

# Método y manera

María Teresa López de la Vieja de la Torre

Universidad de Salamanca. Facultad de Filosofía

## Sumario

- |                                     |                                  |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| 1. <i>Territorium</i>               | 3. Exposición negativa, positiva |
| 2. Complementariedad. Interferencia | Bibliografía                     |

En realidad hay dos modos (*modus*) de exponer pensamientos: el de la manera (*modus aestheticus*) y el otro se denomina método (*modus logicus*). Se diferencian en que la primera no tiene otra medida que el sentimiento de unidad en la exposición, el otro sigue determinados principios; para el arte bello sólo vale la primera (KANT, E: *Kritik der Urteilsraft*. § 49).

En la *Análisis de lo sublime* Kant se detiene en las diferencias que separaban a dos modalidades de pensamiento, el «método» y la «manera». Ambos modos se hallan tan distantes entre sí como pueden estarlo dos territorios o espacios, cuyas líneas de demarcación surgen de forma inequívoca ante la mirada de cualquier observador. Los territorios indicados desde el modo lógico y el modo estético anticipaban desde la *Crítica del juicio* una eficaz separación entre la «verdad» del arte y la «verdad» del conocimiento. Separación ya esbozada por las funciones que correspondían, respectivamente, al genio y a aquellas otras funciones que se han de desplegar mediante la actividad crítica en su *complementariedad*, los modos y las funciones, abiertamente diferenciadas, no permitían idear un espacio de mediación, por tanto. Pero otros pasajes de la misma obra, la *Crítica del juicio*, decían algo distinto: la *interferencia* entre formas de saber y entre valores. Por eso mismo, aquel tratamiento de «método» y «manera» ofrece aún un interesante punto de partida para los actuales debates sobre la posibilidad, o imposibilidad, de pretensiones análogas de verdad en la actividad literaria y el discurso filosófico. Las tesis kantianas sobre el juicio estético, así como sobre la diferencia entre *modus logicus* y *modus aestheticus* marcan, pues, líneas a través de las cuales podemos acceder a tres niveles en la discusión sobre la verdad: territorios, soluciones entre complementariedad e interferencia, razones de la manera y el método.

1. La definición de los *territoria* corresponde a una separación de funciones, formas de conocimiento, ámbitos valorativos y a sus respectivas pretensiones o «legislaciones» —será, pues, obligado el referirse a Kant—.
2. La alternativa entre *complementariedad* e *interferencia* en los modos y criterios de validez no sólo se debe a ámbitos y disciplinas que han tenido un desarrollo autónomo, sino que tiene mucho que ver con el papel atribuido, dentro del discurso filosófico, al pensamiento metódico o al lenguaje fundante.
3. El retroceso hacia un lenguaje fundamental o fundante, desvelador del mundo, permite entender, de otro lado, por qué está pendiente para la filosofía moral y las ciencias sociales otro tipo de escrutinio, sobre las pretensiones de verdad, corrección y, también, de aquéllas que corresponden a la veracidad expresiva. En síntesis, por qué extender el método hasta los dominios de la manera.

La cuestión general podría formularse del modo siguiente: ¿Podemos hablar, en rigor, de la «verdad del arte»? O, por lo menos, del mismo modo que hablamos de pretensiones de validez para el conocimiento y la racionalidad práctica —tal vez sea posible tan solo un sentido interno, como «autenticidad de las obras de arte»—. ¿Hasta qué punto sería correcto situar al mismo nivel la «verdad» y la «verdad de ficción»? Es sabido que no todo lo literario equivale a obras de ficción; ahora bien, la nueva cercanía entre literatura y filosofía ¿no supondrá una cierta dejación ante los muchos compromisos que se imponen a la reflexión habida cuenta de la misma realidad compleja que caracteriza a las sociedades contemporáneas? Sugeriré que estas cuestiones tienen interés precisamente por los interrogantes que se vienen planteando en razón de esa complejidad, señalada en modo singular desde las ciencias sociales. Desde la filosofía, da la impresión, no obstante, de que la mayoría de las respuestas se mantienen aún dentro del marco general que establecía Kant en la *Crítica del juicio*, con una rigurosa diferenciación entre el modo lógico y el modo estético, o entre método y manera. Esto quiere decir que la filosofía y las ciencias sociales se sitúan, en efecto, de distinta forma que la literatura ante la cuestión de la validez. Hablaremos de «verdad estética» por analogía. Pero ello representa tan sólo el punto de partida, a fin de entender las relaciones entre ámbitos del saber.

Desde la actual perspectiva, esta cuestión rebasa las posibilidades contenidas en la terminología y en los objetivos de Kant, si bien tanto la ética como las ciencias sociales —e incluso la estética— parecen haber comprendido la definición de funciones y espacios, a partir de la heterogeneidad entre las dos modalidades de pensamiento o «territorios» —al parecer uno más definido que otro desde la *Crítica del juicio*—. De ahí que resulte bastante difícil especificar cómo habría de realizarse la posibilidad contraria; esto es, una mediación entre modo lógico y modo estético, en caso de estar efectivamente interesados en tal mediación o *interferencia*. Después de recordar algunos aspectos relativos a complementariedad e interferencia, pasaré a señalar cómo éstas atañen

a las ciencias sociales y, ante todo, a una filosofía moral que sigue los estrictos criterios de una *expositio negativa* —como se decía también en la *Crítica del juicio* (§ 29)—. Mediar entre método y manera, o por lo menos hacer algún intento en tal sentido, incide, pues, sobre los términos en que tiene lugar la construcción misma de la ética, entre *exposición negativa y positiva*, o bien según su doble fundamento, objetivo y subjetivo. La filosofía práctica como exposición negativa permite, es cierto, diversificar pretensiones —verdad apofántica, veracidad expresiva, corrección normativa—, asegurando el desempeño de las funciones de justificación y fundamentación normativa. Sin embargo, responde con alguna dificultad a la conveniencia de poner término a dos tipos de opacidad: *a)* aquella que afecta sin restricciones al principio subjetivo de la moralidad —lo que Kant denominaba *motiva subiective moventia*— y *b)* a otra escala, a la opacidad del sentido que también afecta, y en modo relevante, a las ciencias sociales: un sentido por construir. Sobre todo si éste será «visto desde abajo» —en la propuesta de P. Bourdieu—. Es decir, desde los mecanismos que propician la exclusión y el sufrimiento en las posiciones subordinadas.

### 1. *Territorium*

Las soluciones que subrayan con determinación la moderna autonomía de esferas valorativas, formas de saber, pretensiones, modos, etc., corresponden por lo general a una respuesta en términos de *complementariedad*. Entendida ésta al menos tal y como se ha venido usando durante un cierto tiempo en las ciencias sociales: no tanto para referir posiciones que fuesen parcialmente verdaderas —lo cual no dice mucho—, sino para recordar que mantienen una confrontación de base. Una existencia paralela, tolerada o aceptada como autónoma, pero *sin* nexos internos; muy en la línea de la separación liberal de ámbitos —como sucede con las esferas pública y privada—. Así vendría a demostrarlo el dominio transitorio de alguna de esas posiciones, con el consiguiente declinar de la otras. Esto mismo venía sucediendo, en efecto, con la metodología comprensiva y la metodología explicativa, que además proceden de tradiciones distintas. Por otra parte, la alternativa de la interferencia destaca, en principio, por sus paradojas: sólo puede plantearse en términos negativos o como lenguaje indirecto. No obstante, se ajusta mejor a una «exposición positiva». Por ejemplo, en Kant la analogía entre lo bello y lo sublime no podía eludir el carácter negativo de la satisfacción que se desprende de la sublimidad —esa suspensión de facultades vitales—, pero abría también un espacio que la analítica del juicio estético había cerrado para hipotéticas conexiones internas con el bien —el juicio del gusto *no* era un juicio de conocimiento—.

De ahí que la solución en términos de *interferencia* sea interesante para cuestiones que conciernen sobre todo a la construcción de sentido, si bien no podrá rebasar ese estadio de crítica, negatividad y resistencia que atribuía Th. Adorno a la obra de arte en el marco de una sociedad y una época. Desde el punto de vista epistemológico, la complementariedad corresponde, en fin,

a tareas de justificación y fundamentación, puesto que permite separar sin equívocos las formas de saber como si fueran auténticos territorios. Así se presentaban de hecho en el texto kantiano, como *territoria*. Recordemos ahora la tipología de modos que aparecía en la *Crítica del juicio*. En un primer acercamiento, responden de modo bastante eficaz a la línea de *complementariedad*:

1. «Método» y «manera» designaban, en la terminología de Kant, dos modalidades de comunicar pensamientos. Corresponden respectivamente: 1º la actividad de la deducción, a partir de principios *a priori*, el *modus logicus*; 2º de otro lado, a la exposición que sigue un criterio de unidad, si bien sólo de tipo subjetivo; como corresponde al *modus aestheticus*. Entre ambos se establece una suerte de jerarquía desde el momento en que uno sigue principios, mientras que el otro obtiene su unidad del sentimiento. Por eso el arte no se enseña, no hay método para ello: se trata de la máxima expresión de la libertad de imaginar, o *manera* (§ 60). Es más, Kant recuerda que se habla por lo general de manierismo o de arte amanerado, afectado y sin espíritu, cuando aquél se detiene en lo característico pero como mera imitación; sin la originalidad que permite ir más allá de las reglas establecidas, como le sucede al genio.
2. La manera es propia del arte bello, del que no hay ciencia (§ 48). El pasaje citado poco antes giraba precisamente en torno a las facultades del genio —talento que da la regla al arte y que pertenece a la naturaleza—, sus diferencias con respecto al punto de vista de la crítica, así como el contraste definitivo para el arte entre originalidad e imitación. Otros pasajes de la *Crítica del juicio* incidían de modo más general y más sistemático en la misma dirección, con objeto de diferenciar claramente deducción y mera exposición. En efecto, esta última corresponde a las posibilidades del ámbito propiamente estético, mientras que aquélla, adecuada para el proceder habitual, *a priori*, del entendimiento y de la razón, será utilizada de modo crítico, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Por el contrario, estas limitaciones no regían para el arte bello, cuya única excepción será un tipo especial de sentimiento —el asco—, el único que frena la capacidad del arte para transformar males, muerte, guerras, enfermedades, fealdad.
3. En comparación con las actividades que requieren el uso de conceptos, de *método*, la *manera* del arte se presenta, por tanto, como si se tratase de un ámbito más reducido en cuanto a su alcance y, ante todo, de un valor epistemológico incomparablemente menor, pues el conocimiento requiere de principios *a priori*, cuya presencia en el ámbito del juicio estético kantiano resultaba cuanto menos problemática. Nos hallamos, en suma, ante una delimitación de ámbitos, cuyo alcance cognitivo es escaso o inexistente en la «manera», en el modo estético. De ahí que resulte inapropiado hablar de «verdad» para un espacio cuyas pretensiones son otras: producir meras apariencias, crear un placer comunicable, pero sin conceptos, etc. El término «territorio» aludía incluso a algo mucho más preciso que «campo» o

«ámbito»: el primero supone la presencia de una cierta base, un suelo (*Boden*), en el cual un conocimiento será posible porque admite el uso de conceptos *a priori* que, en consecuencia, legislan tal territorio.

La palabra *territorium* resulta bastante concluyente en cuanto a los resultados: una delimitación entre disciplinas, facultades, reglas. La facultad de conocer y la facultad de desear se diferencian entre sí, pero aún más con respecto a la facultad del gusto. Y lo mismo ocurría con las respectivas reglas o «legislaciones». En consecuencia, la dimensión crítica, la investigación de posibilidades y límites, hallaba un acomodo artificioso un tanto especial en el juicio estético. Kant trazaba así las líneas maestras de la complementariedad, por las cuales transcurrirán más tarde tantos debates sobre la separación entre lo moral y lo estético. No obstante lo cual, sabido es que la estética kantiana contenía también una analítica del juicio estético y, luego, una analítica de lo sublime. El planteamiento crítico hacía recaer sobre la posición de conceptos la determinación de todo aquello que será considerado como objeto de conocimiento. Pero ¿sucede de la misma manera con el juicio estético? Por lo que sabemos de esta modalidad del juicio, no sólo no excluye los elementos vinculados al sentimiento, sino que éste constituye su «territorio» o, mejor dicho, su «campo». El *sentimiento* de placer o dolor —entre la facultad de conocer y la facultad de desear— deja abierta así la posibilidad de hallar un fundamento *a priori* para el juicio estético. Su ámbito será el de la representación de lo subjetivo. La «manera» se refiere, pues, al gusto, facultad de juzgar lo bello.

Es decir, el gusto no contribuye al conocimiento, pero incluye al placer de la reflexión (§ 39). Tampoco tiene un campo propio de objetos (§ 3), pero sí un cierto *territorium*. «Bello» y «bien» son, a todos los efectos, muy diferentes (§ 5). Ahora bien, las anteriores diferencias de alcance o de territorio se cumplen, sin dificultades aparentes, en lo que se refiere a una estética de lo bello. El caso parece algo distinto cuando se trata de una estética de lo sublime. Y no sólo por la caracterización que ya había hecho Kant en la *Crítica de la razón práctica*. «¡Deber! Nombre sublime y grande...». La capacidad de atracción-retraimiento, que provocaba lo suprasensible, daba también lugar a nuevas analogías, a una semejanza antes no advertida: el bien, que no podía representarse como bello, sí puede hacerlo como sublime (§ 29). Porque tampoco se vincula a los sentimientos ni a las emociones, sino que las excede. La separación entre el sentimiento de lo bello y el sentimiento moral (§ 42) hacían suponer que, en efecto, *territoria*, facultades, formas de saber habrían de permanecer separados cuando se trata de lo moral y lo estético. Ahora bien, lo sublime obligaba a replantear en parte los términos de la relación. Siquiera por ese elemento, el placer negativo (§ 23, 29), prometido en lo sublime.

No hemos de olvidar, por otra parte, que en la ética aparecían asimismo dos subprogramas. Dos principios, como se indica en las *Lecciones de Filosofía moral*: «Primero hemos de atender aquí a dos partes: el principio de *Diuidication* de la obligatoriedad y el principio de *Exsecution* o determinación de la obligatoriedad. Criterio e inclinación han de diferenciarse. El criterio es el

*Principium de Diudication*, los motivos son el *principium* del desempeño de la obligación: en la moral todo estaría errado si se confundiesen». (*Vom obersten Principio der Moralität*). *Principium Diudicationis* y *Principium Executionis* se refieren a los criterios para determinar la obligación, qué es bueno y qué es malo, y, además, a aquello que determina a cumplir con la obligación, a vivir según una determinada regla. Juicio y voluntad siguen, pues, dos principios. Los motivos, inclinaciones y sentimientos tuvieron un papel siempre subsidiario en el sistema kantiano, si bien se hacían presentes en modo inequívoco, sobre todo cuando se trataba de recordar todo aquello que antecede a la crítica, como exposición negativa.

Podemos suponer entonces que, en una hipotética exposición positiva de la moralidad, los *motiva subiective moventia*, el *sensus communis* o bien el orden moral preexistente estarían destinados a ocupar, en efecto, una posición menos discreta para el conjunto de la filosofía de inspiración kantiana. Se plantean entonces dos vías para las pretensiones de verdad en la actividad discursiva y la actividad estética: *complementariedad* e *interferencia*. *Método y manera* constituían un ejemplo significativo de como estaba cobrando entidad la autonomización de esferas y valores. Después se siguieron dando pasos imprescindibles en esta misma dirección: M. Weber sancionará un fenómeno largamente madurado de la diferenciación en los ámbitos de valor. Y de ahí procederán luego las objeciones de J. Habermas con respecto a los actos de habla depotenciados, como ocurre en la literatura. Ambos autores siguen de cerca el primer modelo, disciplinas como territorios o como valores independientes entre sí. Pero había otro subprograma en Kant, en cuanto a las relaciones entre bien y belleza y en cuanto a los principios que rigen la moralidad. Hasta aquí he pretendido tan sólo llamar la atención sobre tales posibilidades, directamente sugeridas por la *Crítica del juicio* y las *Lecciones sobre Filosofía moral*, paso a considerar ahora las razones de la complementariedad y de la interferencia.

## 2. Complementariedad. Interferencia

Parece evidente que posiciones de Kant han inspirado buena parte de la actual reluctancia a aproximar juicio moral y juicio estético. Se trata ahora de preguntarnos por qué: debido a la estrecha relación que estableció el pensamiento moderno entre método y razón. Por lo que la filosofía moral se refiere, desde Weber, ha estado viendo en el arte o *modus aestheticus* un ámbito ajeno. Tanto por su potencial de redención intramundana como por su promesa de disfrute, sin responsabilidades. Aquella capacidad de expresar males a través de formas bellas, que Kant reseñó, subrayaba más si cabe esa ausencia. Además, con la diferenciación de valores culturales, se había configurado ya una *arquitectónica* de la racionalidad moderna en tres esferas, dominios de objeto y tres legislaciones: hechos, sentido, normas. Por eso mismo, se ha venido explorando a fondo pasajes de la obra kantiana que, en efecto, aportaban una radical diferenciación entre «método» y «manera», por decirlo en la terminología antes mencionada. La actual discusión sobre pretensiones diversificadas —entre pre-

tensiones de verdad del conocimiento, validez práctica y veracidad de la esfera expresiva— enlaza sin duda con la perspectiva introducida por Kant en su momento —de ahí la necesaria referencia a la *Crítica del juicio*—. De otra parte, se proyecta sobre la reciente filosofía moral tan sólo una de las modalidades expuestas por Kant: el *modus logicus* o «método». Cabría anotar al margen que, tal vez, la ética sigue considerando la estética a partir de lo bello; pese a la misma evolución de la producción artística, así como de la crítica estética y de sus criterios. Por eso la filosofía moral se manifiesta —cuando cree necesario hacerlo— por la discontinuidad entre ámbitos o territorios, moral y estético, pero sin hacer al mismo tiempo un completo ajuste con respecto a antiguos conceptos, como «lo sublime» y su influencia. Con una mano se trata de reforzar la racionalidad práctica, pero con la otra se mantiene abierta la vía de comunicación que mantenía unida a la filosofía moral crítica con el ámbito suprasensible. Ética y estética tienen, pues, mucho que decir aún sobre los niveles o los subprogramas de la filosofía crítica.

Ahora bien, las opciones no proceden de juicio del gusto: están relacionadas con otra cuestión, el lenguaje fundamental. Al haber dejado atrás a la conciencia desmundanizada como garante del conocimiento, la filosofía trasladó al lenguaje las condiciones de posibilidad del conocimiento; así como la función de conectar y realizar la apertura hacia lo real. Reconocer objetos, situaciones, etc., hallarse, en fin, en un mundo pasa sin duda por el lenguaje. Por tanto, la Filosofía contemporánea asume su tarea crítica desde el lenguaje, como disciplina del habla racional y del pensamiento. Pensamiento metódico, como introducción de elementos básicos y reglas de toda habla racional. La disciplina, el método se traducen, pues, en términos lingüísticos. Pero, aunque tal disciplina asegure paso a paso la argumentación, expone también a la luz la tensión entre funciones críticas y la precomprensión del mundo. El uso metódico, argumentativo, se diferencia del uso que pretende llamar la atención, sensibilizar, apelar; sin asumir el primero tareas fundantes. Sin embargo, al no haber extendido el uso argumentativo hacia este ámbito impreciso del «siempre ya», de los comienzos, el lenguaje fundante aparece como una posibilidad, digna de ser considerada. Aún ajena a la racionalidad como pensamiento metódico. De ahí la tendencia a asimilarlo a *modus aestheticus* y al pensamiento mítico, arcaizante. Sobre todo en el ámbito de la estética de adscripción idealista.

1. En la *complementariedad* se partía, en efecto, de una objeción básica sobre arte y argumentación: una hipotética continuidad entre modo estético y otros modos de conocimiento se encuentra con la dificultad de que no se fundamentan o justifican los juicios de la misma forma en uno y otro caso. El discurso recoge un saber teórico, mientras los textos estéticos proponen un «saber ejemplar». Éste no pretende hacer afirmaciones, mucho menos fundarlas, sino más bien concretizar. De ahí que la «verdad del arte» pueda entenderse de modo interno: como la autenticidad de la obra de arte, sin aludir a su hipotética capacidad de desvelar mundos. Su verdad tiene, en suma,

un carácter metafórico. La racionalidad se define, por el contrario, como crítica.

- En 1972 J. Habermas se detenia a ponderar a esta dialéctica entre funciones *críticas* y *salvadoras* de la obra de arte. Al examinar la actualidad de W. Benjamin objetaba lo siguiente con respecto a la teoría del arte: la crítica salvadora —esoterismo, iluminación profana que salva potenciales semánticos, lo digno de ser sabido que se preserva en el medio de lo bello— no presenta una relación inmanente con la praxis política. Por el contrario, la crítica ideológica sí permite dejar al descubierto la violencia estructural que se halla en las instituciones pues las estructuras simbólicas parecen gastadas, sin sus funciones normativas. Por eso se fue distanciando de las tesis frankfurtianas de una superación del arte como esfera disociada de la realidad, o arte como material para la vida. En el transcurso de ese mismo año, 1972, y en *Wahrheitstheorien*, delimita las pretensiones que corresponden a la esfera expresiva frente a la esfera práctica y la esfera del conocimiento —sobre esto mismo vuelve en 1976, en *Was heisst Universalpragmatik?*—. Se trataba de mostrar formas de racionalidad, pero distintas —en los actos se entablan pretensiones de validez, una «oferta seria»—, pues la verdad, la corrección, la veracidad corresponden a usos del lenguaje: cognitivo, interactivo, expresivo. No duda de que verdad y rectitud sean susceptibles de un desempeño discursivo —se hablará por tanto de un «discurso teórico» y de un «discurso práctico»—, pero le parece más problemático para la veracidad de los actos representativos, en los cuales se expresan intenciones o vivencias. En síntesis, si bien durante algunos años había estado cerca de una posición en términos de interferencia, en la línea de Marcuse y Adorno —la tesis de que la bella apariencia representa un medio para expresar ideales—, a partir de entonces, los imperativos de una crítica que hace conscientes, la reflexión en cuanto tal, le llevarán a posiciones de complementariedad. Sólo más tarde, hacia 1985, se acercará a una versión más matizada de la separación de ámbitos del saber, pero sin modificar la ubicación de los criterios de validez y el estatuto mismo de los discursos. Porque desde su trabajo sobre Benjamin había mantenido que la expresividad corresponde a la capa semántica más arcaica.
- Algo más tarde, en 1985, J. Habermas considerará con más amplitud el «conocimiento», propio del ámbito estético, por lo que se refiere a su inclusión en las prácticas de comunicación cotidiana. En un texto de ese mismo año, *El discurso filosófico de la Modernidad*, hace una propuesta de complementariedad al reconocer que los sistemas culturales de acción ofrecen capacidades para la *solución de problemas*. Mientras tanto, arte y literatura se ocupan de las capacidades de *abrir mundo*, en términos poéticos. El lenguaje cotidiano preservaba las diferencias que prosiguen hacia esa existencia en paralelo de la crítica del arte y de la verdad discursiva —en la ciencia, la moral y el derecho—. Lo cual no sólo no impide, sino que explica justamente que haya atendido con

reservas a aquellos análisis que aspiran a abrir o esclarecer espacios, pero fuera de las prácticas discursivas —lo que ha hecho a propósito de Wittgenstein y Heidegger—. Crítico con respecto a las definiciones del lenguaje a partir de la experiencia estética, y sus posibles consecuencias escépticas, mantendrá en *Faktizität und Geltung* una distancia entre la teoría discursiva y, en los otros extremos, la reducción del cientismo o la asimilación estética.

2. De ahí una jerarquización entre ámbitos que, incluso en su versión de complementariedad, mantiene activa una división de funciones —conocimiento metódico y, de otro lado, manera sin conceptos— que podría entregar un espacio, de modo del todo involuntario, al pensamiento que pretende estar más allá de la crítica, pues resulta arduo restringir aquella pretensión de autenticidad en el arte al propio ámbito, sin hacer asimismo extrapolaciones fuera del mismo. Ahí surgen las tesis de la apertura del mundo, que responden sin duda a la versión de complementariedad, antes que a la de interferencia y, a veces, presentan a la apertura del mundo en términos míticos. Hablando en términos generales, se advierte que la complementariedad entre modo estético y modo lógico ha ofrecido una solución un tanto inquietante: se hablará de verdad del arte por comparación al modelo de verdad, que permanece en el ámbito de la verdad proposicional. Como parece difícil mantener la tensión entre elementos críticos y elementos que inducen a la crítica desde el arte, su «verdad» asume, a todos los efectos, la función precientífica, precrítica de «abrir mundos». Pero la traducción más ambiciosa de esa complementariedad, lejos de eludir los riesgos de la interferencia, se vuelve parcialmente en contra de los mismos criterios de validez que habían sido asignados a la verdad proposicional, al ver cómo se apela enseguida a una apertura de lo real en términos de «origen» y «fundamento». En lo moral, tampoco elude por completo la presencia de lo suprasensible en su propia esfera, en paralelo con lo sublime estético. En cuanto al arte, su nueva y trascendente función de apertura le hace retroceder más allá de los esfuerzos secularizadores y modernizadores, hasta recuperar su función salvífica de revelar la verdad como fundamento.  
— La versión opuesta, salvífica, de esa misma posición complementaria se puede encontrar mucho antes en M. Heidegger. *El origen de la obra de arte* enfatizaba la verdad de la obra de arte como «acaecer», hacer saltar la verdad de lo existente, como *aletheia*. Tal «ponerse en obra» o aparecer de la verdad de lo existente era la belleza, la verdad del ser. No se trataba, sin embargo, de acentuar efectos cognitivos, ni las funciones miméticas del arte, sino de atribuirle otra función: revelar la esencia universal de las cosas, desvelar el mundo. En consecuencia, las obras artísticas no representan, sino que instalan un universo y reconducen a la tierra —el lenguaje es el primero en designar lo existente—. Con lo cual aquella forma esencial de revelación descubriría sus rasgos fundantes: inaugurar el mundo era lo mismo que ir a un fondo, antes cerra-

do. Y también instalación de lo sagrado. Así, el acaecer originario de la verdad supone que la esencia, lo que corresponde a la realidad, debe ser investigado como arte, forma superior de saber. En forma de lo bello, la obra —y en especial la poesía— abre, pues, lo existente.

— La otra posibilidad, lo sublime, aparecía en las propuestas de J.F. Lyotard. Si, de una parte, éste acepta la heterogeneidad entre familias de proposiciones —en la imagen de una Babel posmoderna—, de otro lado acude a la facultad de juzgar como forma de asegurar los pasos entre facultades. El entusiasmo representa ahí una modalidad extrema del sentimiento sublime, en la cual pierden realidad los sentimientos estéticos y refleja un orden sin ordenamiento una presentación llena de paradojas. Porque ya no es posible una ilusión trascendental que totalice los juegos del lenguaje —ni la conmensurabilidad de los géneros—. Las vanguardias han mostrado incluso la inconmensurabilidad entre lo real y el concepto, de ahí que tanto el artista como el filósofo trabajen sin reglas. Por eso, la estética alegrará tan sólo un contenido ausente.

3. Si la complementariedad mantenía esa heterogeneidad entre géneros, valores, formas del saber —la modalidad variaba según los autores—, la *interferencia* indaga, en cambio, por la forma de extender la crítica hacia todos los ámbitos; aunque ello signifique mantenerse en los límites de la negatividad. La reflexión a partir de la experiencia estética no se detiene, pues, en el arte como institución, sino que plantea el problema de la significación. Pese a las notables diferencias que pueden detectarse entre Adorno y Merleau-Ponty, compartieron una noción no salvífica del arte. El arte ya no era hipostasiado como actualización sensible de un absoluto, en sentido idealista. Ni como actividad del genio. Pues el arte vanguardista ya no responde tanto al paradigma de la reconciliación: presenta sobre todo rupturas, contradicciones. De ahí que muestre su vertiente de actividad productiva —o «uso creativo» de lenguaje—, en la cual se comunican la subjetividad y el uso social.

— Th. Adorno se volvía contra el tipo de investigación que acostumbra a buscar el concepto de arte en su origen, pues su legitimación procede de lo que ha llegado a ser o, mejor, de aquello que quiere ser. Esta tensión hace que no sea un ámbito bien asegurado, rasgo que se traslada a los rasgos de transitoriedad, secularización de la trascendencia y concepción modesta de la verdad, que puede atribuirse al arte. Su negatividad es, pues, el resultado de lo que significa el arte nuevo: negar toda reconciliación. Por eso sólo expresa lo inexpressable o identifica lo no idéntico. ¿Cuál puede ser entonces la «verdad» del arte? No tiene carácter discursivo, debido al estatuto enigmático, quebrado, de la obra artística. Por eso su contenido de verdad se logra mediante la reflexión filosófica —lo que hace la convergencia entre arte y filosofía—. Esto es: Adorno puso en cuestión la división de trabajo entre métodos, apelando a la

mediación reflexiva, por considerar que el arte era ya conocimiento en dos sentidos: por su lazos con lo mundano y por hacer la crítica de una negación abstracta a través de la *ratio*.

- M. Merleau-Ponty no se refirió a «negatividad», pero sí al «silencio» del lenguaje y del arte. Pues sostenía una noción de lenguaje alusivo o indirecto. Denomina «lenguaje empírico» a aquel que apela a un sentido ya establecido; «lenguaje creador» o «uso creador» del lenguaje es aquel que significa indirectamente. Así, trata al arte como campo de significación indirecta, haciendo notar que pintura y lenguaje han sido recuperados por los modernos como algo en sí mismos, lejos de considerarlos instituciones divinas. Como actos autónomos, sin el respaldo de la evidencia desde las cosas, ya no evocarán un mundo o un ser humano logrado, como sucedía por ejemplo con la pintura clásica. Por eso, la nueva forma de arte pierde su valor comunicativo, para ganar en expresividad y creatividad. Pero ni el arte premoderno carecía por completo de creatividad —como lo demuestra la introducción de la perspectiva— ni el arte moderno es sólo individualidad. Esto es, no se aparta del todo del mundo percibido, al que metamorfosea porque reescribe dentro de un mismo plano. Representa otra manera de comunicar, sin pasar por la evidencia objetiva, una comunicación antes del hecho de la comunicación define la virtualidad de significación en las obras. Por lo tanto, la pintura en particular y el arte en general no aportan sólo expresividad, la del pintor o del escritor, sino una lógica alusiva al mundo. De una parte ya no será posible hablar de la «verdad» del arte en sentido estricto, pero sí distinguir cuándo no es más que una impostura. Tiene interés, no obstante, para la definición misma de verdad, por cuanto indica que la «verdad» carece de modelo externo. En cuanto al *status* de los ámbitos del saber, Merleau-Ponty se inclinaba por la tesis de que los espacios de comunicación, aquello que denominamos «cultura», no están clausurados entre sí, sino que mantienen una afinidad de principio. Ese campo único de significaciones requiere de sus respectivas diferencias: porque rompen la unidad perceptiva y la reconstruyen desde fuera.

Desde ciertas perspectivas y problemas que se le plantean a la filosofía y a las ciencias sociales, tal vez sean a veces preferibles los riesgos de una interferencia, en la dirección del segundo principio kantiano de moralidad. En todo caso, la visión de arte y sus efectos en otros ámbitos facilita el poner en duda la visión tradicional de la filosofía como fuente de certezas últimas o fundamentos incondicionados. Las hipotéticas conexiones entre conocer la verdad y hacer el bien permanecen unidas a la tradición del intelectualismo moral. Resultaron atractivas, sobre todo en su formulación clásica, platónica. Pero la autonomía de esferas valorativas, que constituye uno de los rasgos acusados del punto de vista moderno, *no* permite restaurar a estas alturas una visión integradora de lo real, en todas sus dimensiones. Por eso la tesis de interferencia parece posible sólo

como lenguaje indirecto, una vez constatado el abierto declive de los procesos formativos, como *paideia*. Las formas de intercambio entre disciplinas han de parecer procesos heurísticos, antes que restauración de un proyecto tradicional, metafísico o no. Tal vez sólo en la forma de «sensibilización de las ideas morales», a que hacía referencia el parágrafo § 60 de la *Crítica del juicio*.

### 3. Exposición negativa, positiva

«Llamamos mayestáticos y hermosos a edificios y árboles, o risueñas y alegres a las praderas; incluso los colores se llaman inocentes, modestos, tiernos, porque producen sensaciones que contienen algo análogo a la consciencia de un estado producido por juicios morales. El gusto hace el tránsito desde el encanto sensible hacia el habitual interés moral» (*Kritik der Urteilkraft*, §59). En estas páginas no se ha seguido esta dirección del texto kantiano; esto es: la analogía y participación del gusto en el tránsito hacia la moralidad. Tal vez éste hubiera sido el punto de vista correcto de haber partido de cuestiones propiamente estéticas. Pero aquí se ha seguido la dirección de la ética, en cuanto a sus funciones de justificación. De ahí que, para concluir, sugeriré que la pregunta por la verdad del arte y sus posibles efectos en la filosofía depende de si se atiende al principio de justificación —interesarse por la validez normativa— o bien al principio *executionis* —la motivación de las normas—, según la terminología kantiana. Termino, pues, con las dos consideraciones, a las cuales hice referencia al comienzo:

1. Desde la filosofía moral se ha enfatizado el nivel de fundamentación normativa. Era un paso necesario para hacer avanzar a la filosofía práctica. Pero Kant presentó un amplio programa, en el cual se esbozaban también otras tareas. En un determinado momento, presentaba a la belleza como anticipación o símbolo de la moralidad, indicio de cierta nobleza o elevación del carácter. Las ideas morales aparecían en cierto modo como propedéutica para la fundamentación del gusto. «Método» y «manera» correspondían, en efecto, a dos territorios; pero mostraban, a un tiempo, la relevancia de los motivos y, en fin, la huida hacia delante —lo sublime— que se corresponde con una *presentación negativa*, pura, de la moralidad. Ya dije que la actual discusión sobre la diversificación de pretensiones —entre pretensiones de validez práctica y veracidad de la esfera expresiva—, enlaza sin duda con la perspectiva introducida por Kant en la *Crítica del juicio*. Método y manera se proyectan sobre la reciente filosofía moral, pero en forma un tanto desequilibrada a favor del *modus logicus*. La «manera» permanece, pues, aún pendiente de un desarrollo más amplio. Por esta razón, y sin dejar de lado la orientación que impuso Kant, como pensamiento moderno depurado al máximo, también es posible hacerse algunas preguntas. Por ejemplo, ¿de qué tipo de ética estamos hablando? ¿Sigue ésta el *principium diiudicationis* o bien sigue el *principium executionis*? Principio patológico y principio categórico representaban, respectivamente, el elemento superior e inferior en la moralidad: los sentimientos y motivos tan sólo daban

acceso a una validez privada. Por tanto, la moralidad se presentaba como algo independiente de las inclinaciones; esto es, puramente intelectual. Pero también se reconocía lo siguiente: juzgar no mueve a la acción. Es decir, al entendimiento le falta toda la fuerza necesaria para causar acciones. También se requiere de la voluntad. La prioridad del *modus logicus* sobre el *modus aestheticus* corresponde entonces a una presentación negativa de la esfera moral «Negativa», en cuanto que la idea de moralidad no se apoya en el estímulo añadido de los afectos, los sentidos, o en el entusiasmo y otros elementos rechazables, por «pueriles» (*kindischen Apparat*). En este sentido, la «manera» invitaría a una fundamentación subjetiva y para una exposición positiva de la moralidad. Por ejemplo, A. Danto planteaba el arte como instrumento de autorevelación, como espejo. Se ocupaba de un reciente desplazamiento de la filosofía: desde los imperativos de una presentación austera de la filosofía, en tanto que ciencia, hacia la literatura —en contraste con la forma canónica del ensayo, y su estructura impersonal—. U. Wolff se refiere al papel del arte en filosofía para la comprender qué ha de entenderse por «vida buena» o relaciones con sentido: la autoilustración requiere en ocasiones de sentimientos y de algo más que medios discursivos para poder articularse.

2. Tanto en la moral como en las ciencias sociales, la fuerza motivacional de la validez será débil, está pensada para proposiciones y normas. Por eso también se distingue de la vigencia social. Habermas conectaba la teoría de la acción con el entendimiento orientado por pretensiones de validez, aunque, de otro lado, reconocía que la relación externa entre «validez» y «facticidad» suponía una apuesta arriesgada para las ciencias sociales en la línea de exposición negativa que lleva adelante toda filosofía crítica. Es decir, el principio de justificación se traslada a la sociología: su planteamiento será reconstructivo, y menos interesado por las formas de reproducción social. Desde otro esquema, P. Bourdieu ha mostrado que las tareas del sociólogo son más amplias, e inciertas también. Pues una metodología reflexiva va más allá de los signos externos que exhiben las disciplinas científicas, reconocidas como tales. Es decir, la neutralidad parece una ilusión —de la misma forma que no es posible sostener ahora una inocencia epistemológica—. Más allá de la dinámica entre «comprender» y «explicar», las ciencias sociales se vienen enfrentando al problema de cómo hacer una *construcción metódica* realista. Porque hay presupuestos, preconcepciones en la investigación. Por tanto, de una parte, habrá que devolver a los relatos y testimonios de los agentes su razón de ser, lo cual significa lo mismo que mantener una forma de representación compleja y múltiple. Explicar qué sucede, en este sentido, equivaldrá a conservar y nombrar los sufrimientos, puntos de vista y estilos de vida que coexisten en la sociedad, a distancia de las imágenes simples o unilaterales de la misma. La sociedad como confrontación de perspectivas, entonces. Pero, de otra parte, los testimonios que tanto dicen sobre la dificultad para existir, al hacerse públicos, llevan a preguntarse por las condiciones que las producen. Esta es la tarea del sociólogo: traducir, reescribir esos testimonios, destruyendo la ilusión de un discurso espontáneo. Entonces el discurso sociológico, como análisis crítico, construye. Construye

al buscar los principios explicativos. Como, por ejemplo, al acercarse a los procesos de exclusión que impone la institución escolar o al apreciar los efectos intolerables de la lógica del mercado sobre los pequeños funcionarios del Estado. O descubrir en el entorno urbano las trazas de una política industrial arrasadora: la dimensión política de los procesos surge, primero, de la atención a la singularidad de las historias y, después, de la interrogación sobre los esquemas mismos de interpretación.

Hasta aquí algunas razones para reconsiderar con atención la tipología kantiana, «método» y «manera». Al comienzo vimos que los modos, lógico y estético, daban pie a dos subprogramas, y que éstos se habían prolongado en dos principios de moralidad y dos tipos de exposición, negativa y positiva, lo cual sólo permite hacer algunas hipótesis en torno a la ética, su relación con la estética, el contenido y alcance de las disciplinas, etc. Tan sólo he pretendido llamar la atención sobre la correspondencia entre «método», la fundamentación objetiva y la exposición negativa. El otro extremo, la «manera», tal vez haya presentado casi siempre una definición mucho más imperfecta. Como el arte mismo, ya no es evidente, sino que apela a tareas reflexivas, debido a lo cual no se puede proponer una exposición positiva y directa, que estuviese ya disponible para la filosofía moral. Pero no podemos obviar que incluso en las ciencias sociales el simbolismo ha venido contribuyendo en modo señalado a la construcción del sentido.

## Bibliografía

- AIDORNO, Th. (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- APEL, K.O. (1985). *La transformación de la Filosofía*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, P. (1993). *La misère du monde*. París: Du Seuil.
- DANTO, A.C. (1985). «Philosophy as/and/of Literature». En RAJCHMAN, J.; WEST, C.: *Post-Analytic Philosophy*. Nueva York: Columbia University Press, p. 63-83.
- FERRY, J.M. (1988). «Fait, sens, validité dans l'architectonique des sciences contemporaines». *Revue de Métaphysique et de Morale*, 93, p. 105-125.
- HABERMAS, J. (1972). «Bewusstmachende oder rettende Kritik -die Aktualität W. Benjamins». En UNSELD, S. *Zur Aktualität W. Benjamins*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 173-223.
- (1984). *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1985). «Questions and Counterquestions». En BERNSTEIN, R. *Habermas and Modernity*, Polity Press, Cambridge, p. 192-231.
- (1991). *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985. *Texte und Kontexte*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1992). *Faktizität und Geltung*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 15-32.
- HEIDEGGER, M. (1960). *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- KAMLAH, W.; LORENZEN, P. (1987). *Logische Propädeutik*. Mannheim: Hochschul-taschenbücher.
- KANT, I. (1979). *Kritik der Urteilskraft*. § 59, *Werke*, ed. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt. «Vom obersten Principio der Moralität». En: *Gesammelte Schriften*. Berlin: De Gruyter, Bd. XXVII.

- KOPPE, F. (1978). «Mytische Vernunft?». En: MITTELSTRASS, J.; RIEDEL, M.: *Vernünftiges Denken*. Berlín: De Gruyter, p. 301-326.
- LYOTARD, J.F. (1987). *El entusiasmo*. Barcelona: Gedisa. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- LORENZEN, P. (1980). *Methodisches Denken*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 24-59.
- MENKE, C. (1991). «Umriss einer Aesthetik der Negativität». En KOPPE, F.: *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 191-216.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960). *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus. 1971, Paris, Signes Gallimard.
- MOLINUEVO, J.L. (1994). *La Estética de lo originario en Jünger*. Madrid: Tecnos.
- ROCKMORE, T. (1993). «Philosophy, Literature, and Intellectual Responsibility», *American Philosophical Quarterly*, 30, p. 109-121.
- SCHAEFFER, J.M. (1993). «L'esthétique kantienne et son destin», *Magazine Littéraire*, p. 37-40.
- SEEL, M. (1991). «Kunst, Wahrheit, Welterschliessung». En KOPPE, F.: *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 36-80.
- WEBER, M. (1983). *Ensayos sobre Sociología de la Religión*. Madrid: Taurus.
- WELLMER, A. (1985). *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1986). *Ethik und Dialog*. Frankfurt: Suhrkamp.
- WOLF, U. (1991). «Kunst, Philosophie und die Frage nach dem guten Leben». En KOPPE, F. *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 109-132.