

**LA APORÍA DEL ARTE:
«HIPERTROFIA» DEL ENTENDIMIENTO
Y «REPRESIÓN» DE LA SENSIBILIDAD**

Luis Álvarez Falcón

*«Consideren ustedes, en efecto, lo siguiente:
todo querer debe surgir de una necesidad;
pero toda necesidad implica sentir una carencia,
y ésta es, a su vez, un sufrimiento.»*

Arthur Schopenhauer. Lecciones sobre metafísica de lo bello

I

La aporía moderna del «Arte», su estatuto intrínsecamente contradictorio, ha puesto en evidencia una cuestión filosóficamente decisiva: *la “caída” o devaluación del curso de la experiencia*. Pues bien, aunque la cuestión no sea enteramente novedosa, supone un “giro” radical para la concepción de las relaciones «Arte-Conocimiento-Realidad». A través de esta paradójica “inversión”, veremos transformada nuestra noción histórica de «Arte», reestructurando a su vez nuestros conceptos gnoseológicos y modificando el concepto mismo de «conocimiento», lo cual permitirá elaborar un correspondiente concepto de «experiencia» que haga posible abarcar regiones cuya sistematización efectiva ha sido, o es, si no imposible, difícil de lograr. El «Arte» se exhibe como consecuencia de un proceso de declive, caracterizado por mecanismos regresivos que determinan una “pérdida” de experiencia. He aquí la paradójica «inversión» que defenderemos en nuestro análisis: *la experiencia del «Arte» tiene su origen y sus condiciones de posibilidad en una degradación del proceso mismo de «experiencia»*. Esta tesis desborda nuestros esquemas conceptuales e invierte los modelos de explicación que han hecho del «Arte», o bien un modo superior de experiencia, o bien una instancia crítica que transgrede los diferentes modos de experiencia y de discurso. Hay razones para creer que estamos ante un cambio de perspectiva que, sin embargo, es capaz de integrar y compatibilizar las distintas interpretaciones y alternativas teóricas que históricamente se han hecho respecto a la

experiencia de tal fenómeno. La aparente extravagancia de esta tesis reside en comprender que la experiencia del «Arte», pese a ampliar los límites del horizonte de la experiencia posible, sin embargo, tiene su origen en una “involución” de los mecanismos básicos que hacen posible la experiencia ordinaria. De confirmar este hecho, estaríamos más cerca de entender la ironía de su estatuto y su no resuelta contradicción.

De aquí en adelante, veremos que en este proceso de «regresión» la mediación de las relaciones «Verdad-Apariencia» representa un papel fundamental. Su intervención conlleva un declive o “*pérdida de experiencia*” que, a su vez, viene a expresarse, paradójicamente, como el «éxito» de un modo excepcional de experiencia. La subjetividad, en su propio dinamismo, en su movimiento de constitución del mundo, quedará atrapada en un incontrolable laberinto «*patológico*». Tal enredo modificará y neutralizará la correlación intencional entre el “yo” y su «objeto», poniendo en juego la afectividad en una aparente arquitectura que va de lo lógico a lo estético, a través de la puesta en suspenso de los hábitos en los que el orden de la racionalidad se instala de ordinario. En esta extraña e incontrolable «pasividad» que se desmarca del “yo” activo, la constitución objetiva del espacio quedará interrumpida y el curso del tiempo uniforme permanecerá roto. Podremos hablar, en un amplio sentido, de una “*pérdida de la subjetividad*”, caracterizada por el fracaso, la decepción, o el incumplimiento, de su tendencia natural a constituir el mundo de las ‘cosas’. En la experiencia del «Arte» se hará patente el enrarecimiento de nuestros mecanismos básicos de experiencia, llevados hasta un extremo crítico e inestable, forzados o, más bien, enredados, a través de la construcción de ‘apariencias’, anunciando lo que será el carácter regresivo de la experiencia en una “hipertrofia” de la propia subjetividad.

En la aparente incongruencia de esta tesis y en su carácter paradójico reside la complejidad de esta cuestión. La intensificación del movimiento de la subjetividad, paradójicamente, trae como consecuencia una hipertrofia por sobredeterminación¹ de su propia actividad, que termina degenerando en un proceso de degradación de su potencial. La declinación del curso de la experiencia revela nuestra fragilidad ante las potencias de la «Apariencia», capaces de extraviar al “yo” en su pretensión de perseverar en la aprehensión del mundo. Sin embargo, este descenso en la cota de experiencia hace posible el ingreso de la subjetividad en un régimen excepcional, previo y anterior a toda constitución, una región bruta donde el mundo de los ‘objetos’ no está todavía constituido, o está aún por constituirse. Por otro lado, la fecundidad de esta tesis hace que desde ella podamos dar cuenta de las distintas alternativas teóricas que históricamente se han propuesto en torno a la naturaleza de la experiencia estética del «Arte». De este modo, podremos interpretar dicha experiencia, tanto como un medio de arruinar el predominio de la razón extraestética, construyendo una instancia

crítica en el acto mismo de la razón, como un modo más dentro de los diversos modos de experiencia y al lado del resto de los discursos racionalizados. De la misma forma, es posible compatibilizar esta interpretación con un modelo de explicación según el cual tal experiencia no constituye ni la superación, ni un modo más de experiencia dentro de la diferenciación moderna, sino más bien la descomposición misma de la razón. Si hacemos un rápido balance de las distintas concepciones históricas acerca de este hecho, podremos llegar fácilmente a la conclusión de que las diversas propuestas pueden tener una respuesta adecuada desde esta tesis. No obstante, no debemos olvidar que en cada una de las alternativas se incluye la resonancia histórica de un modelo teórico preestablecido, y que cada una de las soluciones planteadas es una manifestación histórica que absorbe, por apropiación, los presupuestos subyacentes a una determinada conceptualización.

Por otro lado, hay siempre una cierta perversión, propia de la actitud crítica frente a la práctica artística y a su recepción. Las especulaciones sobre la experiencia estética siempre han demostrado un exceso de teoría y, paradójicamente, una resistencia del «Arte» ante tal exceso. Siempre es preferible disfrutar, sin más, del «Arte» que especular sobre su origen y sobre sus condiciones de posibilidad. Si bien no es necesario escrutar su naturaleza más íntima para tener acceso a su experiencia, sin embargo, tal naturaleza atañe a las condiciones mismas que hacen posible el horizonte de toda experiencia posible. Pese a que resulte impúdica tal exhibición, quedará justificada necesariamente en cuanto aporte luz sobre el proceso de experiencia en general. El declive o “*pérdida de experiencia*”, que se hace especialmente patente en la experiencia del «Arte», se mostrará como un caso excepcional que afecta por igual al resto de los ámbitos de la experiencia. La sociedad contemporánea dará buena cuenta, en todos sus aspectos, de este hecho radical. La mayor parte de las formaciones culturales, desde la religión, la moral y la política, hasta la experiencia cotidiana y los medios que elaboran y transmiten su información, quedarán sometidas a esta “*devaluación regresiva*” que, irónicamente, permite acceder a regiones cuya espontaneidad es previa a toda instalación y a toda organización racional. Nuestro esfuerzo consistirá en reencontrar en el «Arte» este proceso de “declive” para donarle finalmente un estatuto filosófico.

Desde la concepción platónica de la relación de la «*Verdad*» con la «*Belleza*», hasta las teorías estéticas contemporáneas, la degradación del proceso de «experiencia», como condición de posibilidad del «Arte», ha constituido un objetivo primordial, tanto para la investigación sobre la naturaleza del fenómeno artístico, como para la determinación del concepto mismo de «*Verdad*». Las grandes articulaciones, sus creencias, y sus supuestos de partida, han modificado la interpretación de este hecho radical, subordinándolo, unas veces a

suposiciones de orden metafísico y a determinados postulados sobre la concepción del conocimiento; otras, a consideraciones de orden moral, e incluso político; y, por supuesto, la mayor parte de las ocasiones, a pormenores de contenidos fácticos y metodológicos, así como a los diversos conceptos clasificatorios de los diferentes niveles conceptuales respectivos. Sin embargo, el fenómeno que tratamos de exponer queda salvado en la mayor parte de las elucidaciones históricas. En nuestra necesidad innata de sistematizar, los grandes puntos de inflexión han dado cuenta de este problema desde diferentes esquemas de apropiación. La “caída” o devaluación del curso de la experiencia, que de modo extremo asociamos excepcionalmente con la experiencia del «Arte», es un acontecimiento ordinario en el horizonte de toda experiencia posible. Este hecho ha quedado patente en el transcurso histórico de las relaciones esenciales entre el «Arte» y el «Conocimiento». Las directrices que determinan este fenómeno están trazadas en la dialéctica inherente a su origen, la cual revela cómo la «Verdad» y la «Apariencia» se condicionan recíprocamente en la lógica de toda experiencia estética.

II

El origen de la cuestión que estamos exponiendo no puede resolverse exclusivamente en la evidencia fáctica, sino que concierne necesariamente a su prehistoria y a su posthistoria. Al igual que toda indagación debe enfrentarse con la expresión real del fenómeno en cada época, nuestra investigación debe asumir la serie de manifestaciones históricas en las que se expresan las relaciones esenciales que aparecen en el mundo de los hechos. Nuestro punto de partida exige absorber toda su historia, reclamando una serie de resonancias que delimitan la cuestión. La manifestación de un fenómeno debe implicar al mismo tiempo la manifestación de las ideas que gravitan a su alrededor. En esto, estaremos de acuerdo con la apreciación que subyace en los procedimientos de Benjamin: «Cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo.»² Lejos de un reduccionismo simplemente historicista, el retorno al fenómeno de nuestro estudio exige enfrentar la actualidad de nuestras tesis con la historia natural de sus distintas interpretaciones, a fin de justificar y, de algún modo, rehabilitar la relevancia de toda posición previa. Al situarnos frente al pasado de los diferentes discursos, descubrimos una cierta lógica común a todas las interpretaciones. Sobre este eje articulador se despliegan las diversas alternativas teóricas que van a converger en la descripción de las relaciones esenciales que caracterizan a nuestro fenómeno. Todo comenzará, como cualquier reflexión sobre el asunto, desde el retorno a su origen.

El “peligro estético” que Platón denuncia en el marco de un racionalismo idealista, espiritualista y moral, determina la ambigüedad del contexto heterónomo en el que se instala. Por primera vez, asistimos a la exposición, implícita en su discurso, de la tesis que estamos defendiendo. Será en el *Fedro* donde el «Arte» aparezca caracterizado como consecuencia excepcional de un proceso regresivo de «degradación». En el mismo movimiento de ascenso, en el que la contemplación de la «Belleza» aparece como el acceso a la «Verdad» —tesis «metafísica» de la belleza—, encontramos la “caída”, la gradual “pérdida de las alas”³, en un proceso que se va degradando hasta el arte de la «imitación» (*mimesis phantastiké*). El «Arte» cortocircuita la dialéctica entre las ‘esencias’ y las ‘apariencias’, pretendiendo construir las ‘apariencias’ desde sí mismas. Se pone en suspenso el compromiso racional: la «Verdad» debe tener el cometido inexcusable de garantizar el ser de la «Belleza» —tesis «lógica» de la belleza—. De lo contrario, esta deriva regresiva degenerará en furor, en una manía erótica capaz de tensionar el marco racional hasta el mismo bloqueo. En paralelo, ascendente y descendente, existe en Platón una idea metafísica y una idea gnoseológica de lo bello, de carácter moral y político —tesis «moral» de la belleza—. Platón respeta la «Belleza», pero desconfía del «Arte».⁴

Tal como examinaremos más adelante, los presupuestos ontológicos y gnoseológicos que fundamentarán posteriormente las concepciones neoplatónicas, ponen en evidencia la inevitable consecuencia de la inversión ontológica del platonismo. La «Belleza» es emanación y reflejo de «lo Absoluto», y el ser humano tiene “acceso” a «lo Absoluto» a través de la «Belleza». Sin embargo, en las tesis neoplatónicas aparece un hecho crucial que refuerza el punto de partida de nuestro planteamiento: una pérdida progresiva o «regresión» de la experiencia, condición de posibilidad de toda experiencia estética, y que Plotino identifica con el «principio de degradación progresiva». El «Arte» reduce al “yo” a una extraña situación de pasividad, donde las ‘obras’ ya han roto su objetividad —desobjetivización— y el sujeto se separa (*ek-stasis*) de su subjetividad en un acceso privilegiado a «lo Infinito-Uno», es decir, a «lo Absoluto», a «lo Incondicionado» y, en este caso, sin «limitación». Su veneración es un paréntesis, una interrupción que literalmente nos saca de la experiencia ordinaria, en un «fuera-de-sí» extraño y desconocido, un «ex-tasis» místico que nos permite acceder, a través de la contradicción, a lo que de otro modo nunca podría aparecer.

En el marco del adecuacionismo necesitarista del pensamiento aristotélico, el «Arte» se muestra como una «*techné poietiké*», es decir, como una “técnica que hace”. Aristóteles parece poner más especial énfasis en el momento del “hacer” que en el resultado de la acción. El «Arte» en general es, ante todo, una técnica. La «*katharsis*» se presenta como consecuencia de

operaciones tecnológicas de naturaleza racional y de carácter adecuacionista —*mimético y verosímil*— cuya apropiación de la realidad incluye a la subjetividad, procediendo a enmarcar la situación racional en un gran paréntesis: una *epoché*. La «*katharsis*» es un indicativo del éxito de este movimiento de ida y de vuelta, de inclusión y de exclusión, incitado desde mecanismos racionales que tensionan el propio marco racional más allá de sus límites. La naturaleza de la tragedia griega aparenta racionalidad en su técnica para impugnar, subvertir, o al menos, compensar, los excesos de una racionalidad desmedidamente dominante. Por otro lado, la «*katharsis*», como indicativo final de su éxito, concilia al individuo con un universo deforme, cruel y extraordinario, en el que el horror de *lo otro* se torna en saludable diversión. El «*enthusiasmos*» es pasión desmedida e incontrolable que roza los límites de la irracionalidad, teniendo como origen una situación reducida. Sin embargo, este mismo “bloqueo racional”, que modifica el proceso de experiencia hasta el extremo de la exaltación y de la locura maníaca, constituye, a su vez, una de las primeras etapas en el camino a la felicidad. Esta cuestión revela las implicaciones de la experiencia del «Arte» con las condiciones de la experiencia en general, tendiendo un nexo de unión entre metafísica, religión, moral y política.⁵

En el camino hacia la génesis de la autonomía de la experiencia estética, el papel que desempeña el dinamismo de la subjetividad va a ser determinante. El mecanicismo cartesiano reconocerá implícitamente la deficiencia de la subjetividad en la experiencia del «Arte», proponiendo un modelo mecánico que pretende eliminar el error, integrando la proyección perspectiva y la construcción lógica para fundar una experiencia exacta según la mecánica de las cosas. Tal como nos señala Merleau-Ponty en sus análisis sobre los tratados de *Dióptrica*⁶, en el cartesianismo no hay visión sin pensamiento. La visión, modelo mecanicista de percepción, es un pensamiento condicionado en cuyo centro hay «*un misterio de pasividad*». Su concepción como una red de relaciones geométricas entre ‘objetos’ es capaz de garantizar la experiencia de un mundo inequívoco, más allá de los espectros, las ilusiones y las percepciones sin objeto. El cartesianismo inaugurará la discusión moderna sobre la estructura de la subjetividad y su relación con los ‘objetos’ del «Arte». La racionalidad, como garante de la experiencia de lo bello, pronto dará paso a la “*Gracia*”, preludio del concepto romántico de «genialidad», movimiento secreto del alma que deja de obedecer a reglas racionales. Este movimiento de la subjetividad se aproximará al concepto de «*lo Sublime*»⁷, categoría que intentará describir la afección que, en detrimento de la razón, conmueve al sujeto en su confrontación dinámica con los ‘objetos’. Este “giro” hacia la subjetividad tendrá su culminación en el «*instinto natural*» que preconizará el empirismo. El conde de Shaftesbury, Francis Hutcheson y el propio Condillac, en consonancia con un determinado marco teórico, abordarán de nuevo el movimiento extraviado

de la subjetividad, al tratar del «*entusiasmo*», del «*sentimiento interior*» o de «*las modificaciones sufridas por el alma*». Pronto aparecerán las discusiones de Batteaux⁸ y del abate Du Bos⁹ sobre la naturaleza del «Genio», para quienes la experiencia del «Arte» aparece como una “conmoción” del dinamismo propio de la subjetividad, asociada al entusiasmo, y cuyo potencial es capaz de engendrar emociones desconocidas. Será el propio Diderot¹⁰ quien asocie esta experiencia, en su mismo movimiento, tanto con lo sublime y lo desmesurado, como con la irregularidad, lo patético y lo imperfecto. En efecto, esta época se caracterizará por expresar las dos consecuencias que hemos planteado desde el principio: la “liberación” de la subjetividad, como puesta en suspenso de los hábitos en los que el orden de la racionalidad se instala, o el “aislamiento” de la subjetividad en su acceso a la «Idea», a la «Verdad», al «Sentido», o al «Absoluto». Esta dicotomía preparará el terreno tanto para las concepciones kantianas, como para las concepciones románticas: *Autonomía vs. Soberanía*.

El orden histórico que estamos exponiendo alcanzará un punto máximo de inflexión en la fundación filosófica de la «Estética». La relación entre Leibniz y Baumgarten representará un momento crítico, determinante para comprender el punto de partida de nuestra investigación. La determinación de la «Belleza» como «*unidad en la variedad*» será la premisa inicial de todas las consideraciones estéticas racionalistas. La «Belleza» parece derivar del orden que resulta del consenso de la diversidad y de la unidad en una ‘cosa’. Este nexo teórico nos conducirá, desde el debate sobre el «*Intelectualismo estético*», hasta las consideraciones de la propia estética kantiana. La lógica y la psicología leibnizianas serán el eje articulador sobre el que se organizan las concepciones estéticas alemanas. Las tesis de Leibniz sobre la «perfección» y el «placer» nos llevan a una concepción gradual de la «percepción». Leibniz nos hablará de un «*no sé qué*»¹¹ que nos produce placer en la contemplación de la perfección de una cosa y que tiene lugar a través de los diferentes grados de conocimiento, en la esfera de la cognición *clara y confusa*.¹² Aunque el reconocimiento del estatuto del conocimiento claro y confuso —la *claritas confusa*— no será todavía el reconocimiento de la especificidad de la percepción estética, sin embargo, la posición leibniziana nos conducirá a una forma de «*Intelectualismo*», según el cual el placer que se deriva de un orden o de una perfección crece en proporción al grado de *distinción* del conocimiento de este orden o de esta perfección. El placer, en este caso, será reductible a los placeres intelectuales “confusamente” conocidos.

Será en el momento de fundación de la «Estética» como disciplina, cuando Baumgarten haga patente una distinción precisa que ilustrará nuestra tesis de partida. El dominio de la experiencia estética tiene una gradación: un límite inferior, representado por el conocimiento sensible oscuro, y otro superior, constituido por el conocimiento lógico distinto. La

«Estética» será definida como «*Gnoseología inferior*» o conocimiento inferior, por el cual, sin embargo, se nos hace realmente accesible la belleza de los ‘objetos’. En este sentido, se nos planteará un cambio en la concepción del conocimiento que, sin dejar de lado algunos de los supuestos neoplatónicos que hay en su base —«*productividad de lo perfecto*», «*donación sin merma*»—, se oriente entre las tradiciones de Leibniz y de Wolff. Los críticos contemporáneos de su época acusarán a Baumgarten de haber relegado la facultad de lo bello entre las facultades inferiores. Sin embargo, esta crítica mostrará una clara dificultad para comprender su original contribución. El estatuto filosófico de la «Estética» será elaborado por Baumgarten y su discípulo Meier, poniendo en cuestión la hegemonía de la lógica y replanteando el estatuto de la experiencia sensible en general. La reformulación de la teoría leibniziana de los grados de perfección llevará implícita una radical distinción entre la *parte inferior* del alma —percepción indistinta— y su *parte superior*, capaz de producir conocimientos distintos. La *Aesthetica*¹³ de Baumgarten pondrá en cuestión los límites y las insuficiencias de la lógica. La «Estética», como tal, será la ciencia del conocimiento sensible y, en tanto gnoseología inferior, se circunscribirá en una esfera epistemológica distinta que deberá poseer su propio tipo de «*Verdad*». Quizá sea aquí donde la aportación de la escuela baumgarteniana sea más decisiva. La *Fasslichkeit* sensible, la actividad estética del alma, así como la *Leichtigkeit* o *Erleichterung* estética del conocimiento lógico, deben de esforzarse en introducir en la multiplicidad la simetría, la armonía, a fin de que la sensibilidad pueda “asir” el «objeto» en su esfuerzo de identificación. El gusto exige, pues, la multiplicidad, el contraste, la armonía y un paso progresivo de un opuesto a otro, de una percepción a otra, en una determinada gradación. La categoría de la «*Verdad*», unida a la perfección estética, va a tener aquí un amplio desarrollo que culminará progresivamente en las concepciones de la estética kantiana. La belleza del «Arte» dependerá de una cierta incapacidad (*Unvermögen*) de nuestras facultades sensibles de conocer, de nuestra limitación subjetiva para unificar la multiplicidad sin orden que se presenta ante la intuición. La categoría de la «*Verdad*» será el eje principal que articule la parte central de la *Aesthetica*, cuya original aportación reposará sobre una radicalización de la subjetividad del conocimiento y de la experiencia humanas. La *veritas aesthetica* pondrá en juego el movimiento conjugado de la lógica y de la estética, de la belleza y de la fealdad, de la verdad y de la falsedad, reenviando la verdad estética y lógica a una misma esfera que pasará a denominarse “*estéticológica*”¹⁴, y cuyo embrión será el germen de lo que posteriormente llamaremos la dialéctica «*Verdad-Apariencia*». Se tratará de una transformación radical de la metafísica y de la lógica que, partiendo del carácter anfibiológico de ciertos ‘objetos’, inicie una larga reflexión sobre la supuesta especificidad del conocimiento sensible y sobre las insuficiencias de la propia lógica. Los análisis sobre la

*falsedad estética*¹⁵ constituirán en la experiencia del «Arte» una verdadera aproximación a la coexistencia horizontal de los ámbitos de la lógica y de la estética. Esta coexistencia tendrá su culminación en la noción de *verosimilitud (wahrscheinliche)*¹⁶, lo que *parece* verdadero. Baumgarten se irá aproximando progresivamente a la cuestión de la especificidad cognitiva de la verdad estética, en una gradación que la irá alejando “excéntricamente” del proceso ordinario de experiencia, hacia una posición autónoma que desembocará en las tesis kantianas. La manifiesta insuficiencia de la facultad intelectual no sumirá esta excepcional experiencia en el puro irracionalismo, sino que, al contrario, sentará, a partir de una determinada posición metafísica, las bases de una supuesta y analógica “reconciliación” entre «Arte» y «Razón».

En las primeras páginas de la segunda edición de la *Kritik der reinen Vernunft*, Kant añade una nota a pie de página sobre la utilización que hace Baumgarten de la palabra «estética» para designar la «crítica del gusto».¹⁷ Tras un largo periodo racionalista que va desde 1755 a 1763, donde Kant muestra una clara tendencia hacia el «*Intelectualismo estético*», comenzará el lento avance sobre un problema seminal: la relación entre el concepto de facultad de juzgar «reflexionante» y el de «finalidad sin fin». Tal como el propio Kant confirma en una célebre misiva enviada a Reinhold el 12 de mayo de 1789, la cuestión sobre la teleología de la naturaleza y la distinción entre el juicio «determinante» y el juicio «reflexionante», constituirán el marco general sobre el que desplegar el proyecto crítico de la filosofía trascendental. Es aquí donde cobra sentido nuestra tesis de partida. El entendimiento va a implicar una “represión” de la relación particular de la subjetividad con el «objeto». Tal represión se va a manifestar en el “fracaso”, siempre inacabado, de la propia facultad de juzgar «determinante». Esta profunda intuición, formulada primitivamente mediante los recursos expositivos que Kant pone en juego, determinará el curso de toda la teoría estética posterior, además de suponer el eje sobre el que pivotan los ámbitos de la «belleza» y de la «moralidad». La capacidad de pensar lo particular (*el caso*) en cuanto contenido o subsumido en lo universal (*la regla*) es, en general, la facultad del juicio. A este respecto, en la primera *Crítica* se mostraba la posibilidad de un aspecto determinante, según el cual la regla precedía a los casos como lo sabido, determinándolos. La posesión previa de la regla, la preexistencia de la ley, permitía que la subjetividad, en la ausencia de los conceptos necesarios, formase éstos a partir de reglas previas, tal como sucede en los movimientos de averiguar, aprender, estimar o decidir. Sin embargo, podía ocurrir que se dieran casos (*particulares*) sin que se dispusiera de antemano de la regla (*universal*) que los determinase para permitir elaborar el correspondiente concepto. En esta situación, se hacía necesario buscar esa regla, siendo esta “búsqueda” el ejercicio de la «reflexión». Si el movimiento de la subjetividad en los juicios determinantes era de descenso —de la ley al caso,

del concepto a la intuición—, en los juicios reflexionantes, de manera inversa, el movimiento era de ascenso —del caso a la ley, de la intuición al concepto—. La facultad del juzgar «reflexionante» opera careciendo de una guía preestablecida y, sin embargo, tiene la necesidad de anticiparla, en una búsqueda cuyo éxito no está previamente garantizado. A pesar de esta falta de garantías, es preciso que proceda sobre la base de esta anticipación (*prolepsis*), es decir, debe prever la unidad bajo la cual pueda llegarse a pensar el caso, la multiplicidad de lo dado a la experiencia. La indeterminación e indeterminabilidad *a priori* de la diversidad de lo dado —particular, diverso y contingente— aparece aquí como irreductible e inconmensurable, aunque, como en el caso de las ‘obras’ de «Arte», pueda tener una *apariencia* de adecuado. A la facultad del juicio «reflexionante» le pertenece la necesidad de anticipar la adecuación o la conmensurabilidad de la diversidad de lo dado con las potencias de la subjetividad. Este principio debe ser *a priori*, subjetivamente necesario, pero objetivamente contingente. En esta «prolepsis» reside la búsqueda y la espera, y es esta índole suspensiva donde el juicio debe proyectar incansablemente dicha conmensurabilidad. Sin embargo, la aparente «conformidad a fin», pero sin fin, conlleva el reiterado “fracaso” de la subjetividad en esta adecuación de lo indeterminado y diverso de la experiencia. Aquí, encontramos la pista sobre la interminable “represión” de la subjetividad en su afán por generar sentido. En efecto, para un juicio cuya misión es, no aplicar una ley preestablecida, sino buscarla ininterrumpidamente, su insistente “fracaso” va a suponer una modificación regresiva de la subjetividad. La conciencia de esta experiencia es el placer estético, interpretado por Kant como una «vivificación de las facultades cognoscitivas», como un libre juego de entendimiento e imaginación en el que nada parece importar la existencia de los ‘objetos’. Esta «vivificación» (*Belebung*)¹⁸ es placentera en sí misma, aunque proceda de un mecanismo de marcado carácter regresivo que se caracteriza por un fracaso interminable del juicio. Esta potente intuición marcará en lo sucesivo cualquier proyecto posterior de análisis de la experiencia del «Arte», y contendrá, en su propia lógica, el núcleo crítico y fecundo de la dialéctica de las relaciones «Verdad-Apariencia». Esta es la parte de la filosofía de Kant que tendrá un importante efecto en el idealismo y en el primer Romanticismo alemán, y, por consiguiente, en toda la teoría estética posterior.

El esfuerzo por comprender la relación entre la subjetividad y la experiencia del «Arte» nos ha llevado al reconocimiento de la limitación del conocimiento humano. En el sistema kantiano, la facultad del entendimiento intuitivo, o «intuición intelectual», aparece como una capacidad de nivel superior que procura resolver dicha limitación, captando inmediatamente el fundamento real de la naturaleza sin la mediación de conceptos. Será Schelling quien interprete esta especial intuición en la esfera del «Arte». En el sistema de Schelling, la

experiencia del «Arte» tendrá la función extraordinaria de revelar el «Absoluto», la unidad del sujeto y el objeto, de la historia y la naturaleza, del reino de la libertad y del reino de la necesidad. La experiencia del «Arte» pasará a ser el paradigma de una «reconciliación». La hipóstasis del «Arte», como vehículo de la revelación del «Absoluto», pondrá en evidencia lo que en principio parece ser un modo superior de conocimiento, un conocimiento no conceptual que se enfrenta a las limitaciones del conocimiento propio del entendimiento. Esta interpretación pretendidamente metafísica, que sublima la «intuición estética» en tanto intuición intelectual objetivada, aparece como una paradójica «inversión» que subvierte lo que debería ser el “fracaso” de la experiencia, convirtiendo asombrosamente su limitación en una experiencia excepcional. La experiencia del «Arte», lejos de aparecer como una «crisis» de la propia racionalidad, se convierte en un modo excepcional de captación de la «Verdad». En esta paradoja reside la naturaleza de la ironía romántica. La absolutización del «Arte», como manifestación de lo «Absoluto», constituye la hipóstasis metafísica de un momento regresivo de la experiencia. El Romanticismo significa en este contexto el intento de rectificación de la autonomía moderna, postulando un “reencantamiento” del mundo mediante una nueva mitología cuyo núcleo será la «obra de Arte». Será en el *Discurso sobre la mitología*¹⁹, escrito por Friedrich Schlegel en 1800, donde se marcará un antes y un después en esta nueva mitología romántica que dependerá de una suspensión de los mecanismos racionales. El «Arte» absoluto comenzará con la independencia de lo bello, separado ya de lo verdadero y de lo moral. La sombra mitológica del «Arte» romántico será así la manifestación y el remedio de la escisión irremediable de la totalidad espontánea definitivamente perdida. La infinitud como fármaco de la declinación de una subjetividad escindida será uno de los componentes terapéuticos de la enfermedad moderna. La nueva mitología, la remitologización del Todo frente a la escisión del “yo”, aparecerá como un “nuevo realismo”, una «obra de Arte» de la propia naturaleza en la que todo queda metamorfoseado. Tal como nos señala Benjamin, el Romanticismo cimentó su teoría del conocimiento sobre el concepto de «reflexión»²⁰, garantizando así una peculiar infinitud de su proceso y la radicalidad de su carácter inacabado. Sobre la base de esta “infinitud” reside la peculiar interpretación de la imperfección que determina a la subjetividad en la experiencia del «Arte». Como si de una trampa o ardid se tratase, la reflexión se expande sin límites, orientándose hacia lo que los románticos convinieron en denominar el «Absoluto». Su defecto será caracterizado por Schlegel, en clara resonancia con las tesis kantianas, en un pasaje de su *Lucinde*, donde se narra el devenir de Carolina Michaelis y Dorotea Mendelssohn: «*El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la inmediata proximidad de sí mismo, piensa preferentemente en aquello sobre lo que puede pensar sin fin.*» Esta «autorreferencialidad» en la

que cae la propia subjetividad delimita en el Romanticismo la afirmación positiva de una insuficiencia o de una limitación. La paradójica inversión del pensamiento romántico muestra la alternancia entre la elevación al «Absoluto» y la degradación de una experiencia que muestra su propia incapacidad, extraviada en un movimiento sin fin. Esta antigua tendencia hacia el misticismo que se muestra en la intuición romántica, encubre las insuficiencias de un pensamiento que suspende interminablemente su propia actividad. La tesitura reactiva de la experiencia del «Arte» se reconcilia en una nueva mitología. «*Mientras no hagamos estéticas, es decir, mitológicas, las ideas, ningún interés tendrán para el pueblo*»²¹, escribía Schelling en 1795 bajo el dictado de Hölderlin y con la amenaza de Hegel, quien dará la primacía a la reconciliación filosófica, dando lugar a la anunciada “muerte del Arte”: el «Arte» se convierte en un modo de captación de la verdad históricamente superado. Con su ciega nostalgia del *factum* clásico, Hegel reconocerá la progresiva incapacidad de la subjetividad en el «Arte» y su necesaria subordinación a la filosofía. La penetración de la mediación intelectual en la estructura de la «obra de Arte», tal como nos señala Adorno²², disminuye la experiencia de lo inmediatamente sensible cuyo contenido era la pura evidencia de las ‘obras’. La privación de este momento reducirá la experiencia del «Arte», protegiéndola en el ámbito de la teoría. El «Arte» sólo podrá mostrar la «apariencia sensible» de la Idea, y no podrá ser, tal como señalaba Schelling, el órgano de la filosofía.

La posterior concepción del «Arte» que desarrollará Schopenhauer deriva de la noción kantiana de que, en la contemplación estética, la subjetividad va perdiendo progresivamente su propio interés. La experiencia del «Arte» pone de manifiesto las limitaciones del pensamiento conceptual. El énfasis de Schopenhauer en mostrar las deficiencias de la subjetividad invierte esta misma carencia, mostrando que la experiencia del «Arte» puede llevar al sujeto más allá de sí mismo, hasta un estado regresivo que anula el momento de la individuación, revelando intuitivamente la naturaleza esencial de la existencia. Tales planteamientos conducen a una noción de la experiencia del «Arte» como negación temporal de la subjetividad contingente. El «Arte» se convertirá en la negación abstracta del impulso de autoconservación. El vínculo entre la incapacidad de la subjetividad y la experiencia del «Arte» se hará aquí evidente: sólo perdiéndonos como sujetos podremos alcanzar una verdad más alta. En su lección VII, *Sobre el fin de la obra de arte*, Schopenhauer será preciso: «*La obra de arte facilita la aprehensión de la idea, porque para la captación más clara y puramente objetiva de la esencia de las cosas se requiere que la voluntad se acalle por completo.*»²³ Esta «regresión» de la subjetividad vendrá marcada por un abandono progresivo de la forma del conocimiento que se atiene al principio de razón suficiente. Las claves gnoseológicas serán claras y precisas: la experiencia del «Arte»

corresponde a un tipo de conciencia especial, esencialmente distinta de la conciencia empírica, y que Schopenhauer denominará «conciencia mejor» (*besseres Bewusstsein*). Tal estado excepcional de conciencia se alzarán por encima de los límites que imponen las formas *a priori* del principio de razón suficiente: la causalidad, el espacio y el tiempo. Este olvido del “yo” parecerá suponer una experiencia directa con la esencia misma del mundo. La inhibición de la «intencionalidad», que posteriormente tematizaremos en nuestro análisis, supondrá una regresión de los mecanismos básicos de experiencia, que toma como referencia un cierto *platonismo invertido*, característico de la posición teórica en la que Schopenhauer se instala: «*La idea se dirige a nosotros mismos mucho más fácilmente desde la imagen, desde la obra de arte, que desde la realidad.*»²⁴ La abstracción, tanto de la voluntad como de la personalidad, parece producir en el sujeto un arranque, o impulso especial, en el que resuenan las reminiscencias epicúreas y neoplatónicas. El abandono de la forma de conocimiento que se atiene al principio de razón suficiente parece suponer paradójicamente una «carestía» que, en definitiva, nos conduce a un «exceso». En esta situación reducida, la subjetividad dejará de ser consciente de sí misma, quedando sometida sin cesar a la pasividad incontrolable de un puro sujeto de conocimiento. En la transformación que se produce en la subjetividad al ingresar en la contemplación estética, el conocimiento se libera de toda referencia a la voluntad, “apartándose” de la subjetividad y considerando las cosas de manera puramente objetiva. Esta “cierta alteración” que se produce en el sujeto es definida por Schopenhauer en su Lección VIII: «[...] un estado de pura contemplación, de apertura a la intuición, que nos lleva a perdernos en el objeto y a olvidarnos de cualquier individualidad, superando el conocimiento regulado por el principio de razón suficiente.»²⁵ Esta “cierta alteración” nos aparta por un breve instante de la subjetividad, sumiéndonos en una extraña situación reducida. El filósofo ejemplificará excepcionalmente esta suspensión en la sobrecogedora visión de las «*naturalezas muertas*» que aparecen en las pinturas de la escuela holandesa o en los inquietantes paisajes de Caspar David Friedrich, tal como lo hará posteriormente Merleau-Ponty en la visión de Cézanne. La profunda intuición de Schopenhauer y su deuda neoplatónica iluminarán la teoría estética contemporánea, desde Nietzsche y Husserl hasta el propio Adorno y la posterior estética fenomenológica.

Si para Hegel el «Arte» era manifestación sensible de la Idea filosófica, para Nietzsche será la filosofía la que, a la hora de comprender la modernidad, se subordinará al «Arte». La formulación nietzscheana radicalizará la percepción idealista de las limitaciones del entendimiento, postulando la “caída” progresiva del pensamiento conceptual en una devaluación de las nociones de «verdad» y de «subjetividad». Para Nietzsche la articulación conceptual supondrá una identidad represiva, la reducción de la intuición a la verdad. La liberación de la

subjetividad pasará por una paulatina despotencialización de la «Verdad» en la «Apariencia». El lento abandono de la subjetividad habrá de entenderse como la declinación de una racionalidad por naturaleza excesiva, que nos permitirá acceder de un modo fugaz e intempestivo a la imagen primordial de la realidad, convertida ya en «Arte». La concepción positiva de la experiencia del «Arte» entrañará una concepción negativa de la relación entre la experiencia estética y el concepto de «Verdad». Este matiz negativo nos conducirá desde la estética hasta la ontología, determinando lo que será gran parte de la teoría estética contemporánea. Así pensará Nietzsche, siguiendo en ello las huellas de Schopenhauer y Arquíloco: «[...] en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un medium a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia.»²⁶ Esta “redención” nos liberará del *principium individuationis*, presentándonos los poderes ontológicos de una situación regresiva caracterizada por el sueño y la embriaguez. La voluntad —en el sentido de Schopenhauer—, para convertirse en «Arte», se ha «vaciado». Las posiciones de Nietzsche parecerán estar invertidas. El signo de una completitud, expresada en la experiencia del «Arte», pasará por la carencia y el abandono de una subjetividad, liberada ya de su soberbia confianza en una racionalidad trascendente. La separación entre el concepto de «Apariencia» y el concepto de «Verdad» nos conducirá desde el platonismo y el aristotelismo hasta los planteamientos de Lessing, Schiller y Schopenhauer, reordenando históricamente el régimen patológico en el que la subjetividad parece ingresar al aproximarse sobre los límites de la representación.

Llegados hasta este punto habrá que esperar hasta 1887, año en el que el *Philosophische Monatshefte*, en su número XXIII, publica el famoso artículo de Paul Natorp: «Sobre el fundamento objetivo y subjetivo del conocimiento».²⁷ Desde el contexto teórico del neokantismo, Natorp se enfrentará a la interpretación psicologista dominante de la filosofía de Kant. De esta forma, Natorp planteará las líneas generales del argumento contra el psicologismo, que Husserl recogerá en su obra seminal e intempestiva, *Logische Untersuchungen*. El propio Husserl, tal como refiere en el § 41 del capítulo 8, acerca de *Los prejuicios psicologistas*²⁸, reconocerá a pie de página esta deuda. En medio de la polémica sobre la validez general de la normatividad de las leyes lógicas y la posible fundamentación psicológica de la validez objetiva del conocimiento, la cuestión planteada será muy clara. En palabras de Natorp, era preciso tener un acceso al objeto de conocimiento «como independiente de la subjetividad del conocer».²⁹ Teniendo en cuenta que la subjetividad se “pone en juego” en el acto del conocer mismo, la cuestión planteada será cómo la subjetividad del conocer se neutraliza a sí misma en el proceso mismo de conocer, de tal modo que “brille” la cosa misma sin la mediación de representaciones

subjetivas. Este hecho crucial va a determinar necesariamente toda la teoría estética posterior. La necesaria «abstracción», válida y positiva, de la subjetividad que Natorp defendía implicaba una regresiva “retirada” del “yo”. La manera de neutralizar la influencia de la subjetividad respecto a todo acto de conocimiento debía convertirse en un recurso metodológico. El platonismo se iba a convertir en fenomenología mediante una *epoché* que debería neutralizar la dimensión existencial y empírica de los objetos, sin separar las esencias de los actos intencionales de la conciencia. Se imponía urgentemente una teoría acerca de la forma en la que la conciencia constituía la objetividad. Este proyecto acercaba de nuevo las aspiraciones de Husserl a los planteamientos kantianos. Sin embargo, el interés de Husserl estuvo determinado por los procesos de descripción puros de esencias, que daban cuenta de las maneras en que los objetos aparecían a los distintos momentos de conciencia, y por los análisis constituyentes, que utilizaban estos momentos descriptivos como hilo conductor para descubrir los actos y los procesos de conciencia en los que resultaban constituidos. Los primeros procesos permitieron la aparición de análisis pormenorizados de los aspectos de la vida consciente, tanto de las dimensiones que intervienen en el conocimiento, como de los aspectos subjetivos de la moralidad, de la estética, de la religión. La antigua ontología regional se interpretó en clave descriptiva y Husserl se embarcó en una teoría de las diversas ontologías regionales. Sin embargo, en raras ocasiones el análisis se aproximó al fenómeno artístico. La descripción fenomenológica de una «obra de Arte» aparece como tal en *Ideas relativas a una fenomenología pura*, al tratar de abordar la modificación de la conciencia perceptiva, por la que, en la contemplación estética de los ‘objetos’, éstos son neutralizados y ya no se nos ofrecen ni como siendo ni como no siendo, en ninguna modalidad posicional, como «cuasi-entes».³⁰ Esta profunda intuición inaugurará dos grandes líneas de investigación en las consideraciones fenomenológicas sobre la estética: por un lado, el enfoque desde el plano de la intencionalidad de Moritz Geiger, Oskar Becker, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne y Eugen Fink; por otro lado, el nuevo desarrollo de la fenomenología llevado a cabo por Michel Henry, Marc Richir, Henry Maldiney y Jacques Garelli. Tanto la estética como la fenomenología asumirán ambas una actividad de *epoché*, de suspensión del prejuicio de los prejuicios: la suposición de un mundo absoluto, existente en sí, sustrato de verdades en sí, absolutamente evidentes, y que se nos imponen como lo que es definitivamente natural y aceptado. Pero estética y fenomenología realizarán esta suspensión de modo diferente. Ambas tratarán del fenómeno, de *lo-que-aparece*, pero la fenomenología atenderá más bien a la *aparición*, mientras que la estética se detendrá en el *modo de aparecer*. Este matiz, a primera vista sutil, producirá notables diferencias. Husserl habría de intuir lo que podríamos denominar como el proyecto de una futura *Estética*

Trascendental, planteada en términos de una «*génesis pasiva*» que precede a toda posible actividad de la subjetividad. Hay, pues, una cierta *pasividad* que precede a toda actividad constituyente del “yo” y que supone un modo de «regresión» en el que el «Arte» parece invertir el dinamismo de la subjetividad, dejando paso a la aparición de un acceso privilegiado, de una fase múltiple de presencia en un ritmo no objetivo que constituye la “plusvalía” de nuestro pensamiento. Esta zona «invisible», o preobjetiva, es el lugar kantiano de la «reflexión sin concepto», de la primitiva «cohesión sin conceptos», de una «vibración» o «reajuste» detenido en el curso de la «intencionalidad» y, en definitiva, de las ‘síntesis pasivas’. En esta «regresión» el “yo” abandona su actividad en el mundo de los ‘objetos’, y accede a un mundo originario, proteiforme y fluctuante, inestable, discontinuo y fugaz, reserva originaria de sentido, zona de “*extremada conciencia*” —inconsciente fenomenológico— separada ya del régimen objetivo del mundo y que corresponde, de algún modo, a la “*devaluación regresiva*” que hemos expuesto desde un principio.

Los planteamientos fenomenológicos, en consonancia con el desarrollo conceptual de la tradición hasta aquí expuesta, representarán el eje articulador sobre el que girarán todas las consideraciones teóricas del siglo XX. En 1945, en el número 8 de la revista *Fontaine*, aparece por primera vez un artículo programático e inaugural que llevará por título «*Le doute de Cézanne*».³¹ En un impecable estilo literario, Maurice Merleau-Ponty llevará a cabo la aplicación en el campo del «Arte» del motivo husserliano de lo «prerreflexivo» o «preobjetivo», del mismo modo que anteriormente había desarrollado este tema en la *Phénoménologie de la perception*³², y que, más adelante, desarrollará en *Le Visible et l’Invisible* bajo el oscuro concepto de «*la région sauvage*»³³. En sus líneas se anunciará la urgente necesidad de volver al fondo inmemorial de lo visible, zona muda, anterior al lenguaje, a la construcción operativa del mundo, a la consciencia y a la ética. La experiencia del «Arte» aparecerá como una suerte de *recruzamiento* dialéctico entre «lógica» y «estética» —«*Verdad*» y «*Apariencia*»— que muestra el mundo de este lado, sin habitar todavía y aún desconocido, mundo primordial o naturaleza en su origen, zócalo bruto anterior a toda organización y sobre el cual, por tanto, reposa lo constituido.³⁴ Merleau-Ponty propondrá el ejemplo de la pintura de Cézanne como una suerte de versión visual de la *epoché* fenomenológica, poniendo en suspenso los hábitos de nuestro pensamiento y revelando el fondo de naturaleza inhumana sobre el que se instala el hombre. Nos invitará así a volver nuestros ojos sobre una región donde lo humano no está todavía constituido. El ídolo y el mito, tal como nos señalará posteriormente Levinas, parecerán pertenecer a este mundo de lo elemental, de la totalidad. Un mundo que designa como anterior a la creación porque es, en definitiva, el reino inhumano del puro ritmo, de la pulsación salvaje, de la pasividad y de la ciega fascinación.

Asistiremos al espacio original, la presuposición fenomenológica, prerreflexiva y antepredicativa, según la cual el mundo de las operaciones, de los artefactos, de las significaciones, de las consciencias despiertas, emerge o se separa de un fondo u horizonte primordial, proveniente de una región bruta, de un mundo de orígenes y raíces. Este espacio primitivo, mudo e inmóvil, precede y sostiene a aquél en el que habitualmente nos encontramos y que nuestra percepción espontánea ignora, debido a que tal espontaneidad está ya constituida en exceso. Cézanne nos invitará a “abrir los ojos” sobre este paisaje desolado, a suspender nuestros hábitos en una experiencia regresiva que retorna sobre un orden ontológico previo y salvaje, «*sin familiaridad*», anterior a toda «*efusión humana*». Recordemos que ya en *L’Oeil et l’Esprit*, Merleau-Ponty expondrá la extraña «inversión» que caracteriza a la experiencia del «Arte» y que reduce a la subjetividad en una ciega fascinación en la que revive las fuentes primordiales de su poder constituyente. Así, el «Arte» mostrará la precesión de la realidad sobre la subjetividad en un abandono progresivo de sus poderes constituyentes. Y tal como el autor describe en sus últimas palabras y en clara concordancia con una tradición filosófica muy determinada: «*La vision n’est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c’est le moyen qui m’est donné d’être absent de moi-même, d’assister du dedans à la fission de l’Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.*»³⁵

En «*La réalité et son ombre*», texto de Emmanuel Levinas publicado en *les Temps modernes* en 1948, reeditado hoy en *Les Imprévus de l’histoire*³⁶, el autor nos sugiere que la experiencia del «Arte» no nos conduce más allá de la realidad dada, sino, de alguna manera, nos sitúa en el universo que le antecede, del lado que la precede. La proximidad al pensamiento husserliano nos invita a descubrir de nuevo en sus palabras el tema de «lo prerreflexivo» o de «lo antepredicativo». El «Arte» es símbolo «*à rebours*», expresión que sugiere el movimiento de torsión por el que nos muestra el anverso de un orden ontológico, e incluso cosmológico, que sucede detrás de la realidad ya constituida. Este movimiento de «inversión» será de una naturaleza esencialmente regresiva y nos descubrirá la “caída” o devaluación del curso de la experiencia en la que la subjetividad parece quedar neutralizada. El «Arte» no “transfigurará” el ámbito de lo real, sino que, al contrario, lo “transdesfigurará”. Su movimiento, lejos de ser una «trascendencia», se mostrará más bien como una modalidad de «trasdescendencia» que nos lleva por debajo de la realidad, allí donde subyace un fondo elemental e inerte sobre el que reposa todo lo constituido. En este estado primitivo de cosas, la sordidez y lo elemental determinarán la inmediata posición del ser. La experiencia del «Arte» aparecerá como un rastro de la tendencia que arrastra a la subjetividad en su deriva hacia este mundo primordial, ajeno al decurso del tiempo uniforme y a la continuidad del espacio objetivo. Merleau-Ponty y Levinas convergerán

en la misma presuposición y, sin embargo, divergirán en su concepción de la «efectividad estética». Mientras para el primero, esta situación de regresión expresa, en último término, el origen de un orden naciendo espontáneamente; para el segundo, tal estado muestra el abismo de una ciega pasividad que separa definitivamente la realidad de un trasfondo fantasmagórico, como una sombra «*en-deça*» de la propia realidad, como un «desajuste» en el que la subjetividad regresa sobre una región ontológica anterior y previa. En el primer caso, la experiencia del «Arte» nos llevará hasta el límite donde el *aparecer* se revela en el instante mismo de su origen, como el inicio de una eclosión en la emergencia del sentido más primigenio. En el segundo caso, tal experiencia nos encerrará en una parálisis en la que asistimos impasibles al espectro sombrío del *ser*, de un orden de cosas sin libertad, sin movimiento, sin relación: «*L'art est l'événement même de l'obscurcissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre.*»³⁷ Este letargo del “yo” corresponderá a una regresión sobre una región ontológica anterior al lenguaje, al conocimiento y al concepto. Si para Merleau-Ponty, este retorno a las fuentes mismas del sentido es interpretado como un advenir afirmativo, capaz de superar las limitaciones de la razón; para Levinas, la «obra de Arte» no representa una promesa, ni una esperanza, ni un proyecto, sino una pausa, un intervalo suspendido en el que la realidad se retira de su propia realidad. El *ser* no se impone como desarrollo o apertura, sino como oscuridad inexorable e impersonal.

«*Le doute de Cézanne*» y «*La réalité et son ombre*» son dos textos más o menos contemporáneos y, no obstante, parecen divergir en la dinámica misma del orden ontológico que presuponen. Sin embargo, ambas aproximaciones no sólo parecen ser compatibles sino que, además, parecen tener un nexo común. La aparente y crucial diferencia entre Merleau-Ponty y Levinas iluminará la tesis principal de toda nuestra exposición. El «Arte» parece ser el anverso oscuro del *ser*, anterior a toda constitución, previo a todo concepto, ajeno a la continuidad del espacio objetivo y del tiempo uniforme, extraño al mundo de las significaciones, pero también parece constituir una experiencia primitiva del *aparecer* y, como tal, se sitúa inmediatamente en la región de emergencia del sentido. La subjetividad desciende, cae, regresa hacia el último término, en los límites mismos donde el más allá encierra la sombra muda y definitiva del *ser*, y donde el más acá representa el primer instante en la génesis nativa del *aparecer*. El gran interés que presentan ambas posturas reside en su aproximación dialéctica, aporética y paradójica. El desarrollo de cada una de las vías expuestas exige el necesario reconocimiento de la otra. Ambos son las dos caras de una misma moneda, los dos lados de un mismo camino que “desciende”, caracterizándose por una modificación regresiva de la experiencia. Dos momentos que fluctúan intermitentemente y que expresan la naturaleza dialéctica de la «Verdad» y la «Apariencia» en la

lógica de la experiencia estética. El «Arte» es muda y definitiva «*Apariencia*» pero, a su vez, es manifestación primitiva y originaria de la «*Verdad*».

La tesis que acabamos de describir ha quedado anteriormente expuesta en el recorrido histórico referido. No obstante, el gran interés que presenta para la teoría estética contemporánea quedará reflejado en las interpretaciones que Adorno y Benjamin llevarán a cabo desde diferentes presuposiciones gnoseológicas y ontológicas, así como desde un determinado contexto histórico y social. Ambos ejemplificarán posiciones diversas respecto a la consecuencia teórica principal: si podemos hablar de una «autonomía» o de una «heteronomía» de la experiencia estética. Sin embargo, y desde diferentes contextos teóricos, ambos estarán de acuerdo en la misma cuestión: la «regresión» o «atrofia» de la experiencia. Adorno, en clara consonancia con las tesis de Schiller³⁸, admitirá que la experiencia estética del «Arte» aparece como una interrupción, o como una suspensión, del curso uniforme del tiempo, de la continuidad objetiva del espacio, del mundo de las significaciones, de la praxis o de la acción. Sin embargo, mientras Schiller y el propio Benjamin pretenden leer esta interrupción como promesa, como anuncio, como anticipación de un advenir, Adorno la interpretará como regresión negativa, compulsión de repetición, que es la marca de una fuga fantasmagórica fuera de toda racionalidad. En este sentido, tal como exponíamos en el ejemplo de Merleau-Ponty y Levinas, «autonomía» y «heteronomía» no se excluirán mutuamente, sino que constituirán nuevamente dos aspectos de un mismo proceso dialéctico. Dos tesis van a confluir dialécticamente en ambas consideraciones estéticas: por un lado, el «Arte» parece interrumpir o neutralizar el proceso de experiencia ordinaria; por otro lado, es el lugar donde se opera una intensificación de tal experiencia. Tal como dirá Adorno, la racionalidad de las ‘obras’ de «Arte» no se hace espíritu más que en la medida en la que se “hunde” en lo que es diametralmente opuesto. Aquí radica la aporía y cobra sentido la conocida afirmación adorniana: «*El arte moderno es un mito vuelto contra sí mismo*».³⁹ Tanto las consideraciones de Adorno como las de Benjamin estarán imbricadas en el contexto de una determinada realidad social e intentarán integrar motivos divergentes procedentes del esteticismo y de la crítica social. Sin embargo, ambas dejarán vislumbrar el trasfondo de los presupuestos gnoseológicos que determinan la lógica de la experiencia estética.

La «negatividad» que Adorno atribuye a la lógica de la experiencia estética es el resultado de un proceso que pretende integrar las determinaciones no estéticas y como resultado las transforma negativamente. La experiencia del «Arte» exige la negación progresiva de estas determinaciones en el proceso mismo de percepción de un «objeto». En el dominio del «Arte» esta negación se funda en la interrupción, en su propio curso, del proceso de identificación o reconocimiento. De igual forma, esta negación afecta a la suspensión o al aplazamiento

indefinido, en su misma actividad inmanente, del propio proceso de comprensión, condenado de antemano al fracaso. La efectividad de la experiencia estética trae consigo un elemento de ceguera, y la mediación del pensamiento conceptual conlleva otro de vacuidad. La subjetividad, en virtud de su propia lógica, trabaja en extirparse de raíz a sí misma. Tal efectividad proviene, en términos de Schopenhauer, de un mundo al otro lado del espacio, del tiempo, de la causalidad y la individuación. La dinámica regresiva de esta negación quedará descrita en dos de sus obras principales: *Dialéctica negativa* y *Teoría Estética*.⁴⁰ Años antes, en 1956, Adorno escribe un artículo que llevará por título, «*Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído*», y que más tarde será publicado en *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*.⁴¹ Muchos han creído ver en esta obra la respuesta de Adorno al conocido trabajo de Benjamin, «*La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*». ⁴² En el artículo de Adorno se expresa no sólo una crítica legítima al “arte de masas” y a la industria cultural, sino, al mismo tiempo, la denuncia implícita de un proceso inmanente que afecta a las condiciones mismas que hacen posible la experiencia. Ciertamente, Adorno tendrá tras su análisis de las relaciones «Arte-Sociedad» argumentos teóricos muy fuertes: la idea de que en la experiencia del «Arte» se produce una degradación o “regresión” de la experiencia efectiva. Ya Benjamin, en «*El Narrador*»,⁴³ había constatado que en la época contemporánea las acciones de la experiencia están en baja y todo parece indicar que tienden a cero. Separar este argumento de los presupuestos previos y del contexto teórico en el que se lleva a cabo, no es fácil. No obstante, la teoría estética de Adorno interpreta la formulación estructural del proceso dialéctico «*Verdad-Apariencia*», mostrando el “fracaso” de la experiencia por intensificación y sobredeterminación de su propio dinamismo. La densidad y saturación de estructuras formales (sintaxis), de configuraciones significativas (semántica) y de recursos operacionales (pragmática), así como el necesario cumplimiento que exige su aparente indeterminación, interrumpen el proceso de experiencia como resultado de su propia «hipertrofia» compensadora. La subjetividad fracasa por «exceso», es decir, se pierde en su insistente pretensión de constituir el mundo de las ‘cosas’, prolongando e intensificando progresivamente la sobreefectuación de sus operaciones hasta quedar bloqueada por saturación. Sin embargo, si el incremento en el dinamismo de la subjetividad nos conduce a una regresión hipertrófica, este mismo proceso negativo va a permitir paradójicamente una ampliación, superación o liberación de todo su potencial. Estas dos consecuencias pueden, sin inconsistencia, ser pensadas simultáneamente. Aquí radica la antinomia de la experiencia del «Arte». En esta tesis podemos encontrar la resonancia de los fundamentos kantianos de la *Crítica del Juicio*, de las consideraciones estéticas de Schiller, y de la posterior reformulación teórica de Schopenhauer y Nietzsche. Si anteriormente designábamos

este momento como un «*olvido de la individualidad*»⁴⁴ o como una «*redención de la voluntad individual*»⁴⁵, ahora nos encontramos con un «*individuo liquidado*»⁴⁶ que muestra una clara actitud de sometimiento. En el contexto social de las vanguardias contemporáneas, Adorno pondrá en juego sus categorías del «*fetichismo de la mercancía*» y de la «*regresión de la audiencia*». Ambos conceptos, con claras resonancias marxistas y psicologistas, tenderán un puente entre el ámbito práctico —moral, social y político— y el ámbito teórico —gnoseológico y estético—. Junto a sus exacerbados ataques contra el “jazz”, Adorno extrapolará la actividad inmanente de la conciencia perceptiva al fenómeno de la industria cultural. Sus diatribas serán de una especial contundencia: «*Existe de hecho un mecanismo neurótico de la necesidad en el acto de oír; el rechazo altanero e ignorante de todo lo insólito constituye su distinción infalible. Los oyentes, víctimas de la regresión, se comportan como niños. Exigen una y otra vez, con obstinada malicia, el manjar que se les puso una vez delante de los ojos.* »⁴⁷ La pérdida de individualidad, asociada a la propia lógica de la experiencia estética, parece anunciar lo que será un recurso habitual en los actuales medios de transmisión de la información. Para Adorno los oyentes regresivos son, de hecho, destructivos y la audición regresiva, en sus palabras, «*...está dispuesta en cualquier momento a degenerar en furor.* »⁴⁸ La liquidación insalvable de la individualidad es, de este modo, una consecuencia del uso tecnificado de un mecanismo connatural a toda experiencia estética. Por un lado, forma parte de las condiciones que hacen posible la experiencia del «Arte»; por otro lado, es un peligroso recurso al servicio de la más cruda reacción. La modernidad parece haber recuperado peligrosamente este procedimiento para ser explotado intencionadamente en el ámbito colectivo. En definitiva, el fantasma de Platón aparece de nuevo en la denuncia explícita de esta necesidad neurótica. La ciega pasividad parece amenazar a la subjetividad desde una degradación progresiva de la experiencia, fundada en la relación dialéctica entre la «Verdad» y la «Apariencia».

En 1933, Walter Benjamin escribirá un texto revelador bajo el enigmático título de «*Experiencia y pobreza*». ⁴⁹ Las nuevas formas de subjetividad parecen denunciar una “caída” de las cotas de experiencia. En este breve artículo van a convergir los múltiples presupuestos de una teoría general de la historia, de una estética contemporánea, de una teoría de la experiencia, y del contexto social, económico e ideológico que sirve de base a la discusión sobre la sociedad moderna. De las múltiples interpretaciones que se han llevado a cabo sobre este documento, cabe descubrir el análisis del cambio de la experiencia que obedecerá a las transformaciones del modelo de civilización del capitalismo industrial tras la primera gran derrota del proletariado. La expresión trascendente de esta “pobreza” oculta el fundamento inmanente de una «atrofia»: una radical transformación de nuestra comprensión y de nuestra experiencia del tiempo. Esta

alteración tiene su fundamento en las mismas condiciones que, en el fenómeno del «Arte», suspenden o aplazan indefinidamente el curso ordinario de la experiencia. La “ruina” de la experiencia es una ruina previa del “yo” que ha sustituido las condiciones de experiencia por la saturación mecánica y formal, configurada bajo una nueva organización del tiempo y del espacio. Esa organización que captaba Benjamin como un eterno retorno de lo mismo y en lo mismo, es tiempo convertido en rutina o en no-tiempo, en tiempo vacío, y es espacio en la suspensión de su constitución objetiva, del mismo modo que el territorio urbano se organizaba tras Hausmann con la sustitución del lugar por el no-lugar. Será en la experiencia del «Arte», en tanto lugar privilegiado donde se vive la realización y contacto irrepetible y único del ser humano con los ‘objetos’ del mundo, donde paradigmáticamente Benjamin exponga los mecanismos regresivos que afectan a la experiencia. La idea es que, en la modernidad, los mismos procesos que fundamentan la experiencia estética son utilizados para producir una degradación de la experiencia efectiva. Si la experiencia del «Arte» ha sido un lugar paradigmático de “salvación”, sus fundamentos gnoseológicos se convierten ahora en un instrumento de “dominación”. El declive de la experiencia revela nuestra fragilidad ante las potencias del mito, y ante la efectividad que hace del «Arte» un mito que retorna sobre sí mismo. Del mismo modo que las condiciones que hacen posible el «Arte» se han presentado como “liberación”, exhiben ahora el potencial para desestabilizar nuestras facultades receptoras. Esta cuestión es filosóficamente decisiva y aproxima las tesis de Benjamin a la misma inversión platónica expuesta en la *República*. El uso premeditado y deliberado de la dialéctica natural entre la «Verdad» «Apariencia», que ha servido de recurso para la producción artística, nos muestra, ahora, el fin del mito de la correspondencia feliz entre la realidad exterior y la interioridad subjetiva. Ya en su obra sobre el *Trauerspiel*, presentada como *Habilitationsschrift* en 1925 y publicada en 1928, cuando se analiza el proceso que modifica históricamente la forma de la «representación», se da la prioridad a la que corresponde a la experiencia barroca. En el Barroco la estrategia de representación que domina es la «alegoría». Ésta se entiende, tanto como la modificación del orden del lenguaje artístico, como del orden mismo de la experiencia consiguiente, que ha cambiado tras el derrumbe del clasicismo renacentista, la crisis del humanismo y los nuevos cambios socio-políticos. Su «efectividad estética» aumenta con la crisis lógica que representa el aumento progresivo en la «saturación formal». El avance de la complejidad formal de las ‘obras’ conllevará el “fracaso” del dinamismo propio de la subjetividad, dominado por la insuficiencia del pensamiento conceptual, y esta crisis incrementará el grado de su «efectividad estética». El resultado será el «éxito» y la eficacia de un arte popular, propagandístico y divulgativo, como consecuencia de la decepción de los

mecanismos primitivos en los que se fundamenta el pensamiento discursivo. Del mismo modo, y ya en la época contemporánea, la sociedad moderna mostrará la conciencia de una “ruina” de la experiencia que es paralela a la tecnocracia: *«una pobreza (Armseligkeit) del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica»*.⁵⁰ La letra impresa ha salido a la calle en forma de cartel publicitario y ha sido hecha esclava de una cultura del choque y la conmoción, encaminada a la distracción superficial. La conciencia colectiva, ahora masa, recoge impresiones visuales sin experimentarlas. Ya no cabe hablar en Benjamin de «alienación», sino de falseamiento, confusión y, en definitiva, de uso ilegítimo de la «Apariencia». La cultura de masas, al igual que la propaganda barroca, explota la dialéctica «Verdad-Apariencia» para producir confusión, imposibilitando, a través de la distracción, la posibilidad de «Verdad». La “fantasmagoría” es el conjunto y devenir de imágenes que enmudecen a los ‘objetos’, que la masa glorifica, y que transfiguran la injusticia en una promesa falsa de felicidad. La antinomia de la experiencia estética vuelve aquí a resurgir: el mismo mecanismo de “salvación” que representaba la experiencia del «Arte» se convierte ahora en «regresión». Benjamin denuncia un cambio perceptivo que se traduce como «crisis», pobreza de la inteligencia, del sentido, de la libertad, de la vida, y en definitiva, de la experiencia.

La definición de «Aura» como *«la manifestación irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse»*⁵¹, expresa el carácter de culto ceremonial que preserva la excepcionalidad de la experiencia del «Arte» como lugar y fuente inagotable de sentido. La devaluación o pérdida del «Aura», en esta experiencia, degenerará en furor, y los mismos procedimientos modificarán la percepción al servicio de la más cruda reacción. El ritual, que servía de cinturón protector, dará paso a la peligrosa manipulación de la experiencia. Allí donde debería vivirse la realización y el contacto irrepetible y único del ser humano con los ‘objetos’ del mundo, encontraremos ahora la suplantación, la masificación y el asalto visual, propios de una cultura del barbitúrico y del shock sensorial, centrada en lo que Epicuro llamaba placeres cinéticos, ahora desligados de los mecanismos propios de la experiencia del «Arte». La anfibología de la «obra de Arte» nos mostrará la paradoja de sus condiciones de experiencia. Las mismas técnicas que han sido centrales para la conversión de la «obra de Arte» en mercancía pueden, a su vez, ampliar las posibilidades perceptivas del hombre, ofreciendo un nuevo campo de experiencia y nuevos conocimientos para la acción. Los nuevos soportes y técnicas de creación artística podrán ser un medio muy útil para instruir la percepción, reeducar la mirada y construir mecanismos de defensa ante el propio proceso industrializante de la vida. Se podrá poner el tiempo en suspenso, a nuestro servicio. Sin embargo, la instrucción de la mirada hacia lo que debería ser una forma real y reflexiva de experiencia es, al contrario, utilizada como instrumento de dominación,

empobrecimiento y desarraigo. Aquí radica la paradoja y la aporía del «Arte» desde sus inicios. Estamos condenados a mantener con el mundo, con los otros, y con nosotros mismos, una relación determinada por una forma de clausura o denegación del tiempo y del espacio, una relación en la que dominan, casi exclusivamente, la inmediatez, la proximidad y la univocidad, en detrimento de la lejanía, la alusión y la expectativa. La rarefacción del tiempo de la espera, propia de la experiencia del «Arte», entrañará la desaparición del espacio común, o a la inversa. Por un lado, el “declive” de la experiencia revelará nuestra fragilidad frente a las potencias del mito; por otro lado, nos deberá permitir la resistencia a las consecuencias de este declive.

«Las cosas de vidrio no tienen aura».⁵² Así describirá Benjamin este nuevo contexto, este advenir en el que la completitud da paso, paradójicamente, a la pobreza. La existencia del ratón Micky será el símbolo paradigmático del ensueño que indemniza a la tristeza, a la pérdida o a la caída del curso de la experiencia. La administración de la relación esencial entre la «Verdad» y la «Apariencia» nos mostrará un proceso primitivo en los indicios de nuestro tiempo. Comprenderemos la nueva paradoja que siempre ha presidido las condiciones básicas de nuestra experiencia: la pobreza tiene que ver, evidentemente, con la pérdida o la privación y, sin embargo, es, por las mismas razones, el signo de un cumplimiento, de una saturación, de una completitud. Tal como nos describe Daniel Payot en su obra, *Après l'Harmonie*, al analizar la hipótesis de Benjamin: «Être pauvre, c'est subir maintenant une fin qui est venue trop vite, qui aurait dû tarder; c'est endurer un accomplissement qui, annoncé, attendu ou espéré, se promettrait como une libération, mais qui est aujourd'hui destructeur parce qu'il s'impose quand son temps n'est pas encore venu.»⁵³ Un nuevo “pauperismo” se exhibe en la diversidad de sus formas regresivas. Una nueva contradicción sin solución emerge de un conflicto antagónico, de una aporía o de una suerte de guerra interior al «Arte»: **la «hipertrofia» del entendimiento y la «represión» de la sensibilidad.** Ambos, signos distintivos de la época moderna, determinan el movimiento complejo, inacabable, de una posición de la subjetividad que es, al mismo tiempo, una negación de sí misma, catástrofe del instante, interrupción de la temporalidad ordinaria y ruptura de la continuidad espacial.

¹ En psicoanálisis, se dice de la pluralidad de factores determinantes muy diversos, en ocasiones contradictorios entre sí, que caracteriza a las formaciones del inconsciente.

² Benjamin, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963. Traducción española: *El origen del drama barroco alemán*. Madrid 1990, pág. 31.

- ³ Platón. *Fedro*, 246 a-e.
- ⁴ Jimenez, M. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Gallimard, Paris 1997. Traducción española: *¿Qué es la estética?*, Idea Universitaria, Barcelona 1999.
- ⁵ Álvarez Falcón, L. «Razón clásica y sensibilidad: análisis del concepto de «katharsis» desde la experiencia estética contemporánea.», en *Actas IX Jornadas de Filosofía "Los Griegos, nuestros contemporáneos"*, Universidad de Valladolid, 2000.
- ⁶ Merleau-Ponty, M. *L'Oeil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964.
- ⁷ Longino. *Tratado acerca de lo Sublime* (1674).
- ⁸ Batteux, Ch. *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (1746).
- ⁹ Du Bos, J.B. *Reflexiones críticas acerca de la poesía y de la pintura* (1719).
- ¹⁰ Álvarez Falcón, L. «Verdad, Apariencia y Representación», en *El Basilisco*, segunda época, núm. 27. Oviedo 2000, pág. 49.
- ¹¹ «C'est ainsi que nous connoissons quelque fois clairement, sans estre en doute en aucune façon, si un poëme ou bien un tableau est bien ou mal fait, parce qu'il a un *je ne sçay quoy* qui nous satisfait ou qui nous choque». Cfr. *Discours de métaphysique*, § XXIV, 1686.
- ¹² Leibniz, G. W. *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, 1684, en Gerhardt, tomo IV, 1880.
- ¹³ Baumgarten, A. G. *Aesthetica* 1750-58. Olms. Hildesheim. 1970. Traducción francesa: *Esthétique*, trad. J.-Y. Pranchère, L'Herne, Paris 1988.
- ¹⁴ Cfr. Baumgarten, A. G. o. c. § 427.
- ¹⁵ Cfr. o. c. § 445 ss.
- ¹⁶ Cfr. o. c. § 478-503.
- ¹⁷ «Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra "estética" para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales...» *KrV* B 36.
- ¹⁸ Kant, E. *Kritik der Urteil.* §12. «Das Geschmacksurteil beruht auf Gründen a priori». B 37; pág. 61.
- ¹⁹ Schlegel, F. *Conversaciones sobre la poesía*. Editorial Biblos, Buenos Aires 2005.
- ²⁰ Benjamin, W. *El concepto de crítica de Arte en el romanticismo alemán*. Ed. Península, Barcelona 1988, pág. 45.
- ²¹ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*. Antrhopos, Barcelona 1988.
- ²² Adorno, T. W. *Teoría Estética*. Ed. Orbis, Barcelona 1983, pág. 130.
- ²³ Schopenhauer, A. *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, trad. Manuel Pérez Cornejo, Publicaciones de la Universitat de València, Valencia 2004, pág. 146.
- ²⁴ Schopenhauer, A. o. c. pág. 145.
- ²⁵ Schopenhauer, A. o. c. *Lección VIII Sobre el componente subjetivo del placer estético*, pág. 150.
- ²⁶ Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid 1991, pág. 66.
- ²⁷ Natorp, P. «Über objektive und subjektive Begründung der Erkenntniss (Erster Aufsatz).» *Philosophische Monatshefte* 23, 1887, págs. 257-286.
- ²⁸ Husserl, E. *Logische Untersuchungen*. Husserliana Gesammelte Werke. Traducción española: «Investigaciones lógicas I». Traducción de Manuel G. Morente y José Gaos. 1982, pág. 140.
- ²⁹ Natorp, P. o. c. pág. 281.
- ³⁰ Husserl, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, F.C.E, Madrid 1985, págs. 262-263.
- ³¹ Merleau-Ponty, M. «Le doute de Cézanne», en *Fontaine*, nº 8, 1945, págs. 80-100. *Sens et non-sens*. Nagel, Paris 1948, págs. 15-44; Gallimard, Paris 1996, págs. 13-33.
- ³² Cfr. Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
- ³³ Cfr. Merleau-Ponty, M. *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, éd. Claude Lefort, Gallimard, Paris 1964.
- ³⁴ Cfr. Álvarez Falcón, Luis. «Sobre la consonancia virtual y la degradación de la experiencia», en *Actas VI Congreso Internacional de Fenomenología*, Sociedad Española de Fenomenología, Albarracín, Teruel 2002.
- ³⁵ Merleau-Ponty, M. *L'Oeil et l'Esprit*. Gallimard, Paris 1964, pág. 81.
- ³⁶ Levinas, E. «La réalité et son ombre», *Les Temps modernes*, 1948, nº 38, págs. 771-789; *Les Imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, Paris 1994, págs. 123-148.
- ³⁷ Levinas, E. o. c. pág. 126.
- ³⁸ Cfr. Schiller, F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe, Antrhopos, Barcelona 1990.
- ³⁹ Cfr. Payot, D. «Un mythe tourné contre lui-même», en *Après l'Harmonie*. Circé, Belfort 2000.

-
- ⁴⁰ Adorno, T.W. *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966 y *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt 1970.
- ⁴¹ Adorno, T.W. «Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens», en *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Frankfurt 1977, pág. 17 y *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1963.
- ⁴² Benjamin, W. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en *Gesammelte Schriften*, vol. I-3. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pág. 1003.
- ⁴³ Benjamin, W. «El narrador», en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1973.
- ⁴⁴ Cfr. Schopenhauer, A. o. c. págs. 150-151.
- ⁴⁵ Cfr. Nietzsche, F. o. c. pág. 66.
- ⁴⁶ Cfr. Adorno, T.W. «Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído», en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Ediciones Rialp, Madrid 1966, pág. 35.
- ⁴⁷ Cfr. Adorno, T.W. o. c. pág. 54.
- ⁴⁸ Cfr. Adorno, T.W. o. c. pág. 62.
- ⁴⁹ Benjamin, W. «Expérience et pauvreté». Trad. Philippe Beck y Berndt Stiegler, en *Poesie*, n° 51, Berlin 1989, págs. 71-75. Versión alemana: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, tomo II-1, págs. 213-219.
- ⁵⁰ Benjamin, W. «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1982, pág. 169.
- ⁵¹ Benjamin, W. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en *Gesammelte Schriften*, vol. I-3. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pág. 1007.
- ⁵² Benjamin, W. «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1982, pág. 172.
- ⁵³ Payot, D. *Après l'Harmonie*, Circé, Belfort 2000, pág. 34.