decidida y colocan el concepto de verdad en el centro de sus teorías,<sup>1</sup> los teóricos del vivenciar estético y los propugnadores de la estética de la recepción responden negativamente de manera no menos decidida.<sup>2</sup> A los adversarios del concepto de verdad

\* «Ästhetische Wahrheit», en: P. B., *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, pp. 32-54.

<sup>1</sup> Cf. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ed. por Gretel Adorno y R. Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, especialmente las pp. 191-201 [en adelante designaremos esta edición con la abreviatura *ÄT*]; M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerks [1935/1936]», en: M. H., *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann, 6ª ed., 1980, pp. 1-72; H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* [...], Tübinga, Mohr, 2ª ed., 1965, esp. las pp. 77-96.

<sup>2</sup> G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik* (1916-1918), ed. por G. Markus y F. Benseler, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1975, pp. 9-132; R. Bubner, «Über einige Bedingungen gegengwärtiger Ästhetik», en: *Neue Hefte für Philosophie*, nº 5, 1973, p. 38-73, esp. p. 45 y ss.; R. Bubner, «Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen», en: *Merkur*, nº 444, 1986, pp. 91-107; W. Iser, «Die Appellstruktur der Texte», en: R. Warning, ed., *Rezeptionsästhetik* [...], Munich, Fink, 1975, pp. 228-252; aquí: p. 248 y ss. En su libro *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 41 y ss., M. Seel ofrece una reconstrucción del debate entre teorías.

## 2 Peter Bürger

estética lo que les interesa es resguardar el juicio sobre obras de arte de las pretensiones de validez teóricas y práctico-morales, pero también de la confusión con actitudes del vivenciar de la cotidianidad. Tratando de lograr el deslinde de la esfera del arte, argumentan kantianamente. Lo problemático de esa posición purista lo reveló, sin querer, Lukács en su *Estética de Heidelberg*. Según él, el vivenciar estético sólo es posible para un sujeto que se haya apartado de la realidad contingente que es la base del vivenciar cotidiano y se haya concentrado en la posibilidad del vivenciar puro. Puesto que «el sentido de la vivencia como vivencia nunca puede estar más allá de la vivencia»,<sup>3</sup> no se puede enunciar nada ni sobre la vivencia, ni sobre la obra de arte. Porque todo enunciado semejante rompería sin falta «la perfecta inmanencia del vivenciar puro»<sup>4</sup> y destruiría así la vivencia. El teórico que quiera retener la inmediatez del vivenciar puro, se ve en la necesidad de emitir una prohibición de la interpretación; únicamente puede admitir los gestos indicativos hacia la obra. Puesto que ha apartado de la esfera de lo estético todas las referencias a otra cosa, al fin y al cabo tan sólo puede hablar tautológicamente sobre la experiencia estética.

Contra el purismo de los teóricos de la vivencia, los teóricos de la verdad sostienen la opinión de que también en el Moderno las obras de arte pueden desencadenar en los receptores algo más que una vivencia estética que permanece indefinida. Desde luego, el intento de definir el concepto de verdad estética crea considerables dificultades. Porque, si se concibe el arte como revelación de una verdad no alcanzada por el concepto filosófico, entonces se debe abogar, como Adorno, por la supervivencia de la metafísica en una época antimetafísica. En cambio, si se concibe el arte como órgano del conocimiento de la realidad social, entonces se está ante la tarea no menos difícil de demostrar que semejante conocimiento no-científico es posible (en este plano está asentada la tentativa del último Lukács). Por último, si uno se decide por un concepto subjetivista de la verdad y define la verdad estética como veracidad del artista productor,<sup>5</sup> entonces se enreda en la dialéctica de autenticidad y retórica. La expresión

<sup>3</sup> G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik*, p. 57.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>5</sup> Jürgen Habermas y Franz Koppe hacen la suposición de que asociamos la pretensión de veracidad a manifestaciones artísticas (expresivas), el primero en *Theorie des kommunikativen Handelns*, t. I, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 85, y el segundo en «Kunst und Bedürfnis [...]», en: W. Oelmüller, ed., *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. I: Ästhetische Erfahrung*, Paderborn, Schöningh, 1981, p. 77 y ss.

que plantea una pretensión de autenticidad, al mismo tiempo está escenificada como expresión orientada al efecto; por lo tanto, debe precisamente no alcanzar la autenticidad que se propuso. No obstante, esta interpretación retiene el elemento subjetivo en el concepto de verdad estética, sin el cual esta última, evidentemente, es inconcebible.

En vista de las dificultades que las tres interpretaciones traen consigo, resulta fácilmente comprensible que nos remontemos una vez más a las posiciones de Kant y Hegel en esta cuestión. A primera vista, parece que los teóricos de la verdad continúan la estética de Hegel, y sus adversarios, por el contrario, la de Kant. Esta impresión sólo es cierta, desde luego, cuando se identifica con el pensamiento de Kant y Hegel la reducción de éstos que ha realizado la historia de la filosofía. Si, por el contrario, nos adentramos en los textos, tropezamos con contradicciones que resultan productivas. En la *Crítica de la capacidad de juzgar* se halla no sólo el análisis del juicio de gusto, en el que a Kant, en efecto, lo que le interesa es separar la validez estética de otros tipos de validez, sino también sus declaraciones sobre las ideas estéticas, donde él sí desarrolla inicios de una teoría del contenido de la obra. Los teóricos de la vivencia estética pueden remitirse tan poco a la *Crítica de la capacidad de juzgar* como un todo, como pueden los teóricos de la verdad estética recurrir al texto completo de la *Estética* de Hegel para su argumentación. Porque en los párrafos sobre la disolución del arte romántico Hegel esboza un concepto de arte que precisamente ya no liga el arte a un concepto enfático de la verdad; más bien, ve desarrollarse, en el ejemplo de la pintura holandesa, un tipo de arte que hace de la apariencia misma el verdadero objeto de su interés. La muy discutida expresión de Hegel sobre el fin del arte se puede interpretar con todo derecho en el sentido de que el arte en el Moderno tiende a perder la posibilidad de aprehender el contenido sustancial de la época.<sup>6</sup> Los teóricos de la vivencia absolutizan, pues, una «abstracción metódica» efectuada por Kant (así define Gadamer el concepto kantiano del «juicio de gusto estético puro»),<sup>7</sup> mientras que los teóricos de la verdad, en su apelación a Hegel, hacen caso omiso precisamente de su teoría —abocetada, claro está— del arte moderno. Si, además, es cierto que en la *Crítica de la capacidad de juzgar* existe un hiato entre el análisis del juicio de gusto

<sup>6</sup> Cf. al respecto W. Oelmlüller, *Die unbefriedigte Aufklärung [...]*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, 240 ss., así como Annemarie Gethmann-Siefert, «Eine Diskussion Ohne Ende: Zu Hegels These vom Ende der Kunst», en: *Hegel-Studien*, 16, 1981, pp. 230-243.

<sup>7</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 41.

#### 4 *Peter Bürger*

puro y la teoría kantiana del contenido de la obra, y si, aparte de eso, las declaraciones de Hegel sobre el arte moderno rebasan el marco de su propio concepto del arte (el arte como apariencia sensorial de la idea), entonces podremos decir que aquí ya existe un problema no resuelto en la estética del idealismo. A pesar de las aseveraciones contrarias, se disocian forma y contenido de las obras, sea que la teoría no es capaz de determinar el nexo (como en Kant), sea que el arte del Moderno ya no es capaz de producirlo (como en Hegel). La importancia de las estéticas de Kant y Hegel para la definición del arte en el Moderno debería residir, no en último término, en que ellas permiten reconocer el problema, aunque no lo formulen explícitamente.

Una teoría de la verdad estética sólo es superior a las teorías del vivenciar estético cuando es capaz de hacer convincente la justificación relativa de éstas. Eso puede ocurrir con la mayor probabilidad a través de una reflexión histórica. Que la percepción estética puede diferenciarse no sólo metódicamente de otros modos de percepción de un objeto, sino que se ha formado históricamente en realidad como percepción independiente en el curso del desarrollo de la pintura moderna (rudimentariamente en el impresionismo, plenamente desarrollada después en la pintura informal): ésa es la legitimación histórica para las teorías del vivenciar estético. Hoy podemos percibir estéticamente los restos de jirones de afiches que han quedado sobre un muro. La pintura moderna, pero en particular los Nouveaux Réalistes, nos han enseñado a ver diferentes ordenaciones en las estructuras casuales que resultan cuando se arrancan los afiches y a gozar de la tensión entre arbitrariedad caótica y ordenación, así como de la diferencia entre las ordenaciones. La persona sensible a semejantes experiencias perceptivas puede hacerlas casi por doquier. Sin duda, se trata de una experiencia estética; por eso tampoco una teoría de la verdad estética debe escamotearla. Desde luego, se puede poner en duda que ése sea el único modo posible de experimentar estéticamente. Sigamos con nuestro ejemplo. Supongamos que en el muro del afiche hayan quedado no sólo manchas de color, sino también signos portadores de significado, fragmentos de cabezas de políticos, palabras y trozos de oraciones. También a estos últimos somos capaces de ponerlos en un orden. Al hacerlo, establecemos relaciones entre las estructuras formales y los fragmentos de significado y le atribuimos un sentido a lo surgido casualmente. También en este caso se trata de una experiencia estética, pero que se distingue de la primera en que pone en juego lo semántico y precisamente por eso es más

compleja. Porque con los signos portadores de significado entra en nuestro campo visual no sólo otro plano (el semántico), sino también la realidad social como referente del fragmento de afiche.<sup>8</sup>

En la medida en que en el debate alrededor de la verdad estética se trata, no en último término, de la referencializabilidad del arte, estamos, con nuestro ejemplo, más cerca del asunto de lo que parece. Puesto que las teorías del vivenciar estético, si son aplicadas consecuentemente, acaban en una prohibición de la interpretación, una teoría de la verdad estética debe, ante todo, aducir la prueba de que hay un trato genuinamente estético con lo semántico. En vista de la prohibición de hablar que el Lukács de Heidelberg le impone al qué del vivenciar estético (y me parece que él es, con mucho, el más consecuente teórico de la vivencia), es importante mantener abiertas todas las dimensiones de los discursos posibles sobre la formación estética.

Si partimos de que en el litigio pendiente entre teóricos de la vivencia y teóricos de la verdad está el problema que una estética que procediera de manera no reduccionista habría de resolver, entonces procuremos ante todo ganar claridad sobre qué puede significar aquí la expresión «resolver el problema». Si ambos tipos de teoría aprehenden algo en el arte (moderno), entonces no los incitemos a uno contra el otro para sacar provecho; pero tampoco deberemos hacer desaparecer la oposición misma. La «solución» del problema sólo puede consistir en poner sobre el tapete la estructura peculiarmente escindida de una experiencia estética reducida de una manera no esteticista. Adorno hizo eso continuamente, al definir la obra de arte como forma y, al mismo tiempo, obligarla a la verdad.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> El hecho de que en este ejemplo se trata no sólo de la recepción, sino también, en igual medida, de la producción, se hace perceptible cuando nos imaginamos que el que actúa estéticamente expone como obra suya los fragmentos desgarrados de afiches surgidos casualmente. Deviene entonces productor. Precisamente en el Moderno la oposición entre productor y receptor, que la estética de la recepción ha dramatizado, a menudo es insignificante. No sólo es que el receptor debe ser productivo, es decir, ser capaz de producir relaciones; también el productor necesita, ante todo, la capacidad de juzgar el resultado, a menudo condicionado por el azar, de su propio modo de obrar.

<sup>9</sup> Empalmado con Adorno, Albrecht Wellmer distingue entre concordancia estética (verdad 1) y verdad objetiva (verdad 2) («Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität», en: L. v. Friedeburg y J. Habermas, ed., *Ador-*

## El lugar de la verdad estética

El concepto de verdad es una de las categorías más difíciles de la estética de Adorno. Por una parte, el contenido de verdad de las obras se evapora convirtiéndose en lo que Adorno llama el «hálito sobre ellas» (ÄT, 195), y, por otra, él procura detenerlo en la constitución armoniosa de las obras mostrable en lo técnico (ÄT, p. 420), de modo que «lo metafísicamente falso» se pueda leer en lo técnicamente fallido (ÄT, 195). Que su concepto de la verdad es de origen metafísico es algo que Adorno no ocultó, como indican las formulaciones citadas. Pero tampoco disimuló que en una era antimetafísica él le asigna así al arte un lugar precario, ni que es discutible «si el arte sobrevivirá, y de qué manera, después del derrumbe de la metafísica, a la que él le debe existencia y contenido» (ÄT, 506). Adorno procura, por así decir, detener el derrumbe de la metafísica y concederle así duración a lo momentáneo. La oposición entre instante y duración que se

---

*no-Konferenz 1983*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, pp. 138-176, aquí: p. 145). Es evidente que en esa distinción retorna el problema que se discute entre teóricos de la vivencia y teóricos de la verdad. Por eso Wellmer se esfuerza por reconstruir desde el punto de vista de la pragmática del lenguaje el concepto de verdad estética, en lo cual llega al siguiente resultado, que aquí formularemos de manera concisa: a la obra artística no podemos atribuirle en sentido literal ni verdad (en el sentido de un descubrimiento de la realidad) ni veracidad (en el sentido de la autenticidad de la expresión); porque la realidad hecha visible y la autenticidad de la obra sólo aparecen en ella. Por eso, sólo metafóricamente se le podrían atribuir estos conceptos de verdad a la obra de arte; tal vez la obra de arte sea objeto de una experiencia en la que se cruzan unas con otras las tres dimensiones de la verdad (teórica, práctico-moral y expresiva) (ibídem, p. 165). En la propuesta de Wellmer es notable el hecho de que él ocupa claramente una posición en contra de los puristas que insisten en la pureza de la experiencia estética, cuando habla de un cruce de las tres dimensiones pragmáticas de la verdad en la experiencia estética. Por otra parte, desde la perspectiva de la teoría de la vivencia se puede, desde luego, formular la objeción de que así se nivela la diferencia entre experiencia del mundo de vida y experiencia estética; ésta sería fijada entonces tan sólo al status de los objetos (objetos ficticios vs. reales). A más tardar aquí se hace perceptible que el discurso filosófico (tanto el de los teóricos de la vivencia como el de los teóricos de la verdad), que se concibe a sí mismo como descriptivo, en realidad procede normativamente. En ambos casos es cuestión de determinar qué proposiciones se pueden decir de manera legítima sobre las obras de arte. Formulado de otro modo: se trata de la determinación de las normas que regulan el trato con las obras de arte. Puesto que la disputa remite así, en resumidas cuentas, a la posición social de los adversarios, es poco probable un consenso en el asunto.

abre aquí, ya no es mediada dialécticamente, sino forzada a la unidad, y reconoce así lo aporético de la idea.<sup>10</sup>

Adorno tenía conocimiento de lo precario del concepto de verdad por él defendido; si, aun así, siguió aferrado a él, es porque con el abandono del mismo caen también las categorías del contenido y del significado y la obra amenaza decaer hasta convertirse en un mero objeto de estímulo. De lo que se trataría, pues, sería de desarrollar un concepto no metafísico de la verdad estética. A él debemos acercarnos lo antes posible procurando responder ante todo la pregunta ¿qué es, pues, lo metafísico en el concepto de verdad de Adorno? La respuesta se ve facilitada si, en vez de mirar al concepto mismo de verdad estética, preguntamos por su lugar. Para Adorno, el lugar de la verdad estética no es el productor, ni el receptor, ni una ordenación más alta conformada como siempre, sino únicamente la obra de arte. Ciertamente es que él considera el hecho «de que los hombres se enredan sin cesar en conflictos estéticos» como un indicio de la validez de la idea de verdad estética (ÄT, 419); pero con ello no se le adjudica en modo alguno al receptor una participación en la producción de la verdad. Ciertamente es que Adorno reconoce que la verdad de la obra de arte se desarrolla mediante el comentario y la crítica; pero el sujeto de ese proceso sigue siendo inequívocamente la obra, que (como él expresa) convoca esas formas del espíritu (ÄT, 507). Si en los escritos estéticos de Adorno la obra de arte aparece una y otra vez como autora de una actividad (cf., por ejemplo, sus palabras sobre el «esfuerzo de las obras de arte», que se refieren a algo objetivamente verdadero; ÄT, 420), eso, en un autor tan consciente de la forma, es más que una manera de hablar personificante, a saber: un equivalente verbal de una tesis. Productor y receptor son, por así decir, despojados de su poder en beneficio de la obra, que ahora, por su parte, adquiere carácter de sujeto.

Si la hipostasiación de la obra de arte que la convierte en sujeto constituye lo metafísico en el concepto de verdad estética de Adorno, entonces un acercamiento al concepto de verdad desde una crítica de la metafísica debe revocarla. Es decir, debe asignarle a éste otro lugar y situarlo no en la obra de arte, sino en el proceso que se efectúa entre autor, obra y receptor.

<sup>10</sup> Cf. también los comentarios de Norbert Rath sobre la metáfora «núcleo temporal de la verdad», que Adorno toma de Benjamin y con la que él trata de asociar duración y sujeción temporal de la verdad (*Adornos kritische Theorie [...]*, Paderborn, Schöningh, 1982, p. 143 y ss.).

## 8 Peter Bürger

Quisiera tratar de explicar estas ideas en dos pasos: primeramente, recurriendo al concepto de verdad de Lacan, y, después, reflexionando sobre el carácter históricamente determinado de la relación entre autor, obra y receptor en el Moderno.

El paso decisivo en la formulación de un concepto de verdad que ni suponga metafísicamente un absoluto, ni apueste positivista a la comprobabilidad de algo factual, consiste en reconocer la historicidad de la verdad y soportar el relativismo así establecido. Lacan hace ambas cosas en su concepto de verdad obtenido de una lectura crítica de Hegel. La historia que el paciente narra no apunta, según él, a la factualidad comprobable de lo informado (*réalité*), sino a la verdad (*vérité*) que le permite ordenar las casualidades de su existencia de una manera tal, que a partir de ello puede proyectar su futuro.

Seamos categóricos: en la anamnesis psicoanalítica no se trata de realidad, sino de verdad, porque el efecto de una palabra plena es reordenar las contingencias pasadas dándoles el sentido de las necesidades venideras, tal como las constituye el poco de libertad con que el sujeto las hace presentes.<sup>11</sup>

Verdad no es el comunicado sobre lo realmente acontecido, sino el proyecto de un yo, que experimenta su confirmación en la interacción con el otro. La verdad no radica en la concordancia de enunciado y acontecer, sino en el reconocimiento por el otro (el analista). Para este concepto de verdad, la distinción entre ficción y realidad carece de importancia; permanece abstracta frente al objetivo pragmático de integrar pasado y futuro del yo en un proyecto de vida.

Que el concepto de verdad esbozado tiene sentido en la terapia psicoanalítica, es evidente. Su objetivo no es la demostración de un acontecer factual, sino el restablecimiento de la capacidad de goce y trabajo de un individuo. Desde luego, al intentar aplicarlo a la literatura, se deberá proceder con extrema cautela. De gran ayuda para la discusión del problema de la verdad estética es la exposición de Lacan, ante todo porque exige al concepto de verdad de tomar en consideración la factualidad de un acontecer. Más allá de eso, debería resultar importante ante todo la percepción de Lacan de que la verdad se constituye en el proceso de interacción entre sujetos. Trasladado a la literatura, eso quiere decir: el autor no tiene una

<sup>11</sup> J. Lacan, *Ecrits*, París, Seuil, 1966, p. 256.

verdad que él cifre en la obra como un signo y que el lector haya de descifrar, sino que la verdad de la obra sólo es creada por el hecho de que el lector la reconoce. Sin ese reconocimiento por el lector la obra queda muda. En conformidad con eso, ésta sería ante todo una cadena de significantes que sólo pone en libertad un contenido que excede al sentido de la palabra si un lector se ocupa de ella, sin que por eso éste devenga el productor del contenido.

Desde luego, no se puede pasar por alto que la tentativa de utilizar el modelo lacaniano para una definición de la verdad estética tropieza con límites. Ni la relación autor-lector es equiparable a la relación entre paciente y analista, ni la obra de arte a la asociación libre del paciente. Por eso queremos tratar de reconstruir en un segundo intento la relación autor-lector como un proceso de formas de conciencia cambiantes en el sentido de Hegel.<sup>12</sup>

Liberado de las ataduras del mecenazgo feudal y de un orden religioso que lo comprometía, el autor moderno se sabe sujeto autónomo. Ni material ni idealmente dependiente, todo se lo debe a sí mismo. Su obra es por completo la obra suya, un objeto al que él le imprimió las estructuras de su yo y en el que él puede reconocerse como en un espejo. El sujeto creador, que sólo está comprometido consigo mismo y sólo sale de sí para realizarse

<sup>12</sup> Ahora Jürgen Habermas ha formulado contra Hegel el argumento de que la filosofía de madurez de éste «permanece atrapada en los marcos de referencia del autoconocimiento monológico», al que Habermas contrapone entonces la «intersubjetividad de más alto grado de la formación espontánea de una voluntad» (*Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 53 y ss.). En contraste con eso, nuestras siguientes reflexiones, que se orientan ante todo a la *Fenomenología del espíritu*, parten de que Hegel desarrolló muy bien un modelo dialógico en el que conocimiento de la realidad y reconocimiento mutuo de los sujetos están cruzados uno con otro. Cf. al respecto la tesis para la obtención de la *venia legendi* que presentó en Basilea W. M. Fues, *Von der Poesie der Prosa zur Prosa der Poesie. Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts* (mecanuscrito), en especial la introducción y el capítulo I/3. Maurice Blanchot, en el capítulo final de su libro *La part du feu*, del año 1949 (París, Gallimard, 1972, pp. 291-331), hace una tentativa importante de desarrollar un concepto de literatura moderna según el modelo del capítulo «El reino animal espiritual y el engaño o la cosa misma» de la *Fenomenología del espíritu*. Desde luego, Blanchot identifica lo que Hegel llama «la cosa misma» con el arte («el arte que está encima de la obra»; *ibídem*, p. 300) e introduce un absoluto allí donde Hegel presenta una configuración de sujetos actuantes.

## 10 *Peter Bürger*

a sí mismo en la obra, se vivencia como genio. La verdad de su obra es verdad por él establecida; sin embargo, a pesar de su origen individual, pretende validez absoluta. Mientras esta pretensión de validez se satisfaga a sí misma como pretensión subjetivamente establecida, la conciencia genial está ecuaníme y no nota su deslumbramiento. Pero tan pronto como busca confirmación en el reconocimiento por otros —y debe buscarla—, entra en un proceso dialéctico en cuyo curso conoce su supuesta libertad como no libertad y su propia obra como la de un otro.

El autor que no se obstina en la conciencia de su propia genialidad, sino que procura el reconocimiento de su obra, tropieza con el lector; porque sólo éste puede confirmarle la validez de su obra. Al tomar conciencia de esta relación, ve su obra como la del otro para el cual escribe. La obra no es, en modo alguno, su obra, sino la del lector para cuyo goce está destinada. No son las estructuras de su yo las que determinan el carácter de la obra, sino las necesidades del lector. Pero este lector que determina el obrar del autor, es, a la vez, el lector ausente, que la anonimidad del mercado literario oculta. Sólo por el hecho de que él es tan inasible, pudo el autor desarrollar la (falsa) conciencia de una libertad genial. La conciencia del autor es ya la de su dependencia material y espiritual; él considera su obra como mera ejecución de una voluntad ajena. Ha renunciado a la pretensión de verdad de la obra. Deviene el proveedor de un producto que tiene venta porque satisface las necesidades de los lectores.

El lector, al parecer, tiene la posición dominante. Se cumple su voluntad, se le suministra lo que él ansía. Exonerado del esfuerzo de la creación espiritual, tiene en el autor a quien trabaja para él. Sólo él tiene el goce. Pero, puesto que la obra ya fue conformada atendiendo a sus necesidades, ella no tiene nada que ofrezca resistencia, en lo que el lector pudiera trabajar hasta el agotamiento. Así, éste sigue siendo el mismo, calmando una necesidad que se repite, con productos que, ciertamente, siempre son otros, pero, no obstante, siguen siendo los mismos. Precisamente por el hecho de que el lector está completamente satisfecho en esa situación, es que puede no salir de los límites de un goce que se repite.

No ocurre lo mismo con el autor: él es, ciertamente, activo, pero no espontáneo. En su obrar, que se ha sometido a las necesidades de un lector anónimo, él no es él mismo. Sufre por ello; porque no ha olvidado el sueño de la autorrealización en la obra, que como conciencia genial él soñó. Así madura en él la decisión de salir de las condiciones que lo alienan de su propia obra. Al romper los lazos que atan su obra a las necesidades del

lector, se arriesga a la muerte. Se ha vuelto incierto de qué va a vivir, porque él ya se juega toda su existencia al éxito de algo que para él todavía no tiene ningún contorno claro. Él se pone, de manera totalmente literal, de cabeza.

Pero no por eso la autoconciencia recobrada del autor es todavía la conciencia de su situación real. La obra que él concibe como pura autoexpresión, debe tener éxito, y sobre eso, otra vez, sólo puede decidir otro. Ciertamente es que ahora el autor ya no cumple la voluntad de éste, pero sigue siendo la única instancia que puede confirmarle el éxito de la obra. La obra que parecía un fin último, es un medio para el reconocimiento. Tampoco el lector, que ahora ya no busca la satisfacción de su necesidad en la obra, sino que es arrancado de la pasividad del goce por la exigencia que ésta le plantea a su capacidad de recepción y entra en la obra como un extraño a ella, tampoco este lector es una mera instancia del juicio, sino un sujeto que, a su vez, ansía reconocimiento. Reconocimiento de su capacidad de ver lo desacostumbrado, lo extraño, en su particularidad. Así es colocada la obra en la dialéctica del reconocimiento recíproco.

¿Pero dónde está entonces el lugar de su verdad? No en el autor, porque la obra como una formación destinada al reconocimiento trasciende necesariamente la intención del autor; no en el lector, que no pone su verdad en la obra —porque sería un mal lector—, sino que expresa el contenido de verdad de la obra; tampoco en la obra, que sin el autor y el lector que la recibe devendría una cosa muerta, sino en la red de relaciones que se forma entre el autor, la obra y el lector. «La conciencia experimenta que ninguno de esos factores es sujeto, sino que más bien se disuelven en la cosa general misma».<sup>13</sup> El contenido de verdad de la obra es el cruce de actividades espirituales en la necesaria referencia de una a otra.

Desde luego, la representación típica ideal de la dialéctica del reconocimiento todavía es abstracta, en la medida en que excluye lo que posibilita ante todo la constelación autor-obra-lector: la institución literaria. La inmediatez en la que autor y lector suponen estar respecto a la obra, es una apariencia que es producida una y otra vez por la realidad de la confrontación directa con la obra. Porque el que alguien devenga autor o lector sólo

<sup>13</sup> G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 310.

<sup>14</sup> Esto, por lo demás, vale también para la relación psicoanalítica entre paciente y analista, que Lacan copia demasiado directamente del modelo señor-siervo, que en Hegel no es más que una forma histórica de la conciencia.

## 12 *Peter Bürger*

es posible, en general, en el marco de una determinada institución que define ambos roles.<sup>14</sup>

El autor moderno se sabe sujeto. Pero este ser sujeto, ante todo, es todavía una autorreferencialidad completamente vacía, no tiene la firmeza de algo que se ha de expresar, para lo cual hay que hallar una forma adecuada. En el comienzo del proceso de creación no se halla una idea previa, sino una voluntad de expresión que es difícil de distinguir del ansia de reconocimiento. Si esta no sale meramente de la autorreferencialidad como un gesto momentáneo, sino con la pretensión de duración de su producto, entonces el sujeto debe negarse a sí mismo. Porque lo que es una obra no puede determinarlo ella a partir de sí misma: se lo dicen las obras que la institución literatura ha canonizado. Desde luego, si de ella no se espera una imitación de las obras del pasado (como en tiempos de la vigencia de la poética de las reglas), la exigencia que se dirige al productor es más bien peculiarmente contradictoria: por una parte, la definición de lo que es una obra de arte, se la impone el discurso sobre el arte; por otra parte, su obra debe tener originalidad. A la exigencia de tener que cumplir un concepto de la obra de arte y rebasarlo a la vez, los autores del Moderno respondieron, por una parte, buscando apoyo en el material artístico que sus predecesores les dejaron, pero, por la otra, inmiscuyéndose en el discurso sobre la definición del arte. El autor moderno es aquel que no sólo trabaja dentro de condiciones literarias dadas, sino que trata de co-formarlas.

El autor, al parecer, se ha alejado del proyecto de la autoexpresión, y, sin embargo, sólo puede realizar el proyecto renunciando totalmente a un material que es ante todo un material ajeno a él. Este deviene suyo propio no ya porque él lo elabore y transforme, sino sólo porque el lector le confirma que él es él mismo: uno que se ha realizado en la obra. A su pregunta ¿quién soy yo? la obra sólo le da respuesta como una obra que ha sufrido una recepción.

Tampoco el lector es enfrentado a la obra como individuo no preparado. Él ha experimentado una formación estética, de cuyas improntas él no tiene conciencia al leer. Lo que él vivencia como su inmediatez, su espontaneidad, está mediado de muchas maneras. Él no sólo lee la nueva obra sobre el fondo de otras numerosas lecturas, sino que también dispone de actitudes y formas de reacción que le permiten convertir lo nuevo en algo casi familiar. Eso no quiere decir que no exista ninguna espontaneidad de la recepción, pero sí que ésta misma es lo contrario de lo que

ella se cree, a saber: un producto de la cultura. El no adiestrado en el trato con formaciones estéticas no reacciona espontáneamente; sólo confirma su prejuicio.<sup>15</sup>

A primera vista parece difícilmente concebible que algo así como la verdad pudiera constituirse en un proceso en el que un autor-sujeto no dueño de sí mismo entra con un lector que reinterpreta su propia cultura como naturaleza. La resistencia a esta idea indicaría que todavía seguimos entregándonos a un concepto metafísico de la verdad. La verdad estética no es lo firme, comprobable, que tiene la dureza de lo factual, sino un modo en que el sujeto, mediado a través de su obrar y del obrar de otros, se remite a sí mismo. Este proceso es un proceso de la experiencia, que tiene su escala en sí mismo. El contenido de verdad de las obras literarias

<sup>15</sup> En su estudio *La Distinction* (París, Editions de Minuit, 1979), Pierre Bourdieu caracteriza la estética de las masas desde el punto de vista de las personas instruidas como «una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida»\* (ibídem, p. 45); inversamente, describe la estética de las personas instruidas desde la perspectiva de los no iniciados como «voluntad de mantener a distancia al no iniciado» (ibídem, p. 35).

<sup>16</sup> Se entiende que aquí no tomamos como base el concepto kantiano de la experiencia, un «producto de los sentidos y del entendimiento» (*Prolegomena*, 20), que Benjamin criticó como reducción empirista y atribuyó a «la ceguera religiosa e histórica de la Ilustración» (*Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Frankfurt. Suhrkamp, 1972, t. II/1, p. 158 y ss.) Tampoco aquí empleamos experiencia en el sentido del pragmatista John Dewey, quien la deriva de la «interacción de criatura viviente y ambiente» y caracteriza la «unidad de la experiencia» también encontrable en el mundo de vida como el modo de manifestación estético de ésta (*Kunst als Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, p. 47 y ss.). Más bien nos orientamos a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, donde la experiencia es definida como «inversión de la conciencia». «Este movimiento dialéctico que la conciencia practica en sí misma, tanto en su saber como en su objeto, en la medida en que para ella el nuevo objeto verdadero tiene su origen en él, es, hablando con propiedad, lo que se llama experiencia» (*Grundlinien der Philosophie des Rechts [...]*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, t. 3, p. 78). A Maurice Blanchot le corresponde el mérito de haber reconocido la importancia del concepto hegeliano de experiencia para la comprensión de la literatura moderna: «El volumen escrito es para mí [el escritor] una innovación extraordinaria, imprevisible y de tal naturaleza que me es imposible, sin escribirlo, ima-

---

\* N. del T. En fr. en el original.

#### 14 Peter Bürger

no es demostrable mediante discursos, sino únicamente mostrable en la obra.<sup>16</sup>

Contra esta exposición se puede objetar que ella definió, es cierto, el lugar de la verdad estética, pero no la verdad estética misma. La objeción no capta la conexión que existe entre ambos. Si es cierto que la verdad estética se produce entre autor, obra y receptor, entonces ella depende de los tres factores. Puesto que autor y receptor son formas históricas, la verdad estética tiene una doble historicidad. Debido a que siempre nuevas generaciones de receptores se ocupan de la obra, cambia la constelación a la que la verdad estética le debe su existencia, pero con eso cambia también la propia verdad estética.

La idea de Benjamin de un «núcleo temporal que está oculto a la vez en lo conocido y en el cognoscente» (*Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, t. V/I, p. 578), ciertamente, es tomada por Adorno, pero tampoco éste la explicó. No sólo es que la verdad —ésta es la idea de Benjamin— se revela en el proceso histórico, como lo ha evidenciado Marx en lo que respecta a la categoría de la riqueza del trabajo creador en la introducción a los *Grundrissen*: lo conocido mismo no es nada firme, sino que está sujeto al cambio histórico. La verdad estética ha de ser concebida como movimiento; no, desde luego, en el sentido de Hegel, como automovimiento.

---

ginarme lo que podría ser. Es por eso que se me presenta como una experiencia cuyosefectos, por más conscientemente que se produzcan, se me escapan, ante la cual yo no podría reconocerme como el mismo»\* («La Littérature et le droit à la mort», en: M. B. *La part du feu*, pp. 291-331, aquí, p. 305). En contraste con la percepción que tiene Blanchot del carácter innovador de la experiencia estética en el sentido de la hegeliana «inversión de la conciencia», Martin Seel, en su teoría de la experiencia estética que parte de Dewey, argumenta en el fondo todavía en el marco de un modelo del reflejo (desde luego, conceptualmente diferenciado), cuando la define como un modo de hacer presentes contenidos de la experiencia. Equiparando la comprensión de una obra de arte con el formarse un juicio sobre la misma, escribe: «Se juzgan logradas las obras estéticas que son entendidas por los perceptores como presentaciones de contenidos de experiencia tales que ellos comparten o —a través de la experiencia estética— han llegado a compartir» (*Die Kunst als Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 160). Cf. también la reconstrucción que ha hecho Axel Honneth del trabajo de Seel, en: *Merkur*, n° 445, marzo de 1986, pp. 240-245.

---

\* N. del T. En fr. en el original.

En una carta a Wilhelmine von Zenge, del 15 de agosto de 1801, escribe Kleist:

¿Qué quiere decir también hacer algo malo por su efecto? ¿Qué es malo? ¿Absolutamente malo? [...] Dime quién sobre esta tierra ha hecho ya algo malo? Algo que fuera malo *por toda la eternidad*? Y cuéntenos la historia lo que nos cuente de Nerón, y Atila, y Cartouche, de los hunos y de los cruzados, y de la Inquisición española, a pesar de ello este planeta está rodando todavía alegremente por el espacio celestial, y las primaveras se repiten, y los hombres viven, gozan y mueren como antes.<sup>17</sup>

La verdad del texto es la de una época en la que todo el horror de la acción humana no podía atentar contra la base natural de la reproducción de la vida. Puesto que es así, tampoco hay ninguna acción que pudiera ser llamada absolutamente mala. La impotencia del hombre ante la totalidad de la Naturaleza, en la que él está inserto, relativiza lo malo, lo hace, por así decir, infinitamente pequeño. Para nosotros, la verdad del texto es una verdad pasada. Los hombres tienen hoy el poder de destruir toda la vida sobre la tierra. Para decirlo con palabras de Kleist: existe el mal absoluto. La verdad del texto se ha convertido en falsedad. Pero la conciencia no se detiene allí. Al confrontar la verdad pasada del texto con la falsedad presente del mismo (y ella no puede menos de hacerlo), se le vuelve visible algo en su presente, de lo que ella no había tomado conciencia antes. Aprehende en el texto la verdad de su época como una época del mal absoluto. Esta verdad (la verdad del texto de Kleist para nosotros) no corresponde ni a la intención del autor, ni a una proyección del receptor (este precisamente no vuelve a hallar su situación en el texto), ni está en el texto mismo; más bien es la expresión [*Niederschlag*] que halla el movimiento histórico en él. Lo que el texto dice, hoy no es, pues, simplemente falso y, por eso, tampoco puede ser considerado como asunto terminado. Es, como verdad pasada, un momento de un movimiento histórico, que debemos detener para poder comprender nuestra época. Que la verdad pasada es la falsedad presente, hace de la distancia que nos separa del tiempo alrededor de 1800 el abismo en el que el texto de Kleist nos obliga a mirar.

<sup>17</sup> H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. por H. Sembdner, 4 tomos, Munich, Hanser, 1982, t. IV, p. 683.

Cuando el contenido de verdad de un texto es entregado de ese modo al movimiento histórico, tampoco puede ser fijado de manera duradera. La supervivencia de la obra (también de la obra del Moderno inicial) no es concebible sin un anacronismo del que la reflexión histórica es consciente, pero no puede deshacer. En el anacronismo necesario de nuestra verdad, el contenido de verdad pasado sólo se conserva en la negación. En la medida en que los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro entender, nuestro entender también es siempre un malentender.

### **Un aguafuerte de Tàpies**

Lo paradójico del concepto de verdad estética, puede ser expuesto como supresión progresiva de un plano al que él había de ser fijado. Porque el contenido de verdad de una obra no tiene el carácter de un enunciado cuya plausibilidad pudiera ser comprobada comparándolo con lo que precede a la obra: la realidad representada o la experiencia del autor. Incluso allí donde la intención del autor se dirige al «reflejo» de la realidad social, o, también, a la «expresión» de la experiencia, lo que está antes de [*vorausliegt*] la obra ya no está disponible, después de la conclusión de ésta, ni siquiera ya para el autor, ni mucho menos para el receptor. La experiencia no es nada objetivo, sino un proceso en el que cosa y concepto experimentan un cambio. Precisamente eso es lo que ocurre en la obra de arte. Puesto que el proceso de producción refunde todos los elementos que entran en la obra como premisas de índole material o formal, el contenido de verdad que se presenta en la obra no se puede objetivar mediante una comparación con lo que precede a la obra. Esto podríamos expresarlo también de la manera siguiente: antes del contenido de verdad de la obra no está nada más que eso, porque ella sólo existe en virtud de la forma. Pero lo que antecede a la obra todavía no está agarrado por la fuerza transformadora de la forma y por eso tampoco puede asegurar la pretensión de verdad. Si la forma separa de tal modo la obra de todo lo que está antes de la obra, entonces la afirmación corriente de que la obra de arte representa la realidad o expresa una vivencia del autor debemos entenderla de una manera distinta de como se la ha entendido hasta ahora comúnmente. La obra produce la apariencia de que nos es posible asir algo que está antes (realidad, vivencia), mientras que precisamente nos lo substraer el principio formal al que la obra está sujeta.

Al parecer, le hemos quitado a la teoría de la verdad estética el plano de referencia que ella requiere si el discurso sobre el contenido de verdad no ha de desvanecerse en lo impropio. Si lo que dice la obra de arte sólo es distinguible en ella, sin que ese enunciado se refiera a algo que está antes de él, ¿cómo entonces se ha de decidir sobre el contenido de verdad del mismo? La respuesta diría: sobre la base de la forma. Pero en esa respuesta regresa nuestro problema con una apariencia modificada. En el Moderno la forma es una categoría de lo particular, significa la conformación obstinada de la obra individual. ¿Cómo puede llegar a ser reconocible en ella algo así como la verdad, que siempre implica, después de todo, algo general?

Adorno le dio a esa pregunta una respuesta consistente. Él rechaza como inservible «la definición del concepto de forma como lo subjetivamente concedido, impreso», e insiste en que la forma es «en las obras de arte esencialmente una definición objetiva» (ÄT, 214). Detrás de eso está el teorema según el cual en un punto temporal dado sólo puede haber un material avanzado [*avancierte*]. Si se sigue este teorema, se puede decidir por completo sobre el contenido de verdad de las obras; desde luego, la decisión cae ante todo en el plano del material artístico, sólo en segunda línea se toma en consideración la obra individual en su particularidad. Sin embargo, la concesión de privilegio a un único estado del material es problemática. Ésta puede ser plausible como programática de los productores;<sup>18</sup> pero como fundamento para una teoría de la valoración estética o de la verdad estética, no es útil. El sueño del artista del Moderno de crear un material artístico (desde luego, diferenciado de manera específica según los géneros) al que como tal le corresponda la necesidad histórica, no se ha cumplido. Tempranamente se pueden percibir retrocesos; con la mayor claridad en Picasso, quien transgredió repentinamente su trabajo en el experimento formal cubista recurriendo al modo de representación de Ingres. Así nos vemos devueltos de nuevo a la paradoja moderna de la forma, conforme a lo cual un acto subjetivo debe producir objetividad.

<sup>18</sup> El pintor catalán Tàpies, por ejemplo, opina lo siguiente: «Así pues, la diversidad de tendencias se puede explicar entre dos períodos distantes, pero nunca dentro de una misma época, en la que las únicas diferencias reales (sin hablar de los matices personales o geográficos) se hallan entre obras avanzadas y obras atrasadas, entre obras de creadores y obras de epígonos»\* (*La pratique de l'art*, Gallimard, París, 1974, p. 66).

\* N. del T. En fr. en el original.

Si la obra debiera ser concebida realmente como el resultado de un acto subjetivo de establecimiento de forma, el receptor sería remitido a su alguna vez particular vivencia de evidencia\* como instancia no comprobable del juicio estético. Pero esta concepción se basa en la abstracción de la obra individual. Sin embargo, la obra individual es una ficción teórica que no se presenta en la realidad; toda obra es percibida sobre el fondo de otras obras (del mismo autor, pero también de otros autores). Si no ocurriera así, el que juzga estaría realmente ante una tarea insoluble. Pero así él puede comparar; y todavía donde él se imagina que está concentrándose totalmente en la formación individual, está comparando. Hay, pues, sí, una otra cosa con la que la obra parece ser puesta en relación para llegar a conocer su contenido de verdad; pero esa otra cosa no es ni la realidad social ni la realidad vivencial del autor, sino otras obras. Aquí también hace valer su pretensión, liberado del teorema de un estado históricamente avanzado del material, el concepto de material de Adorno. Pues se compara ante todo dentro de una tradición del material, porque en ésta se hallan depositadas las experiencias históricas.

Ante mí se halla una pequeña aguafuerte de Tàpies, un formato alto. Dos signos se superponen: una figura de aguafuerte con forma de W, negra, que empieza ancha en el borde superior de la hoja y se va reduciendo hacia abajo paulatinamente —sombra de una persona agachada o mera huella en la superficie de una pared—, y sobre ella se hallan, resaltando a manera de relieve, signos plateados de una escritura y una forma de cruz. La figura de aguafuerte, que se termina hacia los bordes, recuerda en su materialidad los graffiti hechos con spray. La plata de los trazos de escritura, que rayan más de una vez la figura, produce, por el contrario, un efecto propiamente «noble». Esta impresión se le impone al observador que está familiarizado con la obra de Tàpies y sabe qué significado tienen en ella los materiales «pobres» (cartón, papel de periódico, paja y desperdicios de todo tipo). Particularmente irritante es el hecho de que el signo de la cruz que, esbozado a la ligera, se repite en muchos trabajos de Tàpies, aquí lleva consigo connotaciones que precisamente están en contradicción con su estética de lo feo. Pero sólo la tensión en que entra la lámina con otros trabajos del autor pone en claro el contenido de verdad de aquella.

\* N. del T. En el original alemán: *Evidenzerlebnis*: en psicología, «afirmación subjetiva de la comprensión de un fenómeno, en la cual no se enuncia nada sobre la conformación objetiva de ese fenómeno».

Podemos establecer como primer nivel de significado la oposición de materiales «pobres» y «nobles», de graffiti y letra plateada. La materialidad connotada de diferente manera, desde luego, no está dada simplemente de manera sensorial, sino sugerida al observador por la aplicación del aguatinta y el rociado. En comparación con la imagen del material, el aguafuerte se presenta como un medio por así decir espiritual, porque la impresión de materialidad ella tan sólo la produce (no la encuentra ya presente en la materia). Esto se hace particularmente evidente en la impresión de los trazos de escritura, que resalta a manera de relieve.

En el siguiente nivel de la observación se ha de destacar la oposición de claro y oscuro, de primer plano y fondo. Los trazos de escritura están delante de la figura, se imprimen en ella, la rayan. Nada habla en contra —sobre todo Tàpies aboga resueltamente por una interpretación semántica de sus imágenes— de relacionar la oposición distinguible en las diferentes dimensiones de la forma con la oposición de dominación y servidumbre. El trazo de escritura sería entonces, a la vez, un trazo que ejerce la violencia; pero la violencia sólo conjura la sombra de la figura preparada para el salto. Aquí se discute no tanto la plausibilidad de la interpretación que hemos esbozado, como el procedimiento con cuya ayuda procuramos aproximarnos al contenido de verdad de la lámina. Éste no es separable de las estructuras materiales y formales. Se revela, desde luego, solamente sobre el fondo de otros trabajos del autor. Y en adelante está en dependencia del trabajo de la apropiación por el espectador. Para aclarar esto, esbozemos brevemente una visión alternativa de la hoja. El empleo del gris plateado podría ser entendido como una concesión del autor al mercado europeo de la gráfica. Conforme a eso, Tàpies habría abandonado su oposición al material costoso, que ocupa un lugar central en su estética, para conseguir estratos de compradores que hasta ahora habían sido repelidos por la aspereza de sus trabajos. Si uno se decide por este modo de leer, entonces a la lámina le falta contenido de verdad. El contenido ni está en la obra, ni la precede; más bien se deja ver en ella. Es una categoría de la relación, su lugar es el intervalo [*Dazwischen*].