



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Maracaibo - Venezuela



Este número ha sido auspiciado
por el Consejo de Desarrollo Científico
y Humanístico de LUZ y por el Fondo
Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación



Revista de Filosofía

Copyright © 1994 Centro de Estudios Filosóficos "Adolfo García Díaz"
Facultad de Humanidades y Educación - LUZ
ISSN 0798-1171
Depósito Legal pp. 197402ZU34

Esta revista fue impresa en papel alcalino.

This publication was printed on acid-free paper that meets the minimum requirements of the American National Standard for Information Sciences-Permanence for Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1984.

Edición e impresión: Ediciones Astro Data, S.A.
Correo electrónico: edicionesastrodata@cantv.net
Teléfonos: (0261) 7511905 - 7831345
Maracaibo - Venezuela

Revista de Filosofía, N° 98, 2021-2

Contenido

I. MONOGRÁFICO

ANTROPOLOGÍAS ESTÉTICAS

Presentación.....10

SANTIAGO REBELLES DEL VALLE

El Sócrates estético de Hamann frente a las fuentes clásicas

Hamann's Aesthetic Socrates in front of Classical Sources.....13

MIGUEL SALMERÓN INFANTE

Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe

The Human and the Tragic in Schiller and Goethe.....40

CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN

El futur(o)ismo como posibilidad del hombre nuevo: esbozo de una antropología estética en Juan Mas y Pi

Futurism as a Possibility of the New Man: Notes on the Anthropology of Aesthetics in Juan Mas y Pi.....66

ANTONIO CASTILLA CEREZO

Vanguardia artística y (des)humanización. Consideraciones a partir de unos pocos textos de María Zambrano

Artistic Avant-garde and (De)humanization. Considerations from a few texts by María Zambrano.....84

GERARD VILAR

Lytard, el arte y lo humano. A vueltas con lo irrerepresentable

Lytard, Art and Human. On the Unrepresentable.....104

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO

Lo humano salvado por la belleza: reflexiones a partir de F. Vercellone

The Human Saved by Beauty: Reflections from F. Vercellone.....117

Mª JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ

Estética de lo cotidiano, estética del cuidado

Everyday Aesthetics, Care Aesthetics.....139

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ

Descentralizando lo humano con el arte indio: por una estética de la interdependencia

Decentralizing the Human with Indian Art: for an Aesthetics of Interdependence.....160

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Antropología en presente. Tom McCarthy y el reconocimiento de patrones

Present-Tense Anthropology. Tom McCarthy and the Pattern Recognition.....186

JOSÉ F. ZÚÑIGA

Análisis crítico de la antropología estética de Menke

Critical Analysis of Menke's Aesthetic Anthropology.....200

II. MONOGRÁFICO

EDUCACIÓN, FORMACIÓN UNIVERSITARIA Y DESAFÍOS DE LA GLOBALIZACIÓN

ANITA ELIZABETH PRECIADO MARCHÁN, OSCAR MANUEL VELA MIRANDA Y YOSHIDA IRINA ETO AYMAR

Filosofía y Sexualidad: Propuesta para un Modelo Educativo Divergente

Philosophy and Sexuality: Proposal for a Divergent Educational Model.....217

FRISA MARÍA ANTONIETA ALIAGA GUEVARA, ANGELA MARÍA RINCÓN MARTÍNEZ Y JOSÉ FELIPE VILLANUEVA BUTRÓN

Generación Centennial: Desafíos Epistémicos para la Educación Universitaria

The Centennial Generation: Epistemic Challenges for University Education.....230

LIPSELOTTE DE JESÚS INFANTE RIVERA

Competencias investigativas: una aproximación teórica desde la hermenéutica

Investigative Competences: a Theoretical Approach from Hermeneutics.....242

GABRIEL AGENOR TORRES DÍAZ, SEBASTIÁN QUINTERO MERCHÁN Y ORLANDO MIGUEL MIRANDA SAMPER

La educación por competencias en la sociedad del conocimiento

Skills Education in the Knowledge Society.....257

ROBERTO CARLOS DÁVILA MORÁN, EUCARIS DEL CARMEN AGÜERO CORZO Y JOSÉ LEONOR RUIZ NIZAMA

Retos de la Educación por Competencias en la Sociedad Contemporánea

Challenges of Competency Education in Contemporary Society.....270

MILYS KARINA RODELO MOLINA, DIOFANOR ACEVEDO CORREA Y PIEDAD MARGARITA MONTERO CASTILLO

Diseño curricular de proyectos formativos para el desarrollo de la educación por competencias

Curriculum Design of Training Projects for the Development of Education by Skills.....291

JOSÉ MANUEL ARMADA PACHECHO

Gestión por competencias: propuesta de cara a la realidad organizacional en Perú

Competencies Management: Proposal Facing the Organizational Reality in Peru.....310

**ZILA ISABEL ESTEVES FAJARDO, EMMA FERNANDA GARCÉS SUAREZ Y
MANUEL ENRIQUE CHENET ZUTA**
**Fundamentos teóricos y estrategias para la producción de textos en el aula desde la
perspectiva motivacional, lingüística y cognitiva**
*Theoretical Foundations and Strategies for the Production of Texts in the Classroom from the
Motivational, Linguistic and Cognitive Perspective.....*326

**FERNANDO VITERBO SINCHE CRISPIN, JANETH BERTHA MARIÑO ARROYO Y
WOHLER GONZALES SAENZ**
**Fundamentos éticos de la Educación ambiental bajo la perspectiva globalizada de la era
del conocimiento**
*Ethical Foundations of Environmental Education Under the Global Perspective of the Age of
Knowledge.....*340

**CARLOS ALCIDES ALMIDÓN ORTIZ, ÁNGEL ALMIDÓN Y ALEX SANDRO
LANDEO QUISPE**
**Experiencias significativas con estudiantes de educación universitaria para la producción
de textos académicos**
*Significant Experiences with University Education Students for the Production of
Academic Texts.....*356

**ZILA ISABEL ESTEVES FAJARDO, ELIZABETH MARÍA GARCÉS SUAREZ Y
MARLENE NARCISA SOLIS SIERRA**
**Globalización del saber: Nuevas formas de escritura determinadas por los
medios digitales**
*Globalization of Knowledge: New Forms of Writing Determined by Digital Media.....*374

III. ESTUDIOS

JOSÉ ALVARADO
Kant y los fines de la cultura
*Kant and the Purposes of Culture.....*388

JUAN DAVID ALMEYDA SARMIENTO Y ANDRÉS BOTERO BERNAL
¿Dormir y resistir? Una aproximación filosófica a la colonización neoliberal del sueño
*Sleep and resist? A Philosophical Approach to the Neoliberal Colonization of the Dream....*423

IV. ARTÍCULOS

MATIAS LEIVA
Pesimismo antropológico, comercio y economía: de Hobbes a Montesquieu
*Anthropological Pessimism, Commerce, and Economy: from Hobbes to Montesquieu.....*453

IAGO RAMOS Y MARCOS S. MURIEL

Rousseau contra la ley natural

Rousseau against natural law.....474

MARTÍN ABRAHAM

La cuestión del lenguaje (Sprache) en el camino del pensar de Martin Heidegger

The Question of Language (Sprache) in Heidegger's Way of Thought.....495

CRISTIÁN ALEJANDRO DE BRAVO DELORME

Sócrates y Heidegger

Socrates and Heidegger.....511

**MILTON FERNANDO DIONICIO LOZANO, JAVIER SALINAS LUCERO,
ALEXANDER ÁVILA MARTÍNEZ Y NILSON CASTELLANOS**

Ernst Tugendhat, Dialogo en Leticia: rupturas y continuidades con las tradiciones éticas occidentales

Ernst Tugendhat, Dialogue in Leticia: Ruptures and Continuities with Western Ethical Traditions.....536

JAVIER DE RIVERA

El tiempo en la historia y la emancipación en la filosofía de Guy Debord

Time in History and Emancipation in the Philosophy of Guy Debord.....553

**JANNYS CARIDAD HERNÁNDEZ URECHE, LUIS ALBERTO BOLAÑO MELO Y
KELLY JOHANA CORONADO AHUMADA**

Entre la utopía y la esperanza: educación para un nuevo mundo. Imperativos éticos urgentes
Between Utopia and Hope: Education for a New World. Urgent ethical Imperatives.....569

ESTEBAN SEBASTIÁN RODRÍGUEZ MOYA

La dificultad actual del proyecto transmoderno de Enrique Dussel. Una mirada a partir de la Transcultura Digital

The Current Difficulty of the Transmodern Project of Enrique Dussel. A Look from the Digital Transculture.....584

FABIÁN ALEJANDRO RODRÍGUEZ MEDINA

Des-alteridad de lo político ante el imperialismo económico. Una aproximación desde la teología política latinoamericana

Dis-alterity of the Political in the Face of Economic Imperialism. An Approach from Latin American Political Theology.....601

**ELVIS ELIANA PINTO ARAGÓN, ANNHHERYS ISABEL PAZ MARCANO Y ANA
RITA VILLA NAVAS**

Biocidadanía y praxis intercultural en América Latina

Biological Citizens and Interculturality Practices in Latin America.....615

DECIRED OJEDA PERTUZ
Inconformidad social, estado y democracia en Colombia: una mirada filosófica de la primera línea en defensa de la democracia
*Social Nonconformity, State and Democracy in Colombia: a Philosophical View of the First Line in Defense of Democracy.....*631

MATÍN EZEQUIEL DIAZ
Neoliberalismo, empresarialización de la vida social y denegación del Otro
*Neoliberalism, Entrepreneurship of Social Life and Denial of the Other.....*655

ALEX IBARRA PEÑA
Juan Rivano crítico al quehacer filosófico al servicio del universalismo
*Juan Rivano Criticizes Philosophical Work at the Service of Universalism.....*675

JAVIER AGUIRRE-ROMAN Y ANA PABÓN-MANTILLA
Cinco tesis para el desarrollo de una epistemología jurídica crítica
*Five Theses to Develop a Critical Legal Epistemology.....*692

CAMILO OSEJO-BUCHELI
Hacia una filosofía de la administración centrada en el carácter
*Towards a Character Centered Philosophy of Management.....*715

AMPARO CAROLINA VIDAL GÓMEZ, JAHINA JOHELIS LÓPEZ GUTIERREZ Y MILVIA JOSÉ ZULETA PÉREZ
Explotación humana y bienestar social: Incidencias sobre la población infantil Wayuu
*Human Exploitation and Social Welfare: Incidents on the Wayuu Child Population.....*744

V. ENSAYOS

MILTON FERNANDO DIONICIO LOZANO, EDGAR DELGADO RUBIO Y JAVIER SALINAS LUCERO
Nietzsche y la Cosmología del Eterno Retorno
*Nietzsche and the Cosmology of the Eternal Return.....*762

LUIS ALEJANDRO RICO MORENO
Del origen dietético de la eugenesia en Foucault a una necesidad actual
*From the Dietary Origin of Eugenics in Foucault to a Current Need.....*771

JOSÉ FERNANDO SALDARRIAGA MONTOYA Y WILLIAM CERÓN GONSALEZ
Rizoma para un asesinato. “De la vida de las marionetas”
*Rhizome for a Murder. From the Life of the Marionettes.....*784

**MANUEL NÚÑEZ VILLAVICENCIO, JOSÉ GREGORIO NOROÑO SÁNCHEZ Y
TANIA MARINA BAQUERO SUÁREZ**
Elucidaciones sobre el debate de la justicia social y sus influencias en la articulación social
Elucidations on the Social Justice and its Influences on Social Articulation.....796

VI. RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

ROBERTO CARLOS DÁVILA MORÁN
ANOMALY, Jonathan. Creating Future People: The Ethics of Genetic Enhancement..807

I. MONOGRÁFICO
ANTROPOLOGÍAS ESTÉTICAS

Presentación

Este volumen recoge una serie de trabajos atravesados por un eje de abscisas común, las relaciones entre el arte y lo humano. Este eje se combina con otro de ordenadas que vehicula cronológicamente los textos. Ambos, conjugadamente, proponen un sistema de coordenadas móvil, un particular mapa de respuestas en clave estética a una cuestión irresoluble por definición, qué es el hombre. Es desde el horizonte estético desde donde atendemos y entenderemos como contemporáneos a Goethe, Schiller, Hamann, Juan Mas y Pi, Zambrano, Lyotard, Saito, Vercellone, McCarthy o Menke e incorporaremos la presencia de la casi siempre descuidada estética oriental.

En la cartografía que presentamos, lo trágico goethiano, entendido como ese desajuste entre lo que acontece y nuestras expectativas, goza de total actualidad. Lo trágico es el problema antropológico por excelencia al desembocar en el conflicto desgarrador entre lo esperado y la realidad que, en Schiller, el otro autor del que se ocupa Miguel Salmerón, va a estar unido al ejercicio de la libertad. ¿Antígona o Edipo? ¿Qué modelo tomar como referente? Esta encrucijada, entre la obediencia a las leyes o el cumplimiento del destino, la encontramos, en cierta manera, en la figura de Sócrates. Rebelles abordará la figura del pensador griego a partir de las *Memorabilia socratica* de Hamann, quien realizará una apropiación personal al *éthos* socrático para modelar un Sócrates estético en el que se dota de importancia a lo *daimonico*, a los sentidos, a las pasiones. De esta manera, lo estético es lo que hace posible la conjunción de lo humano y de lo divino, unión paradigmática materializada en un Sócrates encumbrado por Hamann a *maestro de la existencia*.

La unión indisoluble entre arte y vida es la premisa que sustenta las tesis esgrimidas por el crítico español Juan Mas y Pi en “El futurismo: una tendencia de arte y vida”. Rodríguez Martín, a través de un ejercicio de arqueología que rescata al texto del olvido, desentraña su impronta en el proceso de recepción del movimiento italiano en América Latina. En este análisis se pondrá de manifiesto cómo las estrategias de (in)visibilización contribuyen a establecer órdenes y desórdenes en lo canónico y en las (re)escrituras de la historia. Esto es de suma importancia ya que en el manifiesto la propuesta de una nueva humanidad se sustenta en la evolución y en la (re)volución del arte y de la literatura, en el ejercicio del crítico y de la crítica y de su poder destabilizador en la cultura y en la sociedad. El marco de las vanguardias, y en concreto, el expresionismo y, de nuevo, el futurismo serán objeto de análisis del artículo

de Antonio Castilla centrado en el concepto de rehumanización y deshumanización en María Zambrano. Desde el pensamiento de la filósofa malagueña, se establecerá una crítica a la modernidad señalada como primer momento de deshumanización acontecido como consecuencia de un proceso de cosificación que las artes de las primeras décadas del siglo pasado se encargaron de anunciar. Castilla tomará como referente principal *Algunos lugares de la pintura* desde el cual indagará aspectos tales como la presencia de las máscaras en las vanguardias como agotamiento de la tradición humanista occidental basada en la representación del rostro o las relaciones entre filosofía, pintura, música y poesía para intentar responder si es o no posible una rehumanización.

Lo humano será, igualmente, el concepto articulador de las propuestas de Falero y de Vilar. La humanización pensada desde lo inhumano será el motivo al que atenderá Vilar en su acercamiento al pensamiento de J. F. Lyotard, ligado, como en el caso de Zambrano con el rostro, a la dupla representable/irrepresentable. Como sabemos, el tratamiento de lo inhumano y su (i)rrepresentabilidad por parte del pensador francés orbita en torno a su reflexión de la *Shoah* y la cuestión judía, posición que será cuestionada por Vilar. Por su parte, Falero, a partir de Federico Vercellone, se planteará qué papel desempeña la categoría de la belleza en el mundo contemporáneo, ¿podemos salvarnos por la belleza (Han mediante)? Y, si es así, ¿qué belleza nos salvaría?

Godoy contesta a esta pregunta desde la estética de lo cotidiano de Yuriko Saito quien establece un vínculo indisoluble entre estética y ética. La experiencia estética de la cotidianidad conformaría una sociedad preocupada por el bien común, por el mejoramiento de la existencia, la inclusión del diferente, del débil, porque todos necesitamos de todos, todos necesitamos ser reconocidos en igualdad y singularidad. Es por ello que para Godoy, la estética de lo cotidiano desemboca, desde Saito, en una estética del cuidado. Sin duda, la propuesta de la filósofa de origen japonés, si bien dialoga con la tradición occidental, es deudora del pensamiento oriental. En este sentido, hemos considerado ineludible contar con un estudio que lo representara de manera específica, en este caso, desde la India. Rosa Fernández toma el concepto de interdependencia para ilustrar la concepción del *antropomorfismo cosmocéntrico* propio del pensamiento y de la tradición filosófica reflejada en la literatura clásica de los Vedas y los Upanishads, el cual, frente al antropocentrismo occidental, descentra lo humano para hacer posible una relación armónica con el cosmos, que se encuentra representada ampliamente en las artes.

Retomamos la metáfora del mapa ya que trazar una cartografía del presente será el objetivo del protagonista de *Satin Island*, obra del ensayista, crítico y novelista Tom McCarthy. Domingo Hernández relacionará el proyecto encargado a U, un informe

que debe explicar todo, una *Antropología en presente* deudora de las teorías del propio autor, donde la apofenia y el reconocimiento de patrones serán pilares esenciales para su propuesta estético-política y para preguntarse dónde queda lo humano en el mundo contemporáneo.

Por último, José F. Zúñiga aborda lo humano desde la concepción de la antropología estética de Christoph Menke como unión de facultad y de fuerza. La antropología estética del pensador alemán es la herramienta que nos permite volver a dialogar tanto con la tradición como con pensadores actuales para dilucidar el papel de la estética en la genealogía del sujeto y en la concepción del bien que se deriva de su propuesta.

Quisiéramos terminar con el agradecimiento a las colaboradoras y colaboradores del volumen por el esfuerzo realizado tras largos meses de desgaste provocado por la pandemia. También quisiéramos agradecer encarecida y afectuosamente el entusiasmo con el que *Revista de Filosofía*, en especial Lino Morán, recibió nuestra propuesta. Gracias a todo el personal de la revista por el derroche de energía y el tesón por mantener con buena salud, rigurosidad y calidad académica el proyecto.

Carmen Rodríguez Martín y José Francisco Zúñiga García

El Sócrates estético de Hamann frente a las fuentes clásicas

Hamman's Aesthetic Socrates in front of Classical Sources

Santiago Rebelles del Valle

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4051-8029>

Universidad de Granada – España

rebellesdelvalle@correo.ugr.es

Resumen

Las *Memorabilia socratica* (1759) reconstruyen la figura de Sócrates con gran interés para una historiografía inaugurada por Platón y alentada por Jenofonte. La problematicidad de una vida sin escritos y la instrumentalización filosófica de su muerte ejemplar son aprovechadas por Hamann para apropiarse del *êthos* socrático (cultivado desde el *daímon* más que desde el *logos*), lo que permite definir un *Sócrates estético* que articula su actitud vital bajo dos premisas. Por un lado, las creencias y otras concreciones materiales intervienen en la comprensión epistemológica del mundo y, por otro, es mediante el escepticismo radical y crítico frente a las instituciones como mejor encontrar en Sócrates a aquel proto-ilustrado que la Ilustración más ortodoxa pretende. Si el Sócrates de Hamann es estético, lo es por su comprensión de *lo estético* como entramado perceptual humano, previo a la constitución de la subjetividad que dominaría sentidos y pasiones, según la Estética tradicional. Dado que la dimensión estética aparece como el don de Dios que reúne en el cuerpo sintiente lo divino y lo humano, Hamann se acerca con ello a un Sócrates cristiano, pero también a un maestro de existencia como el que legó Antístenes y que aún debe complementar al platónico.

Palabras clave: Sócrates; Hamann; Êthos; Daímon; Platón; Antístenes.

Abstract

The *Socratic Memorabilia* (1759) reconstruct the figure of Socrates with great interest for a historiography inaugurated by Plato and encouraged by Xenophon. The problematic nature of a life without written work and the philosophical instrumentalization of his exemplary death are exploited by Hamann to appropriate the Socratic *êthos* (cultivated from the *dáimon* rather than from the *logos*), which allows defining an *aesthetic Socrates* who articulates his vital attitude under two premises. On the one hand, beliefs and other material concretions take part in the epistemological understanding of the world and, on the other, it is through radical and critical skepticism towards institutions that it is best to find in Socrates the proto-enlightened one that the most orthodox Enlightenment seeks. If Hamann's Socrates is aesthetic, it is because of his understanding of *the aesthetic* as a human perceptual structure, prior to the constitution of subjectivity that would dominate senses and passions, according to traditional Aesthetics. Given that the aesthetic dimension appears as the gift of God that brings together the divine and the human in the sentient body, Hamann thus approaches a Christian Socrates, but also a 'teacher of existence' like the character left by Antisthenes and who must complement the Platonic one.

Keywords: Socrates; Hamann; Êthos; *Dáimon*; Plato; Antisthenes.

0. Introducción

En este artículo se persigue arraigar la propuesta de lectura de la figura de Sócrates desde las *Memorabilia socratica* (1759) de Johann Georg Hamann, el *Mago del Norte*, en la historiografía sobre el filósofo griego. Si bien esta obra primogénita de Hamann va a condensar los intereses teóricos del resto de su producción, y será punto de referencia y no solo de partida para trabajos posteriores, su relación con las fuentes clásicas que nos transmiten la filosofía socrática merece una mirada de atención para así definir el rol de Sócrates que quiere transmitirse. Voy a sostener la hipótesis de que la cristianización de Sócrates es un procedimiento de Hamann para sacar provecho de la vida ágrafa (aunque vida con examen) y el *êthos* (cuidado de sí) del filósofo, de manera que con una escritura performativa se presente al público un Sócrates *estético*, que por ello resultaría el individuo ejemplar y modelo de una ilustración verdadera: un proto-ilustrado. Para ello dividiré el artículo en tres apartados. En el primero, presentaré a Hamann como filósofo que utiliza la máscara socrática y contextualizaré las *Memorabilia*. La obra de Hamann debe entenderse como un complemento de los diálogos socráticos de Platón y Jenofonte que sin robarles verdad testimonial -tampoco Hamann pretende ser un biógrafo, ni leyó a estos autores antes de 1759-

aspire a reconstruir a su lado la faceta heterodoxa de Sócrates, por ciertos medios sugerida ya en ambos, y evoque la deriva cínica de Antístenes; de eso me ocuparé en el segundo apartado. Por último, presentaré al Sócrates de Hamann entre la estética y la religión desde *las artes* que aparecen en el texto, para concluir la importancia del *demon* como mediación entre lo divino y lo humano que posibilita un *êthos* crítico y a cargo de sí mismo, como es propio de una actitud estética en tanto que humana.

1. Hamann como Sócrates

La elección de Sócrates para su primera obra y la emulación clásica, pero atrevida, de su título¹ no son procedimientos ajenos a la filosofía del siglo XVIII, aunque en Hamann la prioridad de presentar a un filósofo original de una manera coherente consigo misma supedita el uso habitual de las fuentes bibliográficas. Su propósito, bajo el nombre de *metaesquematismo*, es evocativo y performativo a la vez. Coincido pues con O’Flaherty² en la distinción que hace entre tres niveles de significación en la obra: la representación, en forma y contenido, del Sócrates histórico; la interpretación tipológica del mismo como prefiguración de Cristo³ y el empleo de la máscara socrática, por último, como recurso para una crítica del propio presente. Cuando Hamann afirma que “no cabe lamentarse por ningún monumento de viejas épocas que se haya perdido”⁴ da buena cuenta de la pretensión de dialogar en igualdad de condiciones con los primeros comentaristas de la filosofía socrática y presentar al público⁵ un Sócrates vivo, solo desencajado de su temporalidad por

- 1 *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile* reza al completo (Hamann acostumbra a títulos largos, bizarros o humorísticos) en HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke* (ed. NADLER, Josef), 6 vol., Herder, Viena, 1949-1957, aquí vol. 2, pp. 57-82. Existen hasta la fecha tres traducciones en nuestra lengua, de las que citaremos en lo sucesivo *Memorabilia socratica (para pasatiempo del público reunidos por un amante de pasar el tiempo)*. Nubes [bilingüe], trad. Miguel Alberti y Florencia Sanders, Univ. Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2018. Cfr. *Evocación de Sócrates*, trad. Cinta Canterla, Consulcom, Sevilla, 2015 y *Recuerdos socráticos. Aesthetica in nuce*, trad. José Rafael Hernández Arias, Hermida, Madrid, 2018. El término *memorabilia* para *Denkwürdigkeiten*, a mi modo de ver, entronca mejor con la tradición clásica que quiere tanto parodiar como insertarse en ella.
- 2 O’FLAHERTY, James C., *Johann Georg Hamann*, Twayne, Boston, 1979, p. 46.
- 3 Como ya hicieran algunos Padres de la Iglesia: Justino el Mártir, Lactancio y Minucio Félix (*Ibid.*) y como luego aparecerá en otros autores, por ejemplo, Kierkegård.
- 4 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 53 ss. Y continúa: “¿No le bastaba al artista que acertaba con una lenteja a través del ojo de una aguja con una fanega de lentejas para el ejercicio de su habilidad adquirida? Uno quisiera hacerles esta pregunta a todos los eruditos que no saben usar las obras de los antiguos más inteligentemente que aquel las lentejas”. Curiosamente es este el único fragmento de Hamann citado por Nietzsche, en NIETZSCHE, Friedrich, *La filosofía en la época trágica de los griegos* (trad. Luis Fernando Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 2003, pp. 42-43).
- 5 Es llamativo descubrir al comienzo de la obra una apelación al público en la doble dedicatoria que contiene: “Al público, o al distinguido Nadie”. Cuando Hamann se apropia con su escritura del gesto de elegir a su público, para confrontarlo o ilustrarlo, lleva a cabo una apuesta poco practicada por sus contemporáneos. La segunda dedicatoria irá destinada “A los Dos”: sus amigos Johann Christian Berens e Immanuel Kant, a quienes se refiere como “mis señores”. HAMANN, *Memorabilia*, p. 45.

el gesto de revivirlo y valernos de su actitud para el presente. Con estas palabras resume Hamann su propósito, que se encarna en el *estilo*⁶ de su escritura: “Escribí sobre Sócrates de modo socrático. La analogía era el alma de sus conclusiones, y para darles cuerpo usó la ironía. Por más propias de mí que sean la duda y la certidumbre, aquí deben ser consideradas, sin embargo, como meras imitaciones estéticas”⁷.

Si fuese posible afirmar que Hamann quiso imitar a Platón en la creación de un género literario para la filosofía, quizás haya que reconocerle menos éxito que este en su labor. El escrito de Hamann —de prosa opaca, enigmática y alegórica—, aunque con cierta influencia en Kierkegård, Goethe y posiblemente en Nietzsche, quedó ensombrecido por los trabajos de la Ilustración alemana, que buscaban entre los griegos el germen para fundar una nueva sociedad y sus instituciones. Autores como Voltaire, Gottsched, Jacobi, el romántico Mendelssohn, el propio Federico II, el racionalista religioso Edelmann o, desde el pensamiento pietista, el Conde de Zinzendorf, eran algunos de los seguidores del fervor que despertaba la figura de Sócrates en el contexto de una modernidad que buscaba la autodeterminación del ser humano en el mundo, la conquista efectiva de su autonomía frente a las tutelas del pasado y el repensamiento de la tradición como autoridad, para fundar así la libertad y la igualdad políticas.

La personificación que va a llevar a cabo Hamann sobre Sócrates con la mediación cristiana busca ofrecer un modelo de ser humano, pero no cae en una idolatría que rechaza explícitamente: “En el templo de la sabiduría ciertamente hay un ídolo (que no careció de sumos sacerdotes y levitas) que lleva bajo su imagen la inscripción de *Historia filosófica*”⁸. Más adelante agregará que su intención se aleja de ser un historiador de Sócrates, pues se trata más bien de presentar de él aquello que es digno de ser recordado, el corazón de lo *humano* que se manifestó en su existencia. Hamann maneja una concepción peyorativa de la historiografía —que contrapone a la mitología— en cuanto a desvelar el pasado se refiere: “(...) tal vez la historia entera sea más mitología que lo que cree este filósofo [Bolingbroke], y sea, al igual que la naturaleza, un libro sellado, un testimonio escondido, un acertijo que no se puede resolver sin arar con una novilla distinta de la de nuestra razón”⁹. Con esta referencia a Jueces 14:18, donde Sansón afirma: “Si no araseis con mi novilla, nunca hubierais descubierto mi enigma”, Hamann quiere dejar constancia de cómo la historia ha sido convertida en razón por la historiografía sin hallar un método

6 Cfr. GRIFFITH-DICKSON, Gwen, *Johann Georg Hamann's relational metacriticism*, De Gruyter, Berlín, 1995, pp. 25-27.

7 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 45.

8 *Ibid.*, p. 49.

9 *Ibid.*, p. 55.

de análisis fiable, que nos salve de proyectar nuestras propias concepciones sobre el pasado —“Me sorprende que todavía nadie se haya atrevido a hacer tanto por la historia como lo que hizo *Bacon* por la física”¹⁰—. La racionalización de cualquier procedimiento investigador pasa engañosamente por ser un engranaje al servicio de la ciencia, elevada a infalible; considerado su cálculo la medida de todas las cosas. El cuestionamiento de la *razón* como facultad y órgano superior del sujeto trascendental será constante en su trayectoria —y con la publicación de la *Crítica de la razón pura*, se hará explícito¹¹—. Hamann no defiende la supresión de la razón como herramienta válida de conocimiento, sino el análisis de sus limitaciones ante ciertos fenómenos que son inseparables de la vida humana y a los que no puede acceder quien presuponga sin evidencia su primacía en y sobre el cuerpo. Dicho análisis debe partir de su imposible purificación pues la razón está encarnada en un cuerpo que es historia, que se ve atravesado por las creencias y tradiciones y, ante todo, es lenguaje, *lógos sensible*. Como veremos, la razón y la creencia no disputan la misma verdad sino que, como pensara Pascal, operan en esferas diferentes. A través del canon de la historia de la filosofía, entendida como búsqueda de sistemas, pueden encontrarse, a mi juicio, sombras alargadas para cada una de las luces: detrás de Descartes, Pascal; detrás de Kant, Hamann; detrás de Hegel, Kierkegård; detrás de Ortega, Zambrano.

Los racionalistas modernos, que comparten con los sofistas griegos su oposición a la *paradoja*, hacen sin embargo una excepción respecto “al pronunciamiento del oráculo délfico sobre el hecho de que Sócrates fuese el más sabio de los hombres al confesar que no sabía nada”¹². Estos asimilan su praxis a menudo como el punto de partida de la filosofía occidental, en detrimento de aportaciones esenciales, pero asistemáticas, como la de “aquella *elegía* viviente de filósofo” que fue Heráclito y que, como el propio Hamann, piensa en forma de islas diseminadas en el mar y exige lectores que sepan nadar, pues para su “unión se carecía de los *puentes* y las balsas de un método”¹³. Esta es la labor, no solo con las ideas sino también con el sentimiento y la totalidad corporal y concreta que el ser humano es, a la que están conminados los lectores de las *Memorabilia*.

La coherencia del pensamiento con las condiciones fácticas y la repercusión de lo teórico en la praxis son para Hamann preocupaciones que esclarecen su visión

10 *Idem*.

11 Hamann fue uno de los primeros lectores del borrador de la decisiva obra kantiana y su primer comentarista o metacrítico: *Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft* en HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, vol 4, pp. 281-289. Véase “Carta a Christian Jacob Kraus” y “La metacrítica de los purismos de la razón pura” en VV.AA., *¿Qué es la ilustración?*, trad. Agapito Maestre y José Romagosa, Tecnos, Madrid, 1999, pp. 31-44.

12 O’FLAHERTY, James C., *Johann Georg Hamann*, *op. cit.*, p. 51.

13 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 47.

sobre Sócrates y el proyecto socrático entendido como una proto-ilustración. Algunas referencias biográficas muestran este paralelismo que el propio Mago del Norte alimenta de seguido, en su empeño por dejar ver la ortodoxia ilustrada de Prusia como una empresa sofisticada sin espíritu genuino (*genius*).

La década previa a la confección del texto, Hamann estuvo imbuido en reflexiones teológicas y en una lectura de las Escrituras motivada por una fuerte crisis depresiva a raíz de penurias económicas y la sensación de fracaso existencial¹⁴. Recluido en un cuartucho en la ciudad de Londres¹⁵, donde redactó las *Consideraciones bíblicas*¹⁶ y los *Pensamientos sobre mi vida*¹⁷, tuvo lugar luego de una profunda y personal reflexión su conversión (*Bekehrung*) al pietismo. El acercamiento a las figuras de Jesús de Nazareth y Sócrates se da por tanto de manera comparativa en este momento, lo que despierta el interés de Hamann no solo en analizar conjuntamente el fenómeno que ambos supusieron para sus respectivas comunidades [*Knechtgestalt*] sino, asimismo, para rescatar su praxis y ejercerla. No en las calles, el gimnasio o la palestra, sino en el juego lúdico de la escritura en las *Memorabilia* es donde se ciñe la máscara socrática.

La década de 1750 fue también para Hamann de intenso diálogo con autores muertos¹⁸ y con amigos vivos que esclarecen su interpretación de Sócrates. De los primeros, Hume y Bacon serían los más influyentes (en cuanto a considerar la experiencia como el ámbito de aplicación de una razón atajada por las creencias, y a la adopción de un escepticismo radical basado en la fe). De los segundos, Kant y Berens, a quienes va dedicada (así como a Lindner, con quien mantuvo amplia correspondencia y participó en el semanario universitario *Daphne*, su primera intervención en la esfera pública como autor)¹⁹.

14 La más exhaustiva biografía sobre Hamann sigue siendo aquella redactada por Josef Nadler como paso previo a la edición de su obra completa. Véase NADLER, Josef, *Johann Georg Hamann 1730-1788. Der Zeuge des Corpus Mysticum*, Otto Müller, Salzburgo, 1949.

15 Los conocidos como *London Writings* tuvieron lugar en la ciudad de Londres por ser el destino (luego de un peregrinaje europeo) al que había sido enviado en una misteriosa misión diplomática de la que casi nada se sabe, salvo su fracaso. Hamann trabajaba para la familia Berens, quienes poseían una importante firma comercial para el Báltico.

16 HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke, op.cit.*, vol. 1, pp. 7-249.

17 *Ibid.*, vol. 2, pp. 9-54.

18 Algunos de los nombres más influyentes entre las lecturas de aquella época son Chladenius, Campanella, Bruno, Llull, Galileo, Hobbes o Descartes, así como también Voltaire y Diderot. Véase BETZ, John R., *After Enlightenment. The post-secular vision of J. G. Hamann*, Wiley-Blackwell, Malden/Oxford, 2009, pp. 27-29 y 33.

19 Si bien es cierto que las *Memorabilia* constituyen en 1759 su primera obra original publicada, había realizado no solo artículos de prensa con anterioridad, sino traducciones del Conde de Shaftesbury, René de Rapin, Alberto Radicati y Plumard de Danguel. Al trabajo sobre el texto de este último añadió Hamann un apéndice de autoría propia sobre el monopolio comercial, el contubernio saber-poder y la justicia social. Véase HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke, op.cit.*, vol. 4, pp. 225-242.

La relación entre Hamann y Kant comienza en la órbita universitaria de Königsberg, aunque no concluyó los estudios ni de Derecho ni de Teología para, en cambio, marchar a Riga a emplearse como preceptor. Berens hizo que se encontrasen los tres en una taberna. Ante el riesgo de que quedase excluido del sistema académico, Kant le ofreció que tradujese algunos artículos de la *Enciclopedia* de Diderot primero, y que co-escribiesen juntos un libro de física para niños después, pero ninguna de las iniciativas prosperó debido a su adscripción al principio de la fe, justificada desde el escepticismo humeano, y su poca voluntad de servicio a la causa de la Ilustración. Hamann se consideraba más preparado que Kant para escribir hacia lectores infantiles, ante quienes haría falta “condescendencia”²⁰, imitando el principio divino de la creación hacia la naturaleza y las Escrituras, lo que debió alejar a Kant de la idea de persistencia. Apenas unos meses después aparecía la respuesta (o declaración de intenciones) de Hamann en forma de *Memorabilia socratica*, dedicada “A los Dos”²¹, Berens y Kant, a quienes manifiesta cuál es a su juicio el auténtico espíritu ilustrado y su negativa a participar de la ortodoxia filosófica. En una de las cinco cartas que le había dedicado a Kant en 1759 encontramos al *alter ego* de su posición (en esta ocurrencia metaesquemática, Hamann se compararía al genio interior que vendría a iluminar a un Kant-Sócrates):

Es usted Sócrates y su amigo [Berens] quisiera ser Alcibíades; así pues, están necesitadas sus lecciones de la voz de un genio. Y ese rol me corresponde a mí, sin que suscite yo con ello sospecha de orgullo —Un actor se desprende de su máscara regia, sus andares y su lenguaje rebuscado; y lo hace apenas abandona el escenario —. Me va usted a permitir que continúe nombrándome genio, y que pueda hablarle a usted como un genio desde una nube, el tiempo que esta carta haga necesario. Pero si voy a hablar como un genio, le ruego al menos la paciencia y la atención con la que un público ilustre, bello, divertido y culto asistió recientemente al discurso de clausura de un terrenal sobre los fragmentos de una vieja *urna* sobre la que se podían descifrar con dificultad las letras BIBLIOTECA. Se trataba de un proyecto de los cuerpos bellos para enseñar a pensar. Eso solo puede llegar a serlo un Sócrates, y ningún duque, ningún Estado podrá mediante la fuerza de su autoritario oficio o su poder de elección hacer de Watson un genio.

20 Véase HAMANN, Johann Georg, *Briefwechsel* (ed. ZIESEMER, Walter y HENKEL, Arthur), 8 vol., Insel, Wiesbaden/Francia, 1955-1975, aquí vol. 1, pp. 444-453.

21 “El primero [Berens], como el filántropo que es, trabaja en la piedra filosofal, a la que considera un medio para promover el esmero, las virtudes cívicas y el bienestar de la comunidad. (...) El otro [Kant] podría llegar a ser considerado un filósofo [*Weltweisen*] tan universal y un revisor de monedas tan bueno como lo era Newton (...). Donde un lector común no vea más que *moho*, la pasión de la amistad quizás les haga a ustedes descubrir en estas páginas, mis señores, una microscópica selvita (...). Como ustedes dos son mis amigos, su elogio parcial y su parcial reprimenda me serán igualmente agradables. Con mi mayor...etc.”. HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, pp. 43, 45 y 47.

Escribo épicamente porque usted no es capaz de leer el lenguaje lírico. Un autor épico es un historiador del corazón humano. El autoconocimiento es la más ardua y elevada, la más volátil y repugnante historia natural, filosofía y poesía²².

Es posible detectar en el tono irónico y pasional de estas cartas y en concreto del fragmento, lo que Hamann entiende como ejercicio de actitud socrática —la puesta en escena con su disfraz, de la que nos queda el guion del director (letra muerta)— que complementa a la escritura. Asimismo, el problema del autoconocimiento aparece, como en otros lugares de su obra²³, con la importancia capital que le atribuye para comprender lo humano y lo divino. De esta manera novedosa de participar en el espíritu socrático y sus consecuencias —lo que le ha valido el calificativo de irracionalista y reaccionario— Hamann problematiza la *historia de la filosofía* misma, tema en su obra y resorte de ella, en la que se inserta de manera metarreferencial:

A partir de los juicios que he emitido acerca de todos esos sinceros y agudos intentos de un sistema crítico de la historia de la filosofía se puede concluir, más que probablemente, que no he leído ninguno y que en realidad solo busco imitar el arrojo y el tono de la multitud erudita, y enaltecer, por medio de esta imitación, a aquellos para cuyo bien escribo. Yo, por mi parte, estoy completamente convencido de que nuestra filosofía tendría necesariamente otra forma si uno hubiera estudiado o sabido estudiar el destino de ese nombre o palabra (*filosofía*) atendiendo a las gamas de los tiempos, las cabezas, las generaciones y los pueblos, y no precisamente como un erudito o un filósofo sino como un observador ocioso de sus juegos olímpicos: ‘*estando a distancia, como un pintor*’²⁴.

Destacando una vez más la despreocupación que le suscita un retrato de Sócrates fidedigno (según una metodología deductiva que buscarse partir de un original desconocido) frente a una obra “para pasatiempo del público” según su título —y añade “selecto”²⁵—, y a la vez el valor de la *parrhesía* y el espíritu heroico del filósofo que incide en todo el texto, quisiera acercarme al lugar desde el que es posible leer las *Memorabilia* asumiendo con ello lo que Hamann considera que merece la pena rescatar. Se trata, desde mi punto de vista, de una triple vertiente: Sócrates como *maestro de existencia*; Sócrates cristiano; Sócrates tal como fue recibido por el discípulo Antístenes, en la medida en que inaugura una práctica ética y una determinada apuesta (estética) por la existencia:

22 HAMANN, Johann Georg, *Briefwechsel*, *op.cit.*, vol. 1, pp. 373-374. Traducción propia.

23 HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, vol 2, p. 164: „...und nichts als die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis bahnt uns den Weg zur Vergötterung” (“solo el infierno del autoconocimiento nos conduce al camino de la deificación”).

24 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 51. En cursivas en el original, citando a EURÍPIDES, *Hécuba*.

25 *Ibid.*, p. 55.

Pero tal vez se deba criticar menos a las crónicas filosóficas y a las pinacotecas que al mal uso que sus aficionados hacen de ellas. *Un poco de exaltación y de superstición no solo merecería aquí indulgencia, sino que en realidad hace falta una pizca de esta levadura para hacer fermentar el alma hacia un heroísmo filosófico.* Una sedienta ambición de verdad y de virtud y un ímpetu de dominio sobre todas las mentiras y los vicios (*que no son ni quieren ser reconocidos como tales*): en esto consiste el espíritu heroico de un filósofo²⁶.

Para contextualizar la reflexión hamanniana sobre el heroísmo socrático y la triple interpretación que se puede desprender y así que cada uno de nosotros, es decir, el público, podamos hacer uso de esta crónica socrática, quisiera concluir este apartado con la aproximación al paradigma espiritual antiguo de Michel Foucault y Pierre Hadot, en especial al del primero, puesto que el presente como problema filosófico y la constitución de sí son elementos en común, en cierta manera precoz, con Hamann. La noción de *ejercicio espiritual*, defendida por Hadot aunque ya usada por Vernant, es definida como aquella práctica, “del tipo que sea”, destinada “a modificar el sujeto”²⁷, entendiendo el *sí mismo* sin presuponer una subjetividad entre los griegos que aún no se había constituido a nuestro modo, tal y como podemos entender el término desde la modernidad. Con Hamann, en su oposición al *sujeto cognoscente*, es preferible hablar de (Sócrates como) *individuo*. En cualquier caso, esta práctica nos interesa por englobar la totalidad de lo humano (lo psíquico, lo físico, las relaciones personales, la conducta y la modificación de sus hábitos, etc.) y, por tanto, por reconducir la actividad filosófica sobre uno mismo desde su vertiente ética (*êthos*).

Mientras que Hadot y Foucault comparten interés por un movimiento de conversión hacia uno mismo que implica el señorío de sí, la libertad e independencia interiores y un desapasionamiento con el mundo exterior de los placeres (lo que Foucault llama *prácticas de sí* en estoicos y platónicos), Hadot considera que ello lleva aparejado la toma de conciencia de lo humano como parte de la naturaleza, de la razón universal. De modo que, a su juicio, este proceso de interiorización (estas *técnicas* que pueden acotarse bajo lo que los griegos consideraban un *arte de vivir*) debe concebirse como un rebasamiento de sí y una universalización²⁸: se trata del sentido de reintegración en el todo cósmico, antes que una individualidad que indaga en sí misma, que se forja a través de, por ejemplo, la escritura de sí con el ejemplo foucaultiano de los *hypomnêmata*.

26 *Ibid.*, p. 53. El destacado es mío.

27 HADOT, Pierre, *¿Qué es la filosofía antigua?*, trad. Eliane Cazenave Tapie Isoard, FCE, México, 2000, p. 15.

28 HADOT, Pierre, “Réflexions sur la notion de ‘culture de soi’” en *Michel Foucault philosophe: Rencontre internationale. Paris 9, 10 y 11 janvier 1988*, Edition du Seuil, Paris, 1989, pp. 261-270, pp. 266-267. Para mayor profundización en sus diferencias véase ROCA JUSMET, Luis, *Ejercicios espirituales para materialistas: el diálogo (im)posible entre Pierre Hadot y Foucault*, Terra Ignota, Barcelona, 2017.

En el interior de esta diferencia, dejaremos como mera sugerencia aquí la interpretación de la figura de Sócrates expuesta por Hadot²⁹ derivada del *Banquete* platónico, para concluir con algunas consideraciones que Foucault mostró en el último curso que impartió en el Collège de France, y que se basan, en cambio, en el ciclo platónico de la muerte de Sócrates. Se trata del enfoque que pueda darse a la actitud socrática frente a las acusaciones de impiedad y corrupción que contrarían el sentido de sus interrogaciones callejeras:

Ellos deben ocuparse de sí mismos. Esta definición es capital. El uno mismo en la relación de sí consigo, el uno mismo en esa relación de vela sobre sí mismo se define [en primer lugar] por la *phrónesis*, esto es, la razón práctica, por decirlo de algún modo, la razón en ejercicio (...). Si podemos tener una *phrónesis* y tomar las decisiones adecuadas, es porque tenemos con la verdad cierta relación que se funda ontológicamente en la naturaleza del alma. Y tal es pues la misión de Sócrates, misión, como advertirán, muy diferente en su desarrollo, su forma y su objetivo, de la *parrhesía* política. (...) Ese otro objetivo es, sin duda, procurar que la gente se ocupe de sí misma, que cada individuo se ocupe de sí mismo [en cuanto] ser racional que tiene con la verdad una relación fundada en el ser de su propia alma. Y en este aspecto estamos ahora ante una *parrhesía* centrada en el eje de la ética. La fundación del *êthos* como principio a partir del cual la conducta podrá definirse como conducta racional en función del ser mismo del alma es, en efecto, el punto central de esa nueva forma de *parrhesía*.

Zétesis, exétasis, epiméleia. La *zétesis* es el primer momento de la veridicción socrática (la indagación). La *exétasis* es el examen del alma, la confrontación del alma y la prueba de las almas. La *epiméleia* es el cuidado de sí mismo. (...) Indagación, prueba, cuidado. (...) [T]enemos aquí un conjunto (...) que define la *parrhesía* socrática, la veridicción valerosa de Sócrates, en oposición a la veridicción política que no se practica [como una] indagación, sino que se dirige valerosamente, en su soledad, a una asamblea o a un tirano que no quiere escucharlo; que no apunta a la *epiméleia* (a incitar a la gente a ocuparse de sí misma), sino que dice a la gente lo que hay que hacer y luego, una vez dicho esto, se aparta, se vuelve y la deja desenvolverse como pueda consigo misma y con la verdad. (...) En consecuencia, dos corajes de decir la verdad que se esbozan y se reparten alrededor de esa línea enigmática trazada, marcada por la voz demoníaca que había refrenado a Sócrates³⁰.

Siguiendo la interpretación foucaultiana de la *Apología*, la *parrhesía* que se deriva del decir veraz de Sócrates es diferente de aquella política debido al tipo de

29 Véase HADOT, Pierre, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, trad. Javier Palacio, Madrid, Siruela, 2006, pp. 79-109 y HADOT, Pierre, *Elogio de Sócrates*, trad. Raúl Falco, México D.F., me cayó el veinte, 2006.

30 FOUCAULT, Michel, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II*, trad. Horacio Pons, FCE, Buenos Aires, 2010, pp. 102-103.

indagación que practica y al reconocimiento de una misión³¹ (velar por las almas de los atenienses) cuya importancia exige desterrar la vida política por sus riesgos de muerte, aunque con ello se esté dispuesto a morir por la vocación diferente del *cuidado*: “No tienes razón, amigo, si crees que un hombre que sea de algún provecho ha de tener en cuenta el riesgo de vivir o morir, sino el examinar solamente, al obrar, si hace cosas justas o injustas y actos propios de un hombre bueno o de un hombre malo”³². Dos géneros de *parrhesía* que recogen la separación que establece Hamann entre el *êthos* socrático y el sofístico; entre su propio proyecto intelectual y el de la Ilustración que toma a Sócrates por referente, desde “la miopía de algunos patriotas de intenciones demasiado ingeniosas respecto del género humano y de su origen”³³ que solo reconocen por origen la razón que pueda desplegarse en un diálogo. “Si *creen* de verdad *en Sócrates* —continúa Hamann—, entonces los dichos de este son testimonios en contra de ellos. Estos nuevos atenienses son descendientes de sus acusadores y envenenadores; calumniadores de peor gusto y asesinos más crueles que sus padres”³⁴. Foucault ofrece un marco de análisis compatible con Hamann, siempre que tengamos en cuenta que, para este último, el *êthos parrhesiástico* del que se deriva una conducta racional tiene sus bases en la creencia —que conduce a la verdad que aquí interesa: la del alma—. Y, por tanto, la voz interior del *demon* en Sócrates —o el dios, pues anticipa al Espíritu Santo del alma cristiana— adquiere mucho mayor peso que la razón misma del individuo en la configuración de su ética.

Foucault no solo distingue la *parrhesía* socrática de la veridicción política, sino también de las tres formas de decir veraz que según su análisis aparecen en la *Apología* de Platón como transpuestas por Sócrates o superadas: la del profeta, la del sabio y la del maestro o técnico. Hamann solo aceptaría esta transposición en el caso de la sabiduría (“no habla del ser de las cosas y del orden del mundo: habla de la prueba del alma”³⁵) y de la técnica (relacionada con una enseñanza profesionalizada

31 PLATÓN, *Apología*, 30a: “Pues, esto lo manda el dios, sabedlo bien, y yo creo que todavía no os ha surgido mayor bien en la ciudad que mi servicio al dios”. Las menciones a la obra platónica de aquí en adelante harán referencia a PLATÓN, *Diálogos*, vol. I, trad J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Madrid, Gredos, 1985.

32 PLATÓN, *Apología*, 28b.

33 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 61.

34 *Idem*. El destacado es mío.

35 FOUCAULT, Michel, *El coraje de la verdad*, *op.cit.*, p. 104. Nótese que el hiato que establece Foucault entre Sócrates y los sabios entiende que estos corresponden a los fisiólogos e investigadores de la naturaleza, cuya distancia con la apuesta ética socrática Hamann percibe, pero no considera este que haya inconveniente en aplicar la sabiduría a un maestro de almas y de la praxis filosófica en la plaza pública, sobre todo, si el oráculo de Delfos lo ha identificado como tal bajo la seducción de la contradicción de saberse ignorante. Véase PLATÓN, *Apología* 20e: “De mi sabiduría, si hay alguna y cuál es, os voy a presentar como testigo al dios que está en Delfos”.

y económicamente rentable), mientras que la asociación entre la verdad socrática y la verdad profética es constante y constitutiva en su semblanza:

¿Refutó Sócrates al oráculo o el oráculo a él? Los *espíritus más fuertes* de nuestro tiempo tomaron a la sacerdotisa, en esta oportunidad, por una auténtica adivina y se alegraron internamente por su similitud con el *padre Sócrates*, quien tenía por igualmente decoroso hacer el papel de idiota o creerles a los dioses³⁶.

Estas reflexiones al hilo de Foucault permiten insertar al Sócrates de Hamann en dos espacios que no se desprenden necesariamente de Platón, sin que sean incompatibles con este: por un lado, la *epiméleia heautoû* (cuidado de sí) como objetivo fundamental de su misión filosófica, que se desarrolla en los términos de una ética consistente en la veridicción del *parrhesiasta*; por otro, la homología entre Sócrates y Jesucristo como patrón de un mismo *êthos* —una misma *parrhesía*, un mismo *daímon*— que no solo es susceptible sino digno de imitación por acercarnos a las bases —estéticas, no racionales— de la conducta humana y, con ello, de la convivencia en los espacios públicos. Como plantea Foucault, la condena a muerte —de ambos— no es accesoria en el desempeño de su actitud, sino el principal rasgo y consecuencia de una verdad que arriesga y una *zétesis* volcada hacia el interior, según la cual una vida capaz de rechazarse a sí misma para huir de la muerte está desprovista de valor³⁷.

Los últimos días de Sócrates son el punto de inicio de las obras de Platón y Jenofonte dedicadas al maestro, mientras que en Hamann la temática cierra cronológicamente el escrito con estas palabras:

Platón hace de la pobreza voluntaria de Sócrates un signo de su carácter de enviado divino; un signo aún mayor es el de haber compartido el destino final de los *profetas* y los *justos*. Una estatua hecha por Lisipo fue el monumento que los atenienses mandaron erigir en honor a su inocencia y al crimen de su propio veredicto sangriento³⁸.

En el siguiente apartado introduciré algunos elementos de los diálogos socráticos y de las escuelas que se fundaron en diferentes ciudades a su muerte para, más allá de la referencia divina o profética a Cristo, mostrar por qué el Sócrates de Hamann se

36 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, pp. 63 y 65. El destacado es mío.

37 Respecto a la famosa afirmación de Sócrates a Critón en PLATÓN, *Fedón* 118a: “le debemos un gallo a Asclepio”, Foucault despliega, siguiendo a G. Dumézil, una interpretación contraria a Nietzsche, quien en *La gaya ciencia* había expresado que la ofrenda al dios de la salud debía entenderse como curación de la enfermedad de la vida, de un Sócrates desmoronado y terminal que rechaza de facto toda su teoría anterior, mientras que en *El crepúsculo de los ídolos* era la moral socrática la enfermedad que solo la muerte puede sanar. Sin embargo, en el mismo *Fedón* y en todo el ciclo socrático hay pasajes que desmienten esta teoría. Véase FOUCAULT, Michel, *El coraje de la verdad*, *op. cit.*, pp. 111-118.

38 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 95.

acercaría a un *maestro de existencia* y no de doctrinas, y con ello estaría más cerca de la ética de Antístenes que de Platón, y se haría posible hablar de un *Sócrates estético*.

2. Las fuentes clásicas de Sócrates

En el presente apartado quisiera presentar las principales fuentes clásicas de Sócrates en la medida en que son objeto de interés para Hamann y el Sócrates que nos evoca. En primer lugar, me voy a referir a los diálogos socráticos de Platón y Jenofonte, la más amplia y directa referencia escrita y, en segundo lugar, utilizando a Antístenes entre los filósofos menores, presentaré la apertura en Hamann al recuerdo del maestro de vida ética que pervivirá en el cinismo. El legado disuelto y diferido de Sócrates no permite hablar con certeza de autenticidad, tan solo de ortodoxia: la misma que ha establecido una distinción entre discípulos mayores y menores encumbrada por el *corpus* platónico y el mérito de la fundación de la Academia. Hamann no lee según estas jerarquías —a menudo cita también a Aristófanes, de quien no me ocupa— pues su Sócrates se desplaza en la heterodoxia del *demon* que convive con el *logos*.

2.1. Los diálogos socráticos

Por diálogos socráticos comprendemos al conjunto de escritos dedicados a Sócrates por sus discípulos Platón y Jenofonte desde composiciones diferentes: mientras que Platón puede considerarse un filósofo estricto que prosiguió con las enseñanzas del mentor, y que desarrolla por escrito el diálogo como trasposición de la dialéctica de las lecciones, Jenofonte queda como testaferrero del legado del maestro utilizando la prosa propia del historiador. De Platón, el ciclo socrático compuesto por *Apología*, *Critón*, *Eutifrón* y *Fedón*, constituye una parte inicial de toda una obra filosófica marcada por la apropiación de Sócrates con límites difusos. Con ella, Jenofonte comparte dos títulos, *Apología* y *Banquete*, dedicados a la cuestión socrática en dos momentos muy diferentes, junto con sus *Recuerdos socráticos* o *Memorabilia*³⁹.

Se sabe que Hamann no leyó directamente los escritos de Platón y Jenofonte antes de escribir las *Memorabilia socratica*, aunque se valió de textos modernos que los parafraseaban, como aquel de François Charpentier, *Das Leben Socratis*, o también *The life of Socrates* por John Gilbert Cooper o las *Acta Philosophorum* de Christoph Heumann quedando, con el paso del tiempo, conforme con lo que había escrito⁴⁰. Ello no impide referencias de Hamann a ambos autores con el humor que atraviesa la obra:

39 Utilizo la edición: XENOFON, *Sokrates (Toda la obra del gran historiador a propósito de su maestro)*, trad. Juan B. Bergua, Bergua, Madrid, 1966.

40 O'FLAHERTY, James C., *Johann Georg Hamann, op. cit.*, p. 173 en Notas.

En las obras de *Jenofonte* domina una devoción supersticiosa y en las de *Platón* una exaltada; de ahí que una vena con sentimientos similares recorra todas las páginas de este trabajo mimético. Lo más fácil para mí hubiera sido expresarme con la misma franqueza que estos paganos, pero tuve que conformarme y pedir para mi religión el velo que tejieron un patriótico *St. John* y un platónico *Shaftesbury* para su falta de fe y su fe errada⁴¹.

Siguiendo a Griffith-Dickson, debemos interpretar en clave religiosa este metaesquematismo de Hamann como una defensa de su propio entusiasmo (*Schwärmerei*) frente al de dos pensadores respetables y como “alusión a la polémica religiosa de este trabajo, y la necesidad de mantenerla oculta”⁴². Por una cuestión de oposición de fe, Hamann rechaza el fanatismo idólatra que aparece en estos griegos, con el objetivo de, sin embargo, destacar más aun el carácter profético de su misión divina, que Platón reconoce⁴³.

Junto al elemento religioso, y estrechamente ligado a él, aparece el estético. Hamann entiende por estético no el conjunto de objetos que en virtud de ciertas propiedades pueden ser analizados por un sujeto que juzga y se deleita, sino el movimiento mismo de creación, percepción y relación con el medio que establece, al modo de la *natura naturans*, una forma de estar en el mundo: aquella que nos hace conscientes de la potencia divina en el ser humano, ya sea una poética del genio, ya una reflexión de lo demónico⁴⁴. Una perspectiva tal invalida la razón como jueza de las creencias, de la fe (*Glaube*), en beneficio de la individualidad sintiente y arraigada. Asimismo, lo estético es lo encarnado —en una praxis configurada según una ética del cuerpo (hábitos, vicios, virtudes) en un estilo para la escritura del texto, como se ha dicho—. En Platón, el juego literario es constante, siendo conocida su renuncia a la vocación de dramaturgo por influencia de Sócrates, lo que hace difícil distinguir veracidad histórica y fabulación en sus diálogos. Es aceptado que sus textos más fieles sobre Sócrates son los que versan sobre su muerte, cronológicamente *Apología*, *Critón* y *Eutifrón*, mientras en el *Fedón*, Sócrates deviene personaje platónico que se

41 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 45.

42 GRIFFITH-DICKSON, Gwen, *Johann Georg Hamann's relational metacriticism*, op.cit. p. 38.

43 “Platón les dijo a los atenienses en la cara que Sócrates les había sido enviado por los dioses para disuadirlos de sus necedades y para animarlos a seguirlo en el camino hacia la virtud”. HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, pp. 83 y 85.

44 Hamann emplea los términos *Genius* (o *Genie*) y *Dämon* indistintamente en alusión a esta misma realidad (*Ibid.*, especialmente pp. 78-83), así como expresiones tales como “das Wort in seinem Herzen” (p. 86). Según O’Flaherty, en las *Memorabilia* la teoría del genio aparecerá como germen que madura en la *Aesthetica in nuce* de 1760. HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke*, op.cit., vol. 2, pp. 195-218. Esta será fundamental para el movimiento romántico y está completamente subyugada al planteamiento religioso: el *demon* como espíritu tutelar o genio. O’FLAHERTY, James C., *Johann Georg Hamann*, op.cit., p. 55.

presenta como “investigador de la naturaleza”⁴⁵ y expone la inmortalidad del alma. Lo mismo ocurre con el *Banquete*, una obra tan filosófica como literaria, también en el caso de Jenofonte. Lo que no hizo Platón fue ponerse a dialogar él mismo por escrito con Sócrates, y apenas si aparece mencionado⁴⁶:

En comparación con un Jenofonte y un Platón el estilo de Sócrates se habría parecido tal vez al cincel de un escultor y su forma de escribir habría sido más plástica que pictórica. Los críticos de arte no estaban contentos con sus insinuaciones, y reprobaban los símiles de su discurso oral ya por demasiado rebuscados, ya por vulgares. Alcibiades, sin embargo, comparó sus parábolas con ciertas imágenes sagradas de dioses y diosas que según la moda de la época se llevaban en una pequeña caja sobre la que no podía verse sino la imagen de un sátiro con pie de cabra⁴⁷.

Al margen del problema del tutelaje de la figura de Sócrates, Hamann reconoce la importancia de poner por escrito sus diálogos⁴⁸ y el esfuerzo de Platón por pensar *mitológicamente* sus enseñanzas, mediante imágenes y giros analógicos que facilitan la compenetración estética de sus interlocutores y lectores y, así, el elemento *relacional* con que Griffith-Dickson explica su filosofía metacrítica. El siguiente fragmento de carta a Lindner (12 de octubre de 1759), que parece contradecir con sorna a las *Memorabilia* —probablemente en desafío a Platón— destaca la ejemplaridad contagiosa y productiva de Sócrates:

El Sócrates cuyos hechos memorables escribo ahí fue el mayor de los cretinos en el ámbito de la teoría y el más grande sofista en el de la práctica. Sin embargo, lea usted el discurso con Alcibiades. Comprenderá entonces que ese Sócrates, y quizá algún otro también, es en realidad el portavoz desafiante de la gente sabia y sensata y la máscara de un espíritu fuerte. *Mi Sócrates permanece aún como un simple pagano digno de imitación. El cristianismo habría oscurecido su esplendor.* Murió como un corruptor de la juventud. El cielo nos guarde de semejante escándalo y mérito tal. Porque eso significa que no cayó en los brazos de las Escuelas ni de las prebendas; sino que mostró el camino a Alcibiades y a Platón⁴⁹.

45 Véase *Fedón* 96a-101c, donde Platón desarrolla una suerte de poema en el que traza para Sócrates una experiencia intelectual que dota al cuidado del alma de un sustrato metafísico que se une al ético.

46 Dos veces en *Apología* (34a, 38b) y al inicio del *Fedón* (59b) para hacer notar su ausencia al momento de la muerte.

47 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 91. Hamann señala tres obras a las que acudir: *Hippias*, *Gorgias*, *Banquete*, especialmente esta última 216c.

48 Hamann señala (p. 57) a Simón de Atenas o Simón el curtidor como “el primero en tener la ocurrencia de poner por escrito los diálogos de Sócrates. Tal vez este último se sintiera más identificado con ellos que con los de Platón, durante cuya lectura se dice que habría hecho una interrupción y preguntado: “¿Qué tiene pensado hacer de mí este joven?”—¡Si tan solo entendiera yo a mi héroe tan bien como Simón el curtidor!”

49 HAMANN, Johann Georg, *Briefwechsel*, *op.cit.*, vol I, trad. Cinta Canterla (la cursiva es suya), pp. 428-429.

Cinta Canterla coincide con Pierre Hadot en la derivación de este Sócrates pagano hacia la figura de Dioniso⁵⁰ en la medida en la que permite subvertir los valores, cuestionar el contenido de aquellas abstracciones filosóficas que van en contra de la vida y desenmascarar, desde el tejido mismo de las pulsiones humanas, toda apariencia de verdad falaz, común a ojos de Hamann al cientificismo, la Ilustración ortodoxa y cualquier negación de la religión revelada. Paradójicamente y con la mediación de Erasmo —ese humanista rendido a los pies de Sócrates—, Hamann corrobora, junto al Sócrates religioso y al estético, al vitalista que presenta el discurso del embriagado Alcibíades:

Efectivamente, cuando le escucho, mi corazón palpita mucho más que el de los poseídos por la música de los coribantes (...). Tal es, pues, lo que yo y otros muchos hemos experimentado por las melodías de flauta de este sátiro. (...) Pasa toda su vida ironizando y bromeando con la gente; mas cuando se pone serio y se abre, no sé si alguno ha visto las imágenes de su interior. (...) Yo, pues, mordido por algo más doloroso [que una víbora] y en la parte más dolorosa de las que uno podría ser mordido —pues es en el corazón, en el alma, o como haya que llamarlo, donde he sido herido y mordido por los discursos filosóficos (...)— y viendo, por otra parte, a los Pedros, Agatonos, Erixímacos, Pausianas, Aristodemos y Aristófanes— ¿y qué necesidad hay de mencionar al propio Sócrates y a todos los demás?; pues todos habéis participado de la locura y frenesí del filósofo—... (...) [C]omo este hombre, aquí presente, en originalidad, tanto él personalmente como sus discursos, ni siquiera remotamente se encontrará alguno⁵¹.

Naturalmente, del hecho de que existan perspectivas diferenciadas en la transmisión de la imagen de Sócrates y de que la historiografía haya resultado menos favorable para aquellas cuyos textos se perdieron o cuyas instituciones no tuvieron la misma potencia, no se desprende la necesidad de impugnar a Platón. Es más, asumiendo que ninguno de los relatos agota la realidad que fue Sócrates, ni ninguna imagen transmitida por un discípulo recoge su figura sin parcialismos, podríamos conceder a Platón que en su obra hay un intento pormenorizado de abarcar todas sus aristas, reconocer la pluralidad del Sócrates de carne y hueso. En palabras de Pierre Hadot:

50 CANTERLA, Cinta, “La cuestión del nihilismo en Johann Georg Hamann”, en *Pensamiento*, vol. 70 (2014), n° 264, 577-600, aquí p. 585; HADOT, *Elogio de Sócrates*, op. cit., pp. 77-92. Hadot muestra la actitud socrática en base a tres transfiguraciones (Sileno, Eros y Dioniso) de gran utilidad para pensar lo estético del Sócrates de Hamann y la poca importancia de la separación entre el ideal platónico de filósofo y el Sócrates verdadero en tanto que fundador siempre velado de la práctica de la interrogación, el autoexamen y el cuidado de sí.

51 PLATÓN, *Banquete*, 215e-222a

Siempre contará como uno de los grandes méritos de Platón el hecho de haber sabido introducir, al inventar el mito de Sócrates-Eros, la dimensión del Amor, del deseo y de lo irracional en la vida filosófica. (...) Aparte del movimiento dialéctico del logos, este camino recorrido conjuntamente por Sócrates y su interlocutor, esta voluntad compartida de ponerse de acuerdo, ya son amor, y la filosofía reside mucho más en este ejercicio espiritual que en la construcción de un sistema. Es más, la tarea del diálogo consiste esencialmente en mostrar los límites del lenguaje, la imposibilidad de que el lenguaje pueda comunicar la experiencia moral y existencial. Pero el diálogo mismo, en cuanto acontecimiento, en cuanto actividad espiritual, ya ha sido una experiencia moral y existencial. Y es que la filosofía socrática no es elaboración solitaria de un sistema, sino despertar de conciencia, acceso a un nivel de ser que no pueden realizarse más que en una relación de persona a persona⁵².

Otro tanto podemos afirmar de la labor de Jenofonte, plural y con dificultad para distinguir historicidad y ficción, asumiendo en este caso, más allá de la devoción supersticiosa, una posteridad a Platón que guía su propósito: “Yo tengo la intención de recoger las palabras y hechos de Sócrates para formar con ellas algo como unas memorias. Ello será la mejor de las apologías para el presente y para el porvenir”⁵³. Jenofonte insiste en mostrar a un Sócrates entre amigos, más que discípulos —término que posiblemente no empleara⁵⁴—, sobre los que se erige como maestro de moral desde la horizontalidad de las inteligencias: “No escribir francamente y con libertad sobre ello, sería pecar contra la amistad y contra la verdad”⁵⁵.

La breve apología de Jenofonte persigue el mismo objetivo que la platónica, pero aquel en cambio no estuvo presente atendiendo al discurso del maestro: “Debo declarar, no obstante, que jamás oí ni puedo, por consiguiente, transmitir por escrito nada semejante. Yo no soy poeta como él, bien que él haya renunciado a la poesía”⁵⁶. Mientras en Platón, tanto en la *Apología*⁵⁷ como en la reflexión del *Critón*⁵⁸, Sócrates

52 HADOT, Pierre, *Elogio de Sócrates*, op. cit., pp. 70-71.

53 XENOFON, *Carta de Xenofon a dos desconocidos* en *Sokrates*, op. cit., pp. 380-381: se trata de una carta apócrifa con bastantes probabilidades de ser cierta.

54 Ese es el criterio de Jenofonte, quien afirma que Sócrates prefería hablar de “amigos” o “compañeros”. Cfr. BERGUA, Juan B., en XENOFON, *Sokrates*, op. cit., p. 459, nota 78.

55 XENOFON, *Carta de Xenofon a dos desconocidos* en *Sokrates*, op. cit., p. 380.

56 *Idem*.

57 “Sin embargo, que vaya esto por donde al dios le sea grato, debo obedecer a la ley y hacer mi defensa”. PLATÓN, *Apología*, 19a.

58 Pues el diálogo mismo, el más breve de Platón, es una incitación a la evasión por parte de Critón, una puesta a prueba a través de la palabra hablada que no hace dubitar a Sócrates: “Porque yo, no sólo ahora sino siempre, soy de condición de no prestar atención a ninguna otra cosa que al razonamiento que, al reflexionar, me parece el mejor”. PLATÓN, *Critón*, 46b. Incluso en su argumentación, habla en nombre de las leyes: “Más bien, Sócrates, danos crédito a nosotras, que te hemos formado” (*Ibid.*, 54b).

se muestra proclive a ofrecer una autodefensa en la que se conjugue el discurso de conocimiento con la actuación moral que ha venido caracterizándole —a pesar de que nunca sabremos cómo exactamente se desarrolló el juicio—, Jenofonte, tomando en cuenta ambos escritos, nos presenta a un Sócrates altivo y confiado en la fama granjeada, que le espeta a Hermógenes ante la pregunta por su propia apología: “(...) pues qué he hecho sino ocuparme de ella toda mi vida (...) No cometiendo jamás injusticias”⁵⁹; y que, insistiendo en su diferencia con la *parrhesía* de los políticos de Atenas, asegura: “Pues bien, te juro que dos veces he intentado ocuparme de mi apología, y dos veces mi demonio se ha opuesto”⁶⁰. El *demon* socrático, que en Platón aparece al momento de justificar el alejamiento de la política en virtud de la filosofía⁶¹, en la imitación de Jenofonte se describe como la mejor intuición divina en lo humano:

No hay duda que todos piensan y están seguros, como yo, de que la divinidad manifiesta y revela el porvenir a quien le place; ahora bien, el medio de que se vale para ello, a esto los demás lo llaman canto de las aves, palabras fortuitas, prodigios o adivinación, *mientras que yo lo llamo demonio*. Y dándole este nombre me creo más religioso y más veraz que ellos, que atribuyen a volátiles un poder que solo es patrimonio de los dioses. Y la prueba de que no miento a costa de la Divinidad es que cuantas veces he anunciado a mis amigos los designios del Ser supremo, jamás encontraron que me hubiese equivocado⁶².

Mientras que el *Banquete* de Jenofonte ofrece una imagen ficticia de Sócrates, no por ello exenta de interés acá y allá de lo filosófico —Bergua afirma no solo una digna comparación con Platón, sino que le atribuye a aquel más éxito entre el “gran público”⁶³— es en los *Recuerdos socráticos* donde se propone revivir la moral socrática de acuerdo con la verdad, y superar con ello la imagen difundida por Platón, aun a costa de rebajar el contenido filosófico del mismo (algo similar a lo que hace Hamann en su obra homónima). Jenofonte forma parte de aquellos seguidores de Sócrates que quisieron priorizar el aprendizaje moral en detrimento de su metafísica, configurando así unos diálogos de la praxis socrática, donde se nos muestra en su cotidianidad. Si con ello se aleja de lo literal o lo literario de Platón, y reduce por ejemplo los rasgos estéticos a que nos hemos referido (por ejemplo, la ironía) su enardecimiento es hacia el amigo y el ciudadano Sócrates.

59 XENOFON, *Apología de Sócrates en Sokrates*, *op. cit.*, pp. 95-101, aquí 95.

60 *Ibid.*, pp. 95-96.

61 “La causa de esto es lo que vosotros me habéis oído decir muchas veces, en muchos lugares, a saber, que hay junto a mí algo divino y demoníaco; esto también lo incluye en la acusación Meleto burlándose”. PLATÓN, *Apología* 31c-d.

62 XENOFON, *Apología*, *op. cit.*, p. 97. La cursiva es mía.

63 BERGUA, Juan B., en XENOFON, *Sokrates*, *op. cit.*, p. 106 en Noticia preliminar.

No se apresuraba en volver a los que le rodeaban hábiles en hablar o en obrar, ni tampoco en despertar demasiado su imaginación, pues pensaba que, ante todo, lo que era necesario era ordenar su espíritu, perfeccionarlo, ya que estaba seguro de que los mejores talentos naturales, sin sabiduría, no hacen sino volver a los hombres más injustos y más capaces de hacer el mal. He aquí por qué procuraba, ante todo, inculcar a sus amigos ideas convenientes a propósito de los dioses⁶⁴.

Al igual que a Hamann, le ocurre a Jenofonte no fracasar en su proyección del maestro por no proponerse hacer un retrato de su metodología: el diálogo no pretende equivaler al método dialéctico, sino narrar la conversación. El Sócrates de Jenofonte, que no pertenece a escuelas pero las disemina, ofrece el contrapunto necesario a Platón —su enemistad era declarada, y como autores, ignoran mutuamente las obras del otro— que pudo beneficiar a Hamann en un acercamiento conjunto, como se deriva de las referencias a ambos, aunque probablemente con mayor afinidad hacia el historiador que nos ofrece un perfil cercano, el impacto de su presencia: “Entre los que verdaderamente le han conocido, todos cuantos aman la virtud, le lloran aún, pues les era de una ayuda preciosa para conseguirla”⁶⁵, concluye Jenofonte sus *Recuerdos*.

2.2. El legado de Antístenes

En último lugar, quisiera introducir brevemente la figura de Antístenes como una posible configuración histórica del *êthos* que alaba Hamann, cuya pervivencia manifiesta la posibilidad y efectividad de una filosofía sin discurso. Es notoria, en este sentido, la negativa influencia del relato socrático oficial señalada por Patzer⁶⁶: un constructo a través de Platón-Jenofonte-Aristóteles-Aristófanes que ha dejado de lado a los así llamados socráticos menores que fundaron escuelas y asumieron labores de discipulado. Las más importantes fueron la Escuela de Mégara (Euclides, Estilpón); de Ellis (Fedón), más tarde trasladada a Eretria por Menedemo; la Escuela de Cirene (Aristipo) y la Escuela cínica, siendo esta el mejor ejemplo de una praxis sustentada en sí misma o, a lo sumo, vinculada a un discurso dependiente de esta.

El discípulo de Sócrates que engarza las enseñanzas del maestro sobre la virtud con la fundación de la nueva escuela cínica es pues Antístenes, considerado a menudo un antecesor de Diógenes de Sínope más que un cínico en sentido estricto⁶⁷, ya que era

64 XENOFON, *Recuerdos socráticos* en *Sokrates, op.cit.*, pp. 179-297, aquí 276.

65 *Ibid.*, p. 297.

66 PATZER, Andreas, *Antisthenes der Sokratiker. Das literarische Werk und die Philosophie, dargestellt am Katalog der Schriften* (Dissertation), Universidad de Heidelberg, 1970, p. 14.

67 Esta es la opinión de GARCÍA GUAL, Carlos/ DIÓGENES LAERCIO, *La secta del perro. Vida de los filósofos cínicos*, Alianza, Madrid, 2014, p. 36 ss. El autor considera esta interpretación una manera de forzar la conexión entre Sócrates y el estoicismo, pasando por el cinismo como escuela

un ciudadano (aunque bastardo) y cumplidor con las leyes, participaba de la sociedad e incluso cobraba por sus lecciones⁶⁸, impartidas en el gimnasio de Cynosargos. Lo que nos interesa de su obra —que debió de ser extensa y plural, aunque apenas se conserve nada⁶⁹; no cabe, con Hamann, lamentarnos—, comprendida como praxis vital (tanto por el sentido de aquella como por la desaparición del soporte) es el legado socrático que haya pervivido, filtrado a través de la interpretación. En Antístenes es llamativa la importancia del concepto (*logos*) como en Sócrates y la exploración de la virtud como si de una ciencia se tratase, a partir de lo poco que se sabe. Frente a Platón esgrime aceradas burlas contra la teoría de las ideas y les separa una enemistad de clase que Antístenes justificaba con la incompatibilidad de riqueza y virtud; a Jenofonte lo acerca su creencia en que la ciencia debe tener un fin práctico: conquistar la virtud y, con ello, la felicidad:

Sus temas favoritos eran estos: demostrar que es enseñable la virtud. Que los nobles no son sino los virtuosos. Que la virtud es suficiente en sí misma para la felicidad, sin necesitar nada a no ser la fortaleza socrática. Que la virtud está en los hechos, y no requiere ni muy numerosas palabras ni conocimientos. Que el sabio es autosuficiente, pues los bienes de los demás son todos suyos. Que la impopularidad es un bien y otro tanto el esfuerzo. Que el sabio vivirá no de acuerdo con las leyes establecidas, sino de acuerdo con la de la virtud⁷⁰.

El alejamiento del interés hacia la metafísica y el proyecto existencial se configuran así estéticamente y nos permiten, si no leer al Sócrates de Antístenes, al menos sí lo socrático en él: pues se trata de haber ido más allá en el ejercicio de una praxis y su transmisión, ya por su sentido heroico (*parrhesia*), que introduce un ejemplo ético de la figura del sabio, ya por la “moral de la autosuficiencia”⁷¹ que permite al individuo cuidar de sí, indiferente a la opinión de las mayorías por impopular que esta sea. La *adoxía*, por tanto, como indiferencia a la *dóxa* (opinión, consenso) es la gran apuesta de Antístenes, encarnada *in extremis* en Diógenes, y

socrática. En este sentido, es sabido que, según Diógenes Laercio, para Platón Diógenes el cínico era “un Sócrates enloquecido”. Véase el texto completo del historiador griego DIOGENES LAERCIO, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, trad. Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2013, VI, 53.

68 Antístenes se acerca con ello más a la democratización del saber de los sofistas o tecnócratas. Merece la pena recordar las divertidas palabras de Sócrates a Eutifrón: “Quizá tú das la impresión de dejarte ver poco y no querer enseñar tu propia sabiduría. En cambio yo temo que, a causa de mi interés por los hombres, dé a los atenienses la impresión de que lo que tengo se lo digo a todos los hombres con profusión, no solo sin remuneración, sino incluso pagando yo si alguno quisiera oírme gustosamente”. PLATÓN, *Eutifrón*, 3.

69 Dos breves discursos en boca de Áyax y Ulises es lo que nos queda, pese a la extensión y los títulos conocidos de su corpus. Véase GARCÍA GUAL, Carlos/ DIÓGENES LAERCIO, *La secta del perro/ Vidas y opiniones...*, op. cit., pp. 46ss y 118-121.

70 DIÓGENES LAERCIO, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, op. cit., VI, 10-11.

71 GARCÍA GUAL, Carlos, *La secta del perro*, op. cit., p. 41.

repetida en la ignorancia del Sócrates de Hamann, que es vivida estéticamente como actitud de heterodoxia ante la ilustración (griega, moderna) y por tanto como crítica radical de sus presupuestos. A un tiempo, esta *adoxía* y esta *parrhesía* determinan que “el sabio debe guiarse por su propia razón y no por opiniones ajenas”; Antístenes lleva más allá de Heráclito su filosofía de la paradoja (*parà dóxa*) que se situaba al margen de la opinión pública para afirmar “que la *adoxía* es un bien (*agathón*) como lo es el esfuerzo (*ponos*)”⁷².

Un pasaje de máxima relevancia en las lecciones de Foucault sobre la escuela cínica permite aquí ubicar la filosofía de Antístenes en el marco estético, desde mi óptica, en el que presenta Hamann la figura de Sócrates como un *êthos* digno de ser recordado y recuperado:

Y el famoso ‘dar razón de sí’ que constituye el objetivo obstinadamente perseguido por la *parrhesía* socrática (...) puede ser y ha sido entendido como la tarea y el trabajo consistentes en dar estilo a la existencia. (...) Trato de recuperar de tal modo, al menos en algunos de sus lineamientos más antiguos y arcaicos, la historia de lo que podríamos llamar, en pocas palabras, estética de la existencia. Es decir, no sólo (...) las diferentes formas que pudieron adoptar las artes de la existencia (...). Mi intención es en cambio comprender (...) cómo, en virtud del surgimiento y la fundación de la *parrhesía* socrática, la existencia (el *bíos*) se constituyó en el pensamiento griego como objeto estético, objeto de elaboración y percepción estética: el *bíos* como una obra bella (...). Esa estética de la existencia es un objeto histórico esencial que no hay que olvidar en beneficio, sea de una metafísica del alma, sea de una estética de las cosas y las palabras⁷³.

Tal es precisamente el Sócrates estético con el que Hamann, como veremos en el próximo apartado, quiere evitar el olvido que supone una filosofía que —sin además actitud, sin ser vida— no se arriesgue a estar más acá o más allá (*adoxía*, *paradoja*) de la opinión, olvidando que “hay demostraciones de verdades que sirven tan poco como la puesta en práctica que uno pueda hacer de las verdades mismas; por cierto, uno puede creer en la demostración de una afirmación sin darle su aprobación a la afirmación misma”⁷⁴.

72 *Ibid.*, p. 40.

73 FOUCAULT, Michel, *El coraje de la verdad*, *op.cit.*, pp. 173-174.

74 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 77.

3. El Sócrates de Hamann, entre la estética y la religión

El interés de Hamann hacia la figura de Sócrates se va a concretar en lo que puede llamarse un ‘ciclo socrático’ que se completa con *Nubes*⁷⁵ y *Apostillas a las Memorabilia del bienaventurado Sócrates*⁷⁶ (este aún sin traducción al español), además de atravesar la correspondencia⁷⁷ y manifestarse en su conducta. He querido proyectar estos retazos de la imagen clásica de Sócrates en las *Memorabilia*, atravesada por las referencias de Hamann, para ocuparme ahora finalmente de presentar los principales rasgos de su Sócrates estético en las tres partes que, más allá de la doble dedicatoria y la introducción, estructuran esta original *novela en clave*, como quiso verla O’Flaherty.

3.1. El arte de la mayéutica

“Sócrates fue, entonces, lo suficientemente modesto como para comparar su *saber académico* con el arte de una vieja mujer que simplemente va en ayuda del trabajo de una madre y de su fruto ya maduro, y presta a ambos un servicio”⁷⁸: la teoría de la *anamnesis* que Platón en el *Fedón* describe sitúa el conocimiento en algún lugar del alma al que se puede acceder desde el recuerdo. Hamann aprovecha esta consideración de la idea como un fruto oculto del alma para comparar con ella al ser humano, creado en lo oculto del vientre como un fruto que germinará, verá la luz y se convertirá en individuo adulto. La mayéutica socrática es una sabiduría que ayuda a des-ocultar: los conceptos son lo oculto de nuestro conocimiento como los huesos respecto a nuestro cuerpo, y se refiere a aquellos como los “extremidades del entendimiento”.

3.2. El arte del escultor

Hamann prioriza la comparación con la profesión paterna en un sentido literal —compartido con José el carpintero— y figurado. El trabajo intelectual de Sócrates no era diferente al del escultor que pule, quita materia sobrante, da forma a la imagen. Asimismo, Hamann recuerda que fue Critón el que sacó a Sócrates del taller de escultura para dotarle de una instrucción que diese provecho a sus inquietudes del alma⁷⁹. Pero también fue estético en sentido estricto: Sócrates fue responsable de tres

75 HAMANN, Johann Georg, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, vol. 2, pp. 83-109.

76 *Ibid.*, vol. 3, pp. 111-121.

77 Para las referencias a Sócrates en el epistolario de Hamann, véase CANTERLA, Cinta, “La cuestión del nihilismo”, *op.cit.*, p. 584.

78 *Ibid.*, p. 59. En la obra platónica, véase *Teeteto* 150a.

79 *Ibid.*, p. 57 (véase también p. 127 en Notas). El Sócrates de Platón afirma ser discípulo de Pródico en *Protágoras* 341a, *Cármides* 163d, *Menón* 96d, *Crátilo* 384b. Diógenes Laercio, por su parte, relata que

estatuas de las Gracias erigidas en Atenas que, contra la moda de su tiempo, iban vestidas en lugar de aparecer desnudas, novedad que Hamann no sabe si atribuir a “una inspiración de su genio”, la “vanidad de diferenciar sus trabajos” o a la “simpleza de un pudor natural” propio de un “piadoso ateniense”⁸⁰. Lo interesante es cómo la vocación heredada habría surtido el efecto de una *ejercitación en la belleza* que Hamann vincula tanto con la búsqueda de armonía entre la belleza del alma y del cuerpo (educación física) como con el gusto por los efebos (discipulado homoerótico⁸¹).

3.3 El arte de la ignorancia socrática: un noble escepticismo

- a. El “No sé nada” socrático es comparado por Hamann con la negativa de alguien a participar en un juego de cartas donde los jugadores hacen trampas constantemente, de tal modo que las reglas, de tanto infringirse, pierden valor y significación; y junto a estas, desaparece el margen de azar fundamental para el juego. No es una negativa a aceptar las reglas de juego ajenas, sino su perversión por parte de quien las instaura. El no saber es la manera en que Sócrates rehúsa la sabiduría sofística para buscar de otro modo la suya propia.
- b. La ignorancia autoimpuesta sería contraria al “arte de *experimentar y pensar*”⁸² tan propio de la época ilustrada, que equipara experiencia medible y conocimiento. “La tradición acerca de un oráculo divino, sin embargo —considera Hamann— dirá tan poco como un cometa para un filósofo del gusto de hoy”⁸³ y, sin embargo, hay verdades de tal género que ni la deducción las encuentra ni la experiencia las agota. A la hora de fijar un modo de gobierno, por ejemplo, “parece más humano y propio de Dios” hacerlo “por medio de nuestras propias ocurrencias y quimeras más que por una *maquinaria* tan distante y costosa como se les presentan a nuestros tontos ojos del firmamento y el mundo de los espíritus”⁸⁴. La crítica de Hamann a la ciencia de la Ilustración (nacida en las *Memoriabilia*, y retomada después) persigue el objetivo de ahondar en el ser humano, su individualidad y su derecho a la heterodoxia: de ahí que “los escépticos deberían, sin embargo, tener más razón que nuestros empíricos”⁸⁵.

además del valerse del benefactor Critón, Sócrates fue discípulo de Anaxágoras, Damón y Arquelaos. DIOGENES LAERCIO, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, op.cit., II, 5, 19-20.

80 HAMANN, Johann Georg, *Memoriabilia*, p. 61.

81 “Uno no puede sentir ninguna amistad intensa sin sensualidad, y un amor metafísico peca quizás más gravemente en el juego nervioso que uno animal en carne y hueso”. *Ibid.*, p. 63.

82 *Ibid.*, p. 65.

83 *Idem.*

84 *Ibid.*, p. 67.

85 *Idem.*

- c. El escepticismo frente al *sentido común*: el escepticismo como un escudo ante el sometimiento, derivado de la consideración del punto anterior. Hamann se hace entender con un ejemplo⁸⁶ de terrible actualidad, en relación a los vicios que tienen que ver con el consumo de sustancias nocivas. Imaginemos que un médico quisiera prohibir el azúcar en un país de niños: si el pastelero principal le llevase a los tribunales, para acusarle ante un jurado compuesto por niños, su condena habría sido inevitable. El sentido común⁸⁷ no es criterio fiable en la búsqueda de la verdad o de la virtud, habida cuenta de las veces en que las mayorías están equivocadas: sería preferible un *sentido privado* como el de Sócrates que las busque por medio del autoconocimiento.
- d. La ignorancia de Sócrates no es epistemológica del mismo modo que la enfermedad de un hipocondríaco no es fisiológica. “La ignorancia de Sócrates era un *sentimiento*”⁸⁸. Hamann emplea el término *Empfindung*, intercambiable también por *sensibilidad* —naciones que batallan (como la fe) en un campo ajeno a la razón. “Siendo Sócrates realmente ignorante, entonces también debía serle ajena la vergüenza (tal como se la imaginan las personas juiciosas) de parecer ignorante”⁸⁹.

3.4. El arte de una enseñanza basada en la ignorancia

La ignorancia es entendida por Hamann como dimensión proporcional a la genialidad, descrita como una autoconfianza de tipo divino en la ley propia que permite

86 Ofrecido por el propio Sócrates en el *Gorgias*.

87 En *Nubes*, Hamann menciona el sentido común bajo la descripción de “la plumada del *entendimiento filosófico*”. HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia Socratica. Nubes*, p. 205. Allí confiesa al lector la falta de conveniencia de emplearlo en la lectura de las *Memorabilia*: “Equivale a haber entendido mal”. Con esto hace referencia a su voluntad expresa de no elaborar un tratado filosófico con una argumentación al uso; nos exhorta a pensar analógicamente para conectar con la obra que él ha querido escribir. En el ejemplo de Sócrates, el sentido común funciona como normatividad consensuada por las mayorías, que permite el funcionamiento del sistema.

88 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 75.

89 *Ibid.*, p. 69. Moses Mendelssohn, en una reseña publicada en *Cartas acerca de la literatura más reciente* (Carta 113, 19 de junio de 1760, incluida en Hamann, *Memorabilia Socratica. Nubes*, pp. 152-165) en general muy favorable, corrige sin embargo a Hamann en la idea de la “modestia” en los diálogos conducidos por Sócrates, que él considera pura honestidad: Sócrates, en virtud de la idea de que el aprendizaje es un mero recordar, puede afirmar que los frutos de los conceptos están ya en nuestra alma como un embrión en el vientre mientras aguarda el nacimiento. En *Nubes*, Hamann se hace cargo de la nota de Mendelssohn y vuelve a presentar la ignorancia de Sócrates como algo cierto para él mismo, tal era su honestidad: “Hacer de la modestia de un ignorante una virtud es algo tan insólito como admirar la castidad de un eunuco (...). La incapacidad de la que era consciente le impidió volverse padre o maestro él mismo”. *Ibid.*, p. 205. Por ello no dio a luz obra propia y consagró su vida a “esperar la culminación de partos ajenos”. *Ibid.*, p. 207.

ignorar o transgredir cualquier ley externa: “Tenía un genio, en cuya ciencia podía confiar; al que amaba y temía como a su dios; con cuya *paz* estaba más satisfecho que con toda la razón de los egipcios y los griegos; en cuya voz *creía*”⁹⁰.

Un *demon*, en definitiva —se hace posible frente a los ilustrados más crédulos en el progreso hablar de “*daímon* antisocrático”⁹¹— que Hamann define con precisión y sorna a la vez: una “pasión preponderante”, un “hallazgo de su astucia política”, un “ángel”, un “duende”, una “idea sobresaliente de su imaginación”, un “concepto de una matemática ignorancia adquirido fraudulenta y arbitrariamente”, un “tubo de mercurio”⁹², etc.

Este *demon* resulta para Hamann una ingenuidad o nobleza en Sócrates que le mantiene alejado de las prácticas sofísticas y a partir del cual “brotan, como sencillas derivaciones, las particularidades de su forma de enseñar y de pensar”⁹³. ¿Cuáles son estas peculiaridades? Preguntar para entender, fingirse crédulo, preferir la ironía y el buen humor, llegar a todas las conclusiones mediante los sentidos y por analogía, emplear las ocurrencias⁹⁴ frente a la dialéctica, mantener la templanza, mostrar confianza y decisión, o, mejor, mantenerse “indiferente a aquello a lo que se llamaba verdad”⁹⁵. Esto es, mantenerse indiferente —desde el escepticismo radical y religioso— frente a los consensos mayoritarios que quieren pasar por verdades apodícticas, indemostradas pero ejercidas como si lo fueran; practicar la *adoxía* frente a las instituciones, saberse libre para autoconocerse y cuidarse y con ello conquistar la libertad del pensamiento y la autosuficiencia del individuo, aunque la práctica sea dolorosa. No es posible llegar a ser sabio como lo fue el Sócrates de Hamann si no es el desinterés político el que guía a los ciudadanos; y la confianza en la voz propia (demónica: estética) la que guía el pensamiento, que se ha revelado autosuficiente al haberse comprendido a sí mismo formado en el cuerpo que siente y performado en la actitud de vida que se sabe bella por virtuosa.

90 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 79.

91 *Ibid.*, p. 83.

92 *Ibid.*, p. 81.

93 *Idem*.

94 La ocurrencia (*Einfall*) es un término recurrente en Hamann, del que hace uso con gusto en la medida en que también lo atribuye al *demon* de Sócrates. Es la idea que afirma que el ingenio humano (en el arte y en la sabiduría) tiene lugar mediante una concesión divina, que privando de la razón a los individuos les inspira para un mejor proceder: “Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla”. *Ion*, 534d-e

95 HAMANN, Johann Georg, *Memorabilia*, p. 81.

Se trata de la jugada contraria a la profesionalización del saber en la sofística y con ello, tras una aparente democratización, la relativización de la verdad como *dóxa*: Hamann atribuye a Sócrates la condición innata de enseñar a los jóvenes atenienses a pensar por sí mismos, desde sí mismos y sin finalidad externa, de modo que buscasen en sí mismos su propio *demon*, si lo hubiera, para ponerlo en práctica. Esto es precisamente lo que los sofistas no supieron ni quisieron hacer, por ello sus intereses espurios son ajenos al amor por la sabiduría, por la verdad. Como el jugador que rechaza una partida de cartas con tramposos, Sócrates rechaza la verdad si esta ha sido designada y aceptada convencionalmente por parte de quienes no *se ejercitan* en las labores de autoconocimiento y de enseñanza que debieran conducir a ella. La verdad socrática debe consistir en algo diferente, a lo que nos conduzcan las intuiciones en movimiento centrípeto. Hamann rechaza por su parte la *verdad* de la modernidad, entendida como *correspondencia* entre la cosa y el intelecto. Esta fue urdida por el *demon* antisocrático de sus contemporáneos, los ilustrados de la razón exaltada, los nuevos sofistas y sumos sacerdotes de la filosofía moderna. ¿Y cuál es pues la verdad que conviene a Sócrates? Un desvelamiento (*alétheia*) interpretado por Hamann como *proto-revelación*. Una verdad oculta que sale *a la luz* a través del conocimiento del individuo sobre sí mismo: “En suma, Sócrates atrajo a sus conciudadanos desde el laberinto de sus eruditos sofistas hacia una *verdad* que *yace* en lo oculto, hacia una *sabiduría celestial*, y de los altares de los ídolos de sus piadosos y sacerdotes políticamente hábiles hacia el servicio de un *dios desconocido*”⁹⁶.

Con esto, en el Sócrates estético opera lo que podríamos llamar un tránsito de la teología a la antropología en tanto en cuanto el atravesamiento del demon funciona como manifestación divina que se revela útil al propiciar una conducta humana que puede ser imitada y compartida. El demon⁹⁷ como salvaguarda divina de la individualidad posibilita una ética y una pedagogía no pretendidas, así como una estética (el romanticismo) que sitúa el énfasis no “en genios humanos, sino en la acción divina en el mundo conseguida a través de individuos inspirados”⁹⁸: esto conecta doblemente, y ahí reside el interés y profundidad del texto hamanniano, tanto con el Espíritu Santo del cristianismo como con el genio del corazón que, en conexión con lo dionisiaco, Nietzsche nos describe:

96 *Ibid.*, p. 83.

97 Como indica Bergua, la palabra *dáimon* es empleada por Homero como sinónimo de ‘dios, diosa’ o referente a lo divino, mientras que *théos/théa* queda reservado para las divinidades particulares. El monoteísmo, antes de dotar a lo demónico de su hoy característica rebelión, seguía considerando como los antiguos la existencia real de este genio. BERGUA, Juan B., en XENOFON, *Sokrates, op.cit.*, pp. 458-460. Es interesante que Apuleyo se refiera a él como dios (*De deo Socratis*), mientras que otros comentaristas de la época como Plutarco (*De genio Socratis*) o Máximo de Tiro (*Disertaciones filosóficas*) emplean la palabra *genius*.

98 O’FLAHERTY, James C., *Johann Georg Hamann, op.cit.*, pp. 55-56.

El genio del corazón (...) cuya voz sabe descender hasta el inframundo de toda alma, que no dice una palabra, no lanza una mirada en las que no haya un propósito y un guiño de seducción (...); que a todo lo que es ruidoso y se complace en sí mismo lo hace enmudecer y le enseña a escuchar, que pule las almas rudas y les da a gustar un nuevo deseo, —el de estar quietas como un espejo, para que el cielo profundo se refleje en ellas— (...), que adivina el tesoro oculto y olvidado, la gota de bondad y de dulce espiritualidad escondida bajo el hielo grueso y opaco (...), de cuyo contacto sale más rico todo el mundo, no agraciado y sorprendido, no beneficiado y oprimido como por un bien ajeno, sino más rico de sí mismo, más nuevo que antes⁹⁹.

4. Conclusión

He querido presentar al Sócrates de las *Memorabilia* de Hamann en clave estética, pues a mi juicio esa clave permite entender la imagen del filósofo que Hamann construyó: un Sócrates humano que sostiene al Sócrates racional desde el entramado de las creencias y la fe, un Sócrates que escucha al demon y deja espacio para la intervención de la divinidad a través de su actitud ética (*êthos*). La ignorancia socrática aparece como sensibilidad y le sirve a Hamann para esgrimir una máscara frente a sus contemporáneos ilustrados, sometidos a un racionalismo que no recoge las posibilidades filosóficas de lo humano. Al no entender la equivalencia entre la apuesta socrática y la de Jesucristo —a quien Sócrates prefigura—, son incapaces de valorar su proto-ilustración. Junto a estos elementos, he destacado, tras un repaso a la relación de los textos de Hamann con algunos pasajes de Platón y Jenofonte, al maestro de moral y su importancia para la figura de Antístenes, el primer cínico y el más socrático de sus discípulos en lo que respecta a una estética de la existencia que tome la vida misma como tarea filosófica: al individuo como hacedor de su cuidado, su conocimiento y su verdad.

99 NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2012, pp. 308-309.

Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe

The Human and the Tragic in Schiller and Goethe

Miguel Salmerón Infante

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0246-5429>

Universidad Autónoma de Madrid- España

miguel.salmeron@uam.es

Resumen

Schiller y Goethe mantuvieron una estrecha amistad que les permitió tratar cuestiones antropológicas, literarias y estéticas. Schiller (lector de Kant) estaba vertido hacia lo interior y Goethe (investigador natural) hacia la exterioridad. Otra posible diferencia está en sus visiones de lo inevitable. En Schiller imperaría el *modelo Antígona* (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos). En Goethe tendría vigencia el *modelo Edipo* (lo fatal es achacable a los designios del destino). Ello hizo que en las tragedias de Schiller predominaran las acciones y en las de Goethe los caracteres.

Palabras clave: Schiller; Goethe; lo humano; lo trágico; lo inevitable.

Abstract

Schiller and Goethe maintained a close friendship that allowed them to deal with anthropological, literary and aesthetic questions. Schiller (reader of Kant) was poured towards the interior and Goethe (natural researcher) towards the exteriority. Another possible difference is in their visions of the inevitable. In Schiller the *Antigone model* prevailed (the fatal derives from objective political conflicts). In Goethe the *Oedipus model* would have validity (the fatal is attributable to the designs of destiny). This made actions predominate in Schiller's tragedies and characters in Goethe's.

Keywords: Schiller; Goethe; the Human; the Tragic; the Inevitable.

1. Punto de partida

¿Es la tragedia objeto de una competición de textos¹ que se origina en los ditirambos a Dionisos en la Atenas clásica y se convierte en un género literario en la Edad Moderna? ¿Es lo trágico un motivo de reflexión filosófica iniciado en la primera Edad Contemporánea? Ese es el punto central de un ensayo de Gentili y Garelli donde vienen a afirmar que, si Aristóteles aportó una poética de la tragedia, Schelling propuso una filosofía de lo trágico². En la misma línea Albin Lesky asevera: “los griegos no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que, saliéndose de su configuración en el drama, se refiriese a la concepción del mundo como un todo”³. Asumiendo esa tesis, nos aventuraremos a decir que el punto de inflexión en este cambio nos lo ofrecen de un modo especialmente significativo Schiller y Goethe. Tal vez Schiller sea el último escritor de tragedias y Goethe el primer teórico de lo trágico.

2. Una amistad, un epistolario y un contraste

Entre 1794 y 1805 Friedrich Schiller y Johann Wolfgang Goethe mantuvieron una estrecha amistad. Su diálogo, documentado en amplia correspondencia, trató cuestiones antropológicas, literarias y estéticas. Aunque la recepción posterior tendió a idealizar el vínculo de estos dos escritores⁴, puede decirse que, aun tratándose de personalidades muy diversas, su alianza artística fue fructífera. Aparte del Epistolario, su comunicación dio lugar a publicaciones en las mismas revistas (*Die Horen* y *Musen Almanach*), a textos escritos en común (*Sobre poesía épica y dramática* y las *Xenias*) y a la cooperación mutua en su producción literaria (*Egmont*, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, *Wallenstein*, etc.).

El contraste más habitual que se establece entre ellos, y que ellos mismos promovieron, señala que Schiller (lector de Kant) estaba vertido hacia lo interior y Goethe (investigador natural) hacia la exterioridad. Estas palabras de Schiller son muy indicativas de ese esbozo de definición de sí mismos y de diferencia con respecto al otro:

Muchas cosas sobre las que no lograba formarme una opinión propia han sido iluminadas inesperadamente por la contemplación de su espíritu (porque así

- 1 CARTLEDGE, Paul, “Deep plays: theatre as process in Greek Civil Life” en EASTLERLIN, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 11.
- 2 GENTILI, Carlo/GARELLI, Gianlucca, *Lo trágico*, traductor Eric Jalain, Antonio Machado, Madrid, 2015, p. 11.
- 3 LESKY, Albin, *La tragedia griega*, traductor José Alsina, Labor, Barcelona, 1966, p. 21.
- 4 BÖHLER, Michael, “Die Freundschaft von Schiller und Goethe als Literatursoziologisches Paradigma”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 5, 1980, p. 35.

debo denominar a la impresión que me causaron sus ideas). Me faltaba el objeto, el cuerpo para varias ideas especulativas y Usted me ha encaminado. Su mirada observadora que se posa sobre las cosas, no lo expone nunca al peligro de seguir el camino errado por el que tan fácilmente se extravían tanto la especulación como la veleidosa imaginación que solo se obedece a sí misma⁵.

De hecho, la diversidad de sus orientaciones hizo que, antes de llegar a ser amigos, ambos se observaran con recelo⁶. Con todo, acabaron teniéndose un “admirado reconocimiento”⁷ mutuo. El desarrollo de su relación evidenció y, a la vez, matizó las convergencias y divergencias de sus posturas. Lo pretendido por ambos queda muy bien expresado en estas líneas de Schiller en las que se viene a reconocer una disposición personal incontestable en cada uno de ellos. Allá donde se dice “intuitivo” mienta a Goethe, y donde se dice “especulativo” Schiller se mienta a sí mismo. Pero ese condicionamiento previo no excluye la saludable búsqueda de un término medio y ese término medio debía ser procurado precisamente a través de su relación de amistad:

Es cierto que a primera vista parece que no podría haber opuestos más grandes que el espíritu especulativo que parte de la unidad y el intuitivo, que parte de la diversidad. Pero si el primero busca la experiencia con un sentido casto y fiel y el último busca la ley con un pensar autónomo y libre, es forzoso que ambos se encuentren a medio camino. Ciertamente el espíritu intuitivo solamente trata con individuos y el especulativo con géneros. Aunque si el intuitivo es genial y rastrea en lo empírico el carácter necesario, siempre engendrará individuos, pero con el carácter del género; y si el espíritu especulativo es genial, y no pierde la experiencia al remontarse por sobre ella, no engendrará más que géneros, pero con la posibilidad de vida y con una asentada relación con los objetos reales⁸.

En todo caso, que acabaron siendo estrechos amigos lo certifica que, a modo de homenaje póstumo Goethe fuera entre 1828 y 1829 el primer editor de su Epistolario

- 5 “Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794” en GOETHE, Johann Wolfgang/SCHILLER, Friedrich, *La más indisoluble unión. Epistolario completo*, editores y traductores Marcelo Burello y Régula Rohland de Langbehn, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2014, p. 12.
- 6 El epítome de este recelo, y también el punto de inflexión que dio lugar a la amistad de los escritores, se produce cuando en 1794 Goethe le dibuja a Schiller una protoplanta y este le contesta “esto no es una experiencia, esto es una idea” a lo que Goethe repuso “puede que me agrade tener ideas, sin saberlo e incluso las vea con los ojos”. Cf. STAIGER, Emil, “Einführung”, en GOETHE, Johann Wolfgang/SCHILLER, Friedrich, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Insel, Frankfurt am Main, 1977, p. 13.
- 7 DÜNTZER, Heinrich, *Übersichten und Erläuterungen zum Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Cotta, Stuttgart, 1859, p. 1.
- 8 “Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794” en GOETHE, Johann Wolfgang/SCHILLER, Friedrich, *La más indisoluble unión, op. cit.*, p. 13.

con Schiller⁹. Además, esa adhesión queda confirmada en estas cariñosas palabras de Goethe dedicadas a Luis I de Baviera, ferviente admirador de Schiller. Palabras, que, por otra parte, son el preámbulo de la edición de la correspondencia y que contienen un término clave *emulación*:

Respecto a la inclinación clementemente adoptada por su real majestad hacia mi inolvidable amigo, al realizar la revisión definitiva de la correspondencia intercambiada con él durante tantos años me acompaña a menudo la convicción de cuánto se le había debido desear la suerte de ser súbdito de su majestad. Ahora que debo volver a separarme de él luego de terminar el trabajo, me ocupan ideas muy particulares, pero no impropias de esta situación. En tiempos en los que nos abandona alguien importante, influyente en nuestra vida, solemos recaer en nuestra propia persona, acostumbrados a sentir dolorosamente solo aquello de lo que hemos de carecer en lo sucesivo. En mi situación, esto era de máxima importancia porque a partir de entonces me faltaba una simpatía íntimamente familiar, yo echaba menos un estímulo espiritual y algo que no podía más que promover una loable emulación¹⁰.

Tanto uno como otro mantuvieron una relación algo distanciada con la tragedia clásica francesa, género dominante en la época. Ambos tenían una postura laxa sobre las unidades dramáticas de acción, lugar y tiempo. Creían que estas debían supeditarse a la unidad más importante: la de la tragedia como obra artística. Para Goethe los presupuestos estéticos del drama trágico clásico de Francia eran válidos, siempre que, razonable y flexiblemente, promovieran el autocontrol del escritor. Sin embargo, su normatividad era nociva si con ella se quería ocultar la endeblez artística del texto dramático¹¹. Para Schiller el ideal del drama sería el virtuoso término medio entre el exceso de refinamiento francés y el exceso de realismo y tosquedad de Shakespeare¹².

Sin embargo, más que hacer acopio de sus juicios en torno a la producción dramática ajena, nos interesan sus aportes sobre la cuestión de la tragedia y lo trágico, tanto al hilo de sus posiciones teóricas, documentadas en cartas y otros escritos, como de su obra literaria.

9 SCHILLER, Friedrich/ GOETHE, Johann Wolfgang von, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 6 tomos, Cotta, Stuttgart/ Tubinga, 1828/1829.

10 Carta de Goethe a Luis I de Baviera de 18 de octubre de 1829 en GOETHE, Johann Wolfgang/ SCHILLER, Friedrich, , *La más indisoluble unión*, op. cit., p. 10.

11 TITSWORTH, Paul Emerson, "The Attitude of Goethe and Schiller toward the French Classic Drama", *The Journal of English and Germanic Philology*, 11(4), 1912, p.529.

12 *Ibid.*, p. 543.

3. La teoría de la tragedia en Schiller

En un primer acercamiento a la teoría de la tragedia y lo trágico en estos dos autores, puede hacerse una distinción. Mientras Schiller focaliza su reflexión en el género tragedia, Goethe intenta transitar por la constelación de lo trágico. Así Schiller considera lo trágico el efecto que debe ser suscitado por el artista en el lector y espectador de tragedias. Por su parte, Goethe considera que el impacto ejercido por lo trágico en el vulnerable ser humano, es tan intenso que, al artista le atañe encararlo y, en la medida de lo posible, mitigarlo. Dicho de otro modo, Schiller considera que la tragedia es el fin y lo trágico el medio. Por el contrario, en Goethe lo trágico es tan central en la existencia que, ante su necesario encaramiento, la escritura de tragedias solo es un recurso posible y accesorio.

Es evidente que Schiller está profundamente marcado en su evolución por Kant¹³. Comoquiera que la estética *more* kantiano que Schiller intenta implementar es *a priori*, su propuesta excluye partir de la producción literaria para generar la teoría. Ese había sido el proceder de Julius Caesar Scaliger, que había aplicado los principios de la historia natural aristotélica a la poética. De ese modo para ubicar el género de una obra literaria se servía de tres diferencias específicas (*diaphora*). El primer *diaphoron* era el qué, la *res*, el segundo el tipo de verso empleado, el *versus* y, por último, la forma del discurso, el cómo, el *modus*. Así, por ejemplo, si comparamos el tratamiento que le da Ovidio a Medea en las *Metamorfosis* con el que le da de Séneca en su obra homónima, se comprueba que respecto a la *res* los textos son iguales, pero no así en cuanto al *versus* y al *modus*¹⁴. Este proceder le parecía a Schiller excesivamente esquemático y externo, no encaraba la vida interna del texto que era lo decisivo para ubicarse no tanto en un género concreto como en el punto más cercano a un género y distanciado de otro u otros. Schiller trata más bien de constituir un modelo teórico y comprobar en qué medida este se ve refrendado por lo efectivamente realizado. Esto lleva consigo una limitación del ámbito en el que la literatura es considerada efectivamente poesía. Hay géneros a los que se reconoce una pertenencia a la literatura, pero que son apartados de la discusión literaria. Los poemas didácticos, la sátira, la fábula, la poesía incidental y la descriptiva existen como géneros, pero no tienen valor probatorio en el ámbito de la estética¹⁵.

13 “reconozco (...) que en el punto central de la teoría de las costumbres pienso de un modo totalmente kantiano” (traducción del autor). Carta de Schiller a Friedrich Christian von Augustenburg de 3 de diciembre de 1793, en SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 26*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1992, p. 322.

14 TRAPPEN, Stefan, *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. Bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2001, pp. 53-57.

15 *Ibid.*, p.207.

Es muy oscilante la postura de Schiller en la comparación de tragedia y comedia. Él señala en algún momento que se trata de una pregunta poco menos que retórica, ya que una y otra parten de tan distintos puntos de vista y tienden a efectos tan diversos que no pueden compararse¹⁶. Buscando puntos de comparación entre ambos géneros, hay un primer aspecto en el que Schiller quiere detenerse: el de los contenidos elegidos por una y otra. Los objetos graves de la tragedia la sustentan, salvándola incluso de la posible impericia de su autor. Sin embargo, en la comedia el asunto apenas tiene importancia y para que tenga calidad es absolutamente precisa la maestría del escritor. Además, la escritura de tragedias se ve coadyuvada por la necesidad que debe imperar en su trama orientada hacia un fin. Esta facilidad no existe en la comedia. En ella el asunto o asuntos son más diversos y tienen una relación más laxa con el fin. De esta manera, la buena imbricación de trama y fin depende de nuevo del buen hacer del comediógrafo¹⁷. Wells ve, en esta comparación desventajosa para la tragedia, una proyección de Schiller por la que admiraba un género, el cómico, para el que se consideraba incapaz¹⁸. Es como si la necesidad que imperaba en la tragedia se hubiera trasladado a la biografía de Schiller para llevarlo indefectiblemente a hacer tragedias.

Sin embargo, el elemento más interesante para lo que nos ocupa es la actitud que requieren y promueven la tragedia y la comedia en su lector y/o su espectador. Aunque no se puede establecer la superioridad de un género sobre otro, hay una superioridad cualitativa de una u otra según el plano en el que estemos hablando. Schiller considera que la comedia nos remonta a un “estado más elevado” (“*setzt uns in einen höheren Zustand*”). Por su parte, la tragedia nos conduce a una actividad más elevada (“*höhere Tätigkeit*”). Dicho de otro modo, la comedia nos instaría a una indiferencia o un distanciamiento, casi olímpico, respecto a lo que nos presenta. Nuestro estado al leer o ver comedias es “tranquilo, claro, libre, sereno, no actuamos, ni padecemos, miramos en torno a nosotros y todo nos es externo”¹⁹. Ese lugar, en el que residen los dioses, al que nos lleva como lectores o espectadores la comedia, no

16 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 23*, Weimar Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963, p. 92

17 SCHILLER, Friedrich, “Über naive und sentimentalische Dichtung”, en *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, Munich, 1962, p. 724.

18 WELLS, G.A., “Schiller on tragedy and comedy”, *German Life and Letters*, 21(3), 1968, p. 188.

19 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 21*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1963, p. 92.

es el *locus humanitatis*²⁰. Lo real por humano es el sometimiento al destino²¹ o a las leyes²². Por eso la tragedia contiene un elemento más real, o si se antoja realista. No nos hace dioses, nos hace héroes. Solo las figuras heroicas, pueden ser trágicas, ya se trate de humanos deiformes o de dioses que sufren, los titanes. No es casual que, sin solución de continuidad, en este texto “Tragödie und Comödie” se haga alusión a Prometeo, figura a la que Schiller considera el símbolo por excelencia de la tragedia²³.

Ya adentrándose en las peculiaridades de la tragedia, Schiller considera fundamental contestar a la cuestión de por qué nos puede agradar leer o ver tragedias, si lo que en ellas aparece no son ni hechos ni desenlaces felices. ¿Experimentamos una catarsis?, ¿nos congratulamos de la seguridad de nuestra situación al ver comprometido y arruinado el destino del protagonista?, ¿sentimos admiración por los comportamientos heroicos que se nos representan?²⁴ Independientemente de que esos y otros motivos tienen una innegable coherencia, todos ellos convergen en uno: nuestro placer por la tragedia es un ejemplo de nuestro placer por lo sublime²⁵. Aquí Schiller centra su reflexión en torno a lo sublime dinámico, al que él denominó lo sublime práctico, frente a lo sublime teórico o matemático²⁶. Al primero, que se contrapone a nuestro instinto de conservación, lo consideró prioritario respecto al segundo, que se opone a nuestra capacidad de representación²⁷. Siguiendo inicialmente a Kant en su exposición de lo sublime dinámico, Schiller está de acuerdo con él en que, si bien las tormentas, los volcanes, los huracanes, las tempestades marinas y las cataratas convierten en ridícula nuestra resistencia física, “la humanidad en nuestra persona permanece íntegra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza”²⁸. Si bien *qua animal*, el ser humano está indefenso ante las fuerzas de la naturaleza, hay una capacidad de resistencia más allá de la física, que queda intacta: la libertad.

20 Curiosamente, según Janz, que Schiller otorgue a lo trágico la equiparación con lo humano es lo que garantiza la superioridad de la tragedia. A nuestro juicio, en esta valoración, Janz está sirviéndose de categorías tardo-románticas del ateísmo humanista feuerbachiano. Esa unión de la trágica renuncia a lo divino para que sea sobrepujado por lo humano y lo emancipatorio, es la que proponía el Wagner de 1849 y nos resulta muy lejana a Schiller. Cf. Janz, Rolf-Peter (ed.), “Kommentar”, en *Friedrich Schiller Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 1556.

21 Como le ocurre a Edipo.

22 Como le pasa a Antígona.

23 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 21*, Weimar Hermann Böhlau Nachfolger, 1963, p. 93.

24 HUGHES, Samuel, “Schiller and the pleasure of tragedy”, *British Journal of Aesthetics*, 55 (4), 2015, p. 419.

25 *Ibid.*, p. 420.

26 SCHILLER, Friedrich, “Vom Erhabenen”, en *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, Munich, 1962, 490.

27 PETRUS, Klaus, “Schiller über das Erhabene”, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 47 (1), 1993, p. 25.

28 KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento* [B 105], Alianza, Madrid, 2012, p. 347.

Sin embargo, a partir de este punto hasta el que mantiene un seguimiento fiel, Schiller establece dos marcadas diferencias con Kant. Para empezar, no restringe el concepto de naturaleza a los espectáculos amenazadores de la misma, sino que en las fuerzas naturales incluye “todo cuanto de una u otra manera es capaz de despertar la resistencia de nuestro principio moral”²⁹. Dicho de otro modo, las fuerzas naturales abarcan todo lo que no es moral, “todo lo que no cae bajo la suprema legislación de la razón; esto es; sensaciones, impulsos afectos y también la necesidad física y el destino”³⁰. Además de negar la citada restricción, Schiller difiere de la idea kantiana según la cual la más intensa experiencia de lo sublime es la de la resistencia figurada, en la que uno, sintiéndose preservado de los efectos nocivos, celebra su libertad. Es decir, cuando consideramos “un objeto temible sin sentir temor ante él”³¹. Aquí hay un rechazo energético del intelectualismo kantiano, algo muy ponderado por Hegel³². Para él las experiencias más intensamente sublimes son de dolor efectivo, compasión y empatía por el que sufre. Y he ahí la importancia de la tragedia como ficción representativa de este sufrimiento. Conforme a ello, en este punto, lo patético y lo sublime convergen. Lo cual supone de nuevo un claro desmarque de Kant, al reconocerle al arte un papel mucho más significativo que aquel³³. La relevancia de la representación trágica del sufrimiento va de la mano de la acentuación especial de una modalidad de lo sublime, lo patéticamente sublime:

Hay dos condiciones que deben reunirse en lo patéticamente sublime: primero, una imagen tan vívida del sufrimiento como para despertarnos con la debida fuerza la emoción compasiva y, en segundo lugar, una imagen de la resistencia al sufrimiento para hacernos conscientes de la libertad interior de nuestra mente. Solo por virtud de la primera un objeto se hace patético, solo por virtud de la segunda un objeto se hace, también y a la vez, sublime³⁴.

Lo sublime es en definitiva un sentimiento mixto, en el que convergen el dolor empático y la satisfacción derivada de la consciencia de la superioridad humana

29 GARCÍA GARCÍA, Javier, *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, UNED, Madrid, 2000, p. 369.

30 SCHILLER, Friedrich, “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen”, en *Sämtliche Werke Band 5*, Hanser, Munich, 1962, p.364.

31 KANT, *Crítica, op.cit.*, [B 103], p.345.

32 “Debe concedérsele a Schiller el gran mérito de haber quebrantado la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento y más allá de ellas, haberse atrevido a intentar comprender mediante el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero y a realizarlas efectivamente de modo artístico”. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 2007, p.47.

33 Y de nuevo un acercamiento a Hegel, al conferirle al arte un papel fundamental en la historia humana. Ahora bien, ese papel es decisivo y definitivo para Schiller, pero solo transitorio y provisional para Hegel.cf. BÖHLER, Michael, “Schillers Bedeutung für Hegels Ästhetik”, *Modern Language Association*, 87 (2), 1972, p. 191.

34 SCHILLER, “Vom Erhabenen”, *op. cit.*, p. 512.

asentada en la moralidad y en la libertad. Con todo, es importante advertir que para Schiller las acciones más sublimes no son las más libres, sino las que son capaces de despertar la conciencia de la libertad del observador³⁵. Así la obstinación en el cumplimiento de un deseo es más sublime que la persistencia en el respeto de la ley moral. Además, la perseverancia en el deseo puede ser más arriesgada que dicha observancia de lo moral, pues si bien esta excluye todas las inclinaciones, aquella excluye todas las inclinaciones salvo una, la del cumplimiento de ese deseo. Y esa exclusión se aplicaría a la inclinación por salvar la integridad física, algo que ningún animal no humano haría³⁶. En este orden de cosas, y poniendo de relieve la resistencia a las inclinaciones y su superación, Walter Kaufmann señala que la única característica que comparten los héroes trágicos, ya sean malvados, inocentes o sabios, es el coraje. Y es que el coraje es una revelación de la libertad³⁷. Así, Hughes señala que si Antígona gritase al ser llevada a enterrar viva, sería muy diferente nuestra reacción ante ella³⁸.

4. La vivencia de la tragedia en Goethe

En su *Epistolario* con Schiller, Goethe declara que escribir una verdadera tragedia era algo que le horrorizaba. Incluso afirma que el mero intento de hacerlo lo destrozaría:

Sin un interés vivo en lo patológico yo tampoco logré jamás elaborar una situación trágica, y por ello preferí evitarla en lugar de buscarla. ¿Habría sido ésta otra de las ventajas de los antiguos? Que lo más elevado patético solo haya sido un juego estético para ellos, mientras que en nuestro tiempo la verdad de la naturaleza debe participar en el engendramiento de una obra de este tipo. Por cierto, no me conozco suficientemente a mí mismo como para saber si podría escribir una verdadera tragedia, pero me asusto al enfrentar la empresa y estoy casi convencido de que podría destruirme con solamente intentarlo³⁹.

Schiller manifiesta su desacuerdo. A su juicio, lo que separa a Goethe de la tragedia no es el patetismo, sino la poca disposición a crear una trama en la que la necesidad esté presente. Exigencia esta que iría de la mano de una seriedad, la cual Schiller no veía presente en Goethe:

¿Será posible realmente, que por su poder patético la tragedia no se concilie

35 HUGHES, "Schiller and the pleasure", *op. cit.*, p. 422.

36 SCHILLER, Friedrich, "Über das Pathetische", en *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, Munich, 1962, p. 516.

37 KAUFMANN, Walter, *Tragedy and Philosophy*, Anchor Books, Nueva York, 1969, p. 145.

38 HUGHES, "Schiller and the pleasure", *op. cit.*, p. 424.

39 "Carta de Goethe a Schiller de 9 de diciembre de 1797" en GOETHE, J.W./ SCHILLER, F., *La más indisoluble unión*, *op. cit.*, p. 267.

con su naturaleza personal? En todas sus obras poéticas encuentro todo el vigor y calado de lo trágico tal como alcanzaría para una verdadera tragedia. El *Wilhelm Meister*⁴⁰ contiene, en lo que concierne al sentimiento, más que una sola tragedia; me parece que solo es la secuencia severa y recta según la que debe proceder el poeta trágico lo que no le sienta bien a su carácter, que por doquier prefiere expresarse más a sus anchas y libremente. Además, también me parece que le molesta cierto respeto ante el público del que el poeta trágico no puede prescindir, la existencia de una finalidad, el efecto exterior del que uno no se exime en este género poético y posiblemente Usted no sea idóneo como poeta trágico porque está creado en todo como poeta en su acepción genérica. Por lo menos encuentro en Usted todas las propiedades poéticas del poeta trágico en medida colmada, y si pese a esto de veras no fuera capaz de escribir una tragedia, la razón no debería buscarse en las condiciones poéticas⁴¹.

Precisamente, esa capacidad para crear una trama perfectamente imbricada es la gran virtud de Schiller como escritor de dramas según sus comentaristas. Así Schneider, al referirse a *Wallenstein*, señala que “las dos partes de la obra están en la relación que guardan la siembra y la cosecha, el arco en tensión y la flecha lanzada”⁴².

Años después, veintiséis después de haber muerto Schiller y ya en el transcurso del último de su vida, en un tono más sosegado Goethe en carta a Zelter de 31 de octubre de 1831 entendía que no tenía condiciones para ser poeta trágico, porque se consideraba demasiado conciliador y la tragedia es implacable:

En lo que a la tragedia respecta, ese es un punto delicado. No he nacido para poeta trágico, pues mi naturaleza es conciliadora; de ahí que lo meramente trágico no puede interesarme, pues desde un primer momento es inconciliable y en este mundo tan trivial lo inconciliable me parece totalmente absurdo⁴³.

En Goethe, lo trágico es el ardiente conflicto entre el mundo tal como se le presenta al hombre interior y la interminable relatividad y transformación que es propia del devenir: el conflicto entre aquello que en sentido amplio es y aquello que se deriva necesariamente del dinámico curso de la existencia⁴⁴.

Goethe no elude lo trágico, sino que a lo largo de su vida aborda la

40 Obviamente el *Wilhelm Meister* al que se refiere Schiller es *Los años de aprendizaje 1795/96* y no *Los años itinerantes* de 1832.

41 “Carta de Schiller a Goethe de 12 de diciembre de 1797” en GOETHE, J.W./SCHILLER, F., *La más indisoluble unión*, op. cit., p. 268.

42 SCHNEIDER, Hermann, “Einführung in das Drama” en SCHILLER, Friedrich, *Nationalausgabe. Achter Band Wallenstein*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger 1948, p. 370.

43 GOETHE, Johann Wolfgang von, “Brief an Carl Friedrich Zelter, 31. Oktober 1831” en *Goethes Werke Weimarer Ausgabe*, IV. Abtheilung, 49 Band, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1909, p. 128.

44 SCHAUM, Konrad, “Goethe und das Problem des Tragischen”, *Monatsheft*, 53 (3), 1961, pp. 123-124

contraposición de ser anímico-espiritual y la existencia temporal. Pero entiende que esa contraposición solo es absoluta en casos aislados y excepcionales. Así lo trágico goethiano, expuesto en gran número de sus obras, se manifiesta en un cambio de coordenadas producido por un acontecimiento externo. Al hilo de este cambio, la actitud que generaba equilibrio y homeostasis a una o varias personas genera ahora inestabilidad y angustia. No cambia la actitud ante la vida de Egmont, Tasso, Eduard o Fausto, cuando aparecen en la escena de sus vidas, el Duque de Alba, Antonio Montecatino, Otilia o Gretchen. Pero lo que antes eran acciones que ajustaban al mundo a esos protagonistas, ahora impiden toda adaptación. Por poner un ejemplo, la apertura confiada del carácter de Egmont lo hace querido entre sus compatriotas y capaz de afrontar con seguridad sus criterios para la solución de los problemas de los Países Bajos españoles, pero la llegada del Duque de Alba, con mandatos represivos de Felipe II que difieren claramente de sus planteamientos pacificadores⁴⁵, hace del ajuste desajuste. Es, por lo tanto, en una situación de conflicto donde se manifiesta la realidad interna del carácter⁴⁶.

Para Goethe es inevitable tratar lo trágico, porque el desajuste entre expectativas y devenir no es solo un relevante problema de la condición humana, es por excelencia el problema. Sin embargo, al mismo tiempo la hondura de la cuestión y la consciencia insondable de la inconmensurabilidad yo-mundo que, atañendo a lo humano se constata en lo trágico, provoca una reserva y una retracción. Esa ambigüedad, entre la convicción de afrontar el conflicto y el desgarrar que supone hacerlo, describe perfectamente la postura de Goethe. Lo trágico es un problema de tal calado y tan potencialmente latente para el ser humano, que requiere un tratamiento grave, riguroso y ceñido a situaciones significativas y concretas. No se puede vivir en un regodeo en lo trágico o un recrearse en ello como hizo él en sus tiempos del *Sturm und Drang* (con *Goetz* o *Werther*). Él, como señala en el pasaje del Epistolario con Schiller que hemos escogido, no escribía tragedias porque hacerlo suponía demorarse demasiado en un terreno infirme y pantanoso. Suponía recrearse en un conflicto que pudiendo tener lugar para cualquier ser humano en cualquier momento solo debía ser mostrado de un modo intenso y significativo en contados casos y por mediación del arte. Pero que no escribiera tragedias (solo le dio el subtítulo de *Eine Tragödie* a la primera parte de *Fausto*), no significaba que lo trágico no ocupara un lugar central en su obra, la cual está plagada de personajes trágicos (Egmont, Tasso, Mignon, el Arpista, Eduard, Otilia, etc.). Goethe no escribió tragedias porque la tragedia absolutiza lo trágico (incluso convirtiéndolo en espectáculo) y lo que menos se debe hacer con lo trágico es absolutizarlo. Precisamente, porque siempre estará latente y puede irrumpir

45 GOETHE, Johann Wolfgang, "Egmont" en *Klassische Dramen*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2008, pp.522-529.

46 SCHAUM, "Goethe und das Problem", *op. cit.*, p. 125.

en cualquier momento, hay que evitar que sobrevenga en la medida de lo posible y, llegado el caso, mitigarlo.

En la ambivalente visión goethiana de lo trágico desempeña un papel fundamental la noción de lo *demoniaco*. Este término se relaciona con la energía viva presente tanto en el ser humano como en la naturaleza que es responsable de la creatividad. Pero también las fuerzas demoniacas pueden derivar en lo ctónico y nocturno que está determinado por el azar y lo trágico⁴⁷. El lugar donde Goethe se aventura a pergeñar qué sería lo demoniaco es en el libro final, el vigésimo, de su autobiografía *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*. Tengamos en cuenta que este escrito sólo nos narra su periplo vital desde 1747 a 1775, precisamente hasta el momento en que parte a Weimar llamado por el Archiduque Carlos Augusto. Culminando su texto, Goethe le recuerda al lector que hizo diversos calados de su búsqueda de lo suprasensible (la religión natural, la interioridad y las creencias comunes), pero que, en el tránsito a las diversas estaciones de su espíritu infantil y juvenil, siempre, en ese ámbito intermedio, en ese “estar de camino”, hubo algo con lo que se encontró. Así, creyó:

descubrir en la naturaleza de lo vivo y lo desvitalizado, de lo dotado y lo privado de alma, algo que solo se manifestaba en contradicciones y que no podía ser comprendido con un concepto y mucho menos con una palabra...Se parecía al azar, pues no se evidenciaba en ninguna consecuencia, se asemejaba a la providencia, pues hacía intuir una conexión...Solo parecía complacerse en lo imposible y desdeñaba lo posible con desprecio. A este ser que parecía estar entre todos los demás para separarlos y para conectarlos, lo llamé lo demoníaco...Traté de salvarme de ese ser terrible, como es habitual en mí, escondiéndome tras una imagen⁴⁸.

Recordemos que Walter Benjamin en su famoso artículo sobre *Las afinidades electivas* llama la atención sobre las palabras más rotundas de este fragmento goethiano: “Traté de salvarme de ese ser terrible”⁴⁹. Al hacerlo quiere sustentar que, con su famosa novela, Goethe quería aliviarse de sus opresivas tendencias supersticiosas. Mas, lo que es clave en el párrafo son las palabras posteriores de Goethe donde dice que intentó salvarse “como es habitual en mí, escondiéndome tras una imagen”. Efectivamente, lo demoníaco es el vehículo de lo trágico, pero el antídoto o lenitivo de lo trágico es lo simbólico. En el símbolo, la idea, que subyace, y la expresión material de ella coinciden. No es improbable que en el ámbito de lo humano

47 BUCK, Theo, “Dämonisches”, en WITTE, Bernd et alia (eds.), *Goethe Handbuch, Band 4.1*, Metzler, Stuttgart/Weimar, p. 179.

48 GOETHE, Johann Wolfgang, “Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit”, en *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 10, Beck, Munich, 1988, pp. 186-187.

49 BENJAMIN, Walter, “Goethes Wahlverwandschaften”, en *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* I.1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 150.

las expectativas y el devenir sigan caminos divergentes. Y eso es fuente de inquietud, por la fricción y el conflicto trágicos que pueden sobrevenir. Sin embargo, hay un componente tranquilizador que genera especial sosiego por hallarse en lo que subyace a toda realidad: la naturaleza. Ese remanso de calma es la noción de protofenómeno. Dicho término tenía para Goethe dos acepciones, por una parte, era un fenómeno construido con el conocimiento del que se derivan fenómenos complejos; por otra, era una protoforma realmente existente de la que se derivan fenómenos físicos o formas biológicas. Si en todo fenómeno se percibe la presencia del protofenómeno, también, de este se deriva todo fenómeno posible⁵⁰:

El simbolismo transforma la apariencia en Idea, la Idea en imagen, y lo hace de tal manera que la Idea que se manifiesta en la imagen sigue siendo interminablemente efectiva y al mismo tiempo continúa siendo inalcanzable. Es enunciada en todas las lenguas y al mismo tiempo sigue siendo inexpresable⁵¹.

La enseñanza con la que Goethe quiere calmarnos, o quiere calmarse, es la que sigue: lo individual y lo general pueden divergir en el ámbito de lo humano, pero si lo hacen, es por la ignorancia de la unión y el acople perfecto que entre ellos se da en la naturaleza. Ignorar lo simbólico propicia lo trágico. Y es labor, no solo del científico, sino también del poeta, descubrirlo. Tanto uno como otro trabajan con símbolos. Su misión consiste concretamente en hacer Idea del objeto ocasional e intervalo significativo del instante efímero: “Lo que es ya es símbolo, la poesía solo tiene que descubrirlo”⁵²

Si se consigue dar sentido a lo que acaece, lo trágico se diluye. O al menos se anula su efecto sobre lo humano, aunque probablemente solo de un modo provisional.

5. La convergencia en lo trágico: opresión y desamor

Que Schiller y Goethe se deben mucho mutuamente queda puesto de manifiesto en un hecho palmario. Ambos habían detenido su producción literaria antes de conocerse, y ambos retornan a la creación a raíz de su diálogo.

En el caso de Goethe hay un reconocimiento expreso del beneficioso influjo de Schiller para retornar a la literatura creativa:

50 ERPENBECK, John, “Urphänomen” en WITTE, Bernd et alia (eds.), *Goethe Handbuch, Band 4.2*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, p.1080.

51 GOETHE, Johann Wolfgang, “Maxime 749”, en *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12*, Beck, Munich, 1988, p. 470.

52 BINDER, Wolfgang, “Das offenbare Geheimnis. Goethes Symbolverständnis”, en BENEDETTI, Gaetano/RAUCHFLEISCH, Udo (Eds.), *Welt der Symbole. Internationale Aspekte des Symbolverständnisses*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1988, p. 160.

El oportuno encuentro de nuestros dos ingenios ya nos ha proporcionado varias ventajas, y espero que esta relación siga siempre igual. Si yo he servido para usted de representante de algunas cosas, usted me ha devuelto a mi propio ser cuando me dedicaba demasiado estrictamente a la observación de los objetos exteriores y sus relaciones, me ha enseñado a contemplar con mayor justicia la diversidad del hombre interior, me ha dado una segunda juventud y me ha convertido de vuelta en poeta, lo que casi había dejado de ser⁵³.

En definitiva, al menos hasta *Wallenstein*, Schiller sigue prendido de una visión de la tragedia y del teatro centrada en el efecto sobre los espectadores, mientras que Goethe percibe una presencia no eliminable del destino que hace irresoluble el conflicto trágico, hasta el punto de valorarlo más como algo que sobrellevar, no que resolver⁵⁴.

Otra posible hipótesis explicativa de la diferente respuesta de estos escritores ante la tragedia y lo trágico provendría de sus contrapuestas visiones de lo inevitable. En Schiller imperaría el *modelo Antígona* (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos⁵⁵). En Goethe tendría vigencia el *modelo Edipo* (lo fatal es achacable a los designios del destino):

Se podría decir que en Schiller está más presente el primer vector, el de la oposición entre ley positiva y ley cordial, como conflicto en torno a la libertad de hacer, mientras que en Goethe es mucho más activa una oposición en términos más amplios, *quasi* cósmicos entre naturaleza, entendida como destino, y cultura, entendida como acción consciente y voluntaria del hombre. Aquí, en definitiva, el conflicto estaría en la libertad de querer, o más exactamente en la intuición incorrecta de lo que se debe querer. Dicho en términos más expresivos, lo trágico schilleriano es antigónico y lo trágico goetheano es edípico⁵⁶.

Ahí es inevitable tener en cuenta la muy distinta biografía de uno y otro. Schiller sufrió desde su niñez el azote del despotismo, Goethe, hijo de la acomodada alta burguesía, fue llamado a Weimar para convertirse en miembro de la corte. Uno sufrió una leva abusiva y un confinamiento draconiano en la Academia Militar de Ludwigsburg (luego trasladada a Stuttgart), además de sanciones por ejercer la

53 “Carta de Goethe a Schiller 6 de enero de 1798, en GOETHE, Johann Wolfgang/ SCHILLER, Friedrich, *La más indisoluble unión*, op. cit., p. 12.

54 GALLE, Rohland, “Tragödie/ Tragisch” en BARCK, Karlheinz (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band,6 Metzler, Stuttgart, 2010, pp. 152-157.

55 “[Schiller] extiende el principio estético para convertirlo en clave resolutoria de la existencia social del hombre”. NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel, “Estudio preliminar” en SCHILLER, Friedrich, *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991, p. XI.

56 SALMERÓN, Miguel, “Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe”, *Philosophical Readings*, IX (2), 2017, p. 128.

libertad de movimiento saliendo del Ducado de Württemberg⁵⁷. Al otro lo más que le hizo padecer la diferencia entre burguesía y nobleza fue la imposibilidad de consumir su amor por Charlotte von Stein⁵⁸.

Como señala Reed: “toda vida tiene su estilo, cuánto más marcado esté, más fácilmente se da lugar a una leyenda”⁵⁹. Y la vida de Schiller, mucho más intensamente que la de cualquier escritor alemán, se ha convertido en una leyenda. Su educación forzosa en la Karlsschule, los primeros escritos marcados por la rebelión, el espectacular éxito de su primer drama *Los bandidos*, la huida nocturna de Württemberg hacia la libertad del Palatinado, la lucha por vivir de sus escritos, su amistad con Goethe, su enfermedad y su temprana muerte jalonan su legendaria vida. En todo caso, la conminación del Duque Karl Eugen a ingresar al joven Schiller en la Academia militar, recuerda mucho a ciertos momentos de sus obras. La intención, tanto de su familia, de sus primeros educadores (el Pastor Philip Moser) como la suya, era dedicarse a los estudios de teología⁶⁰. Sin embargo, la imposición del Duque, a la que por dos veces se opuso su padre, cambió la vida del joven. El estudio ansiado no pudo cumplirse y a cambio de ello se instruyó en la vida castrense⁶¹. El régimen de estancia allí era poco menos que insoportable por la extremada regulación⁶² y los castigos. Los estudiantes sufrían castigos de privación de salir, golpes, quedarse sin comer y calabozo. Schiller sufrió correctivos por diversas razones, pero la razón más injustificada para él y que más le dolió fue haber leído literatura moderna a escondidas⁶³. La experiencia de la Karlsschule fue totalmente decisiva en la vida del escritor, pues le hizo sentir en propias carnes cómo la arbitrariedad de la nobleza gobernante era moneda común en la Alemania de su época⁶⁴. Tan relevante fue ese sufrimiento que

57 BURSCHELL, Friedrich, *Schiller*, Rowohlt, Hamburgo, 1987, pp. 16-35

58 JEBING, Benedikt (ed.), “Stein, Charlotte Ernestine, Feifrau von”, en *Goethe-Lexikon*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 1999, pp. 464-465.

59 REED, Terence James, “Schillers Leben und Persönlichkeit”, en KOOPMANN, Helmut (ed.), *Schiller-Handbuch*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1998, p. 1.

60 Lo cual era una interesante solución para los buenos estudiantes, pero de pocos medios, en la Suabia de la época. Estudiar teología no implicaba necesariamente dedicarse luego al ministerio religioso. Podía derivar en dedicarse luego a la vida intelectual, como ocurrió con Hegel, Hölderlin y Schelling, que se conocieron como estudiantes en el Stift de Tubinga.

61 REED, “Schillers Leben und Persönlichkeit”, *op.cit.*, p. 3.

62 Diana a las 5, en invierno a las 6, revista, desayuno, clase de 7 a 11, a las 12 comida y paseo en grupos con vigilancia, clases de las 14 a las 18, hora de recreo de las 18 a las 19, revista, parte y a dormir desde las 21.

63 SAFRANSKI, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Traductor Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2006, p. 37.

64 Schiller fue primero destinado al estudio del Derecho, pero a partir de 1776, estudió Medicina. Totalmente a favor del carácter psicósomático de las enfermedades, consiguió que a la tercera, en diciembre de 1780 le aprobaran su disertación “Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen”, que lo convirtió en cirujano de regimiento, cf. WERNER, Bernd, “Der Mensch als innigste Mischung von Körper und Seele”, *Deutsches Ärzteblatt*, 18, 2012, p. 914.

se trasladó al vehemente lenguaje, a los gestos desabridos y a los crímenes sublimes presentes en sus tres primeras obras. En *Los bandidos*, *Fiesko* e *Intriga y amor* no solo queda puesto de manifiesto en los contenidos como era el Württemberg de su tiempo, también el estilo empleado es una contestación a la intimidación ejercida por el absolutismo⁶⁵. El éxito de *Los bandidos*, le hizo caer en desgracia con el Duque y llevó consigo la prohibición de escribir. Lleno de rencor y acompañado de su amigo el músico Andreas Streicher⁶⁶ huyó a Mannheim, donde todavía había ecos del éxito de su obra⁶⁷.

El amor de Goethe y Charlotte von Stein sirve perfectamente de piedra de toque de cómo eran las relaciones de pareja en la época y del enorme constreñimiento al que estaba sometida la nobleza cuyos matrimonios nunca eran por amor y siempre concertados por las tutelas de padre o protectores. La mayor libertad de una burguesía que iba copando cada vez lugares de mayor resonancia en las administraciones públicas, era la literatura epistolar como forma de contacto y la literatura como sublimación y vehículo indirecto del sentimiento amoroso entre los correspondientes, que son elementos perfectamente distinguibles en la relación de Charlotte y Johann Wolfgang⁶⁸. La llegada de Goethe a Weimar fue la de un burgués a una corte de uno de los múltiples estados que había en el ámbito geográfico germanófono. Era un hombre joven de veintiséis años, autor exitoso de *Werther*, y por ese éxito llamado allí por el Archiduque. Goethe estaba todavía muy influido por la impronta del *Sturm und Drang*. Desde esa perspectiva defendía la meritocracia, según la cual la posición en la escala social debía estar exclusivamente relacionada con los méritos. Esta postura, apoyada por el reformismo de su protector, lo enfrentó al viejo estamento nobiliario de la corte, partidario de la prevalencia de la sangre⁶⁹. Esa situación de enfrentamiento por la figura de Goethe, de fuertes amores y odios, fue perfectamente vista e intuida por Charlotte von Stein. Ella era sin duda una mujer especial. Dama de la Regente Anna Amalia de Weimar-Sachsen⁷⁰, tenía una muy completa cultura y un atractivo

65 REED, "Schillers Leben und Persönlichkeit", *op.cit.*, p. 9.

66 Que luego se hizo fabricante de instrumentos musicales.

67 REED, "Schillers Leben und Persönlichkeit", *op.cit.*, p. 10.

68 Un magnífico estudio documentado en dos intercambios epistolares de la época (uno de una pareja de nobles y otro de la de dos burgueses), que bien sirve de ejemplificación de los parámetros en los que discurrió la relación de Goethe y Von Stein, nos lo ofrece LEUCHSNER, Ulrike, "Gefühlslagen. Ein Versuch über die Liebe in ständischen Zeitalter anhand zweier Briefwechsel" en RICHTER, Elke/ROSENBAUM, Alexander, *Charlotte von Stein: Schriftstellerin, Freundin und Mentorin*, De Gruyter, Berlín, 2018, pp. 163-176.

69 DAMM, Sigrid, *Sommerregen der Liebe. Goethe und Charlotte von Stein*, Insel, Frankfurt a.M, 2015, pp. 183-189.

70 La madre de Carl August, el mecenas de Goethe, primero, a la muerte de su marido Ernst August fue Regente y luego, con la mayoría de edad de su hijo, Archiduquesa madre.

carismático que cautivó a prominentes hombres de la corte⁷¹. Anna Amalia eligió para Charlotte, de soltera von Schardt, por marido a Josias von Stein, que fue nombrado pocos años después cuadrillero mayor de la corte⁷². Entre Goethe y Charlotte se desarrolló una intensa amistad documentada por una copiosa correspondencia⁷³. Ella se dejó instruir por él y compartió su interés por sus colecciones, sus experimentos y sus ideas sobre ciencia natural, algo que sin duda contribuyó a aumentar su formación⁷⁴. Igualmente, él le participó cómo eran sus viajes oficiales, le describió sus planes literarios y mantuvo con ella una lectura compartida de Shakespeare y Spinoza. Sin embargo, ella mantuvo a raya su sensualidad y nunca fue amante de Goethe⁷⁵. En ella había una doble barrera, la psíquica, pues no había sabido lo que era un matrimonio por amor, y la religiosa, pues luchar contra su propia sensualidad era lo mismo que combatir el pecado. Incluso si Goethe hubiera conseguido superar esta barrera, la relación erótica la habría traumatizado⁷⁶. Otra circunstancia a tener en cuenta era la de una vida sexual estrictamente ceñida a la procreación que le había hecho desde hacía años renunciar a las relaciones carnales⁷⁷. En todo caso con el viaje a Italia de Goethe y la ulterior unión y final casamiento con Christianne Vulpius, la relación murió⁷⁸.

¿Fundamentan estas experiencias la apasionada adhesión de uno al modelo Antígona y la tibia adopción del modelo Edipo del otro? Tal vez ese contraste pueda servir como primer acercamiento. Para justificar este contraste suele apelarse a que en las tragedias de Schiller predominan las acciones y en las obras trágicas de Goethe los caracteres. De ese modo Schiller optó por desenlaces resolutivos mientras que

71 El médico Johann Georg Zimmermann (que le dio a conocer la obra de Goethe y que, antes de que la conociera, le mostró a este una silueta de ella) destacaba su equilibrio manifestado en su elegante simplicidad; Karl Ludwig von Knebel (poeta, amigo de Goethe y preceptor del Archiduque Constantin, hermano menor de Carl August) la consideraba la mujer de mayor distinción de la corte de Weimar y a Friedrich Schiller la fascinaban sus ojos y sus cabellos negros y comprendía que Goethe estuviera tan prendado de ella. En PERELS, Christoph, "Ich begreife, dass sich Goethe an Sie so attachiert hat. Über Charlotte von Stein", en *Goethe in seiner Epoche (zwölf Versuche)*, De Gruyter, Berlín, 1998, pp. 98-99.

72 Al parecer Anna Amalia acertó con esta boda pues los Von Stein eran de una nobleza más antigua que los Von Schardt. KEETON, Kenneth, "Charlotte, Goethe und Freiherr von Stein", *Monatshefte* 51 (1), 1959, p. 25.

73 Goethe le envió más de 1600 cartas a Charlotte.

74 FÖRSTER, Jürgen, "Charlotte von Stein (1742-1827)" en WITTE, Bernd et alia, *Goethe Handbuch* 4.2, Metzler, Stuttgart/Weimar, p. 1009.

75 PERELS, "Ich begreife, dass sich Goethe", *op.cit.*, p. 10.

76 *Ibid.*, pp. 112-113.

77 Charlotte y Josias habían tenido siete hijos, tres varones, todos sobrevivieron y cuatro hijas, todas murieron. En KEETON, "Charlotte, Goethe und Freiherr von Stein", *op.cit.*, p. 26.

78 *Ibid.*, p. 114.

los personajes de Goethe quedaban atrapados en la morosidad de sus decisiones. El momento en que se pone más de manifiesto esta divergencia es en la adaptación que hizo Schiller del *Egmont* de Goethe para llevar el texto a las tablas. En su versión, Schiller elimina personajes y funde escenas para conferirle al conjunto agilidad y unidad⁷⁹.

Sin embargo, la evolución del pensamiento trágico de cada uno de los dos autores, nos invita a matizar esa rotunda distinción de un Schiller antigónico y accionista frente a un Goethe edípico y caracterológico.

6. La evolución de lo trágico en los dramas de Schiller

Sin duda, el Schiller de sus tres primeros dramas pone muy de relieve que lo más dolorosamente inevitable es la imposición del poderoso sobre el indefenso. Esa coerción externa socio-políticamente condicionada aparece de un modo muy evidente en *Kabale und Liebe (Intriga y amor)*⁸⁰ (1784). La trama desarrolla el amor imposible de Ferdinand y Louise. Las diferencias de clase explican la intolerancia de los padres de ambos al matrimonio de sus hijos. El título muestra la oposición entre la cábala (las maquinaciones despóticas y abusivas de los poderosos) y el amor de los dos jóvenes. El presidente Von Walter, padre de Ferdinand, inspirado por su secretario Wurm, encarcela arbitrariamente al músico Miller, padre de Louise. Para liberarlo la exigencia será que esta escriba una carta de amor a un tercero que llegue a manos de Ferdinand. Además, ella ha de jurar que declarará ante el joven que escribió la carta por propia voluntad. Finalmente, ambos deciden suicidarse juntos, lo que libera a Louise de su juramento y permite a su amado revelar los abusos de su padre. Que el amor entre un noble y una plebeya era una metáfora de un mundo justo quedó expresado en palabras de Ferdinand: “Mein Heimat ist wo mich Louise liebt”⁸¹. Sin embargo, la confluencia de la intriga y el amor lleva todo a un callejón sin salida, a cuyo término solo se puede dar la vuelta y obtener luz con la muerte de los dos protagonistas.

En *Don Karlos* (1787) hay dos elementos de continuidad y uno de divergencia con los tres dramas que lo precedieron. Los elementos de continuidad son el condicionamiento estructural socio-político de los sucesos (el absolutismo como

79 SHARPE Lesley, “Schiller and Goethe’s *Egmont*”, *The Modern Language Review*, 77 (3), 1982, pp. 637-638.

80 El título original era *Louise Millerin*. Con este se quería mostrar que se trataba de un drama burgués que continuaba la tradición de *Miss Sara Sampson* (1755) y *Emilia Galotti* (1772) de Lessing. No es casual el subtítulo de la obra “Ein bürgerliches Schauspiel in fünf Aufzügen” (Un drama burgués en cinco actos). Fue el célebre actor August Wilhelm Iffland quien propuso a Schiller el cambio de título.

81 “Mi patria está donde Louise me ame”, SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke Nationalausgabe. Band 5N*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 2000, p. 100.

cercenador de la libertad) y la relevancia de los hechos dramáticos externos (lo que va ocurriendo en Aranjuez constituye una concatenación que configura la trama). El elemento divergente es que ya no tenemos ante nosotros una oposición insuperable entre bienintencionados y pérfidos, entre buscadores de lo elevado y malvados, entre buenos y malos. En el Marqués de Posa vemos reunidos los ideales políticos más nobles (la liberación de los Países Bajos españoles) con la instrumentalización de un amigo (el Infante Don Carlos) para conseguir el cumplimiento de sus planes⁸². Por su parte, en Felipe II, convergen una tierna vulnerabilidad que le hace buscar un hombre de confianza en quien, aun habiéndolo podido hacer nunca le ha pedido nada (Posa)⁸³, y una implacable aplicación de la Razón de Estado, impulsada por el Gran Inquisidor, que le conduce a ordenar el asesinato de su hijo⁸⁴.

Con *Wallenstein* (1799), Schiller reanuda la escritura de dramas que había detenido durante doce años. En la época de mayor contacto con Goethe, a instancias de este, Schiller distribuyó el contenido en tres dramas y por voluntad propia abandonó la escritura en prosa y optó por el verso. *Wallenstein* supone un punto de inflexión en Schiller. En la Trilogía, los personajes idealistas son desplazados del centro de la trama y el conflicto psicológico pasa a tener el papel más relevante⁸⁵. La producción de afectos en el espectador por lo representado pasa a ser secundaria. Ahora lo nuclear son los procesos interiores de los protagonistas. Si en *Don Karlos* lo relevante importante era lo que acontecía en Aranjuez, en *Wallenstein*, lo decisivo son los pensamientos del General⁸⁶: “Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealitaet (die sentimentalische nehmlich) entschädigen”⁸⁷.

82 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke Nationalausgabe. Band 6*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1973, pp. 15-26.

83 *Ibid.*, pp. 166-167.

84 *Ibid.*, pp. 326-334.

85 GÜSE, Ernst-Gerhard: “‘Ist Schiller noch lebendig?’ Die Wahrheit, die Helden und die Gegenwart”, en Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, *Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 2005, p. 120.

86 Los comentaristas de la obra de Schiller llaman a este cambio el tránsito del drama histórico a la tragedia. Cfr. RITZER, Monika, “Schillers dramatischer Stil” en KOOPMANN, Helmut (ed.), *Schiller-Handbuch*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1998, p. 252.

87 “Antes, en Posa y en Carlos buscaba cómo sustituir a la defectuosa realidad mediante la bella idealidad, aquí en el *Wallenstein* quiero hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad (concretamente la sentimental) mediante la mera realidad” (T.d.A.). Carta a Wilhelm von Humboldt, 21 de marzo de 1796. SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe, Band 28*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1969, p. 204.

Lo más llamativo del *Wallenstein* de Schiller es que lo relevante ya ha ocurrido antes de que se inicie la obra. Además, esos acontecimientos son históricos. Albrecht von Wallenstein que consiguió resonantes victorias para el bando imperial durante la Guerra de los Treinta años, murió de éxito. Sus victorias provocaron recelo en el Emperador Fernando, de resultas de ello lo depuso en la Dieta de Regensburg de 1630. Sin embargo, la incorporación a la contienda de Gustavo Adolfo de Suecia hace que la guerra dé un giro a favor de los protestantes. De ahí que el Emperador repusiera a Wallenstein como General en Jefe. Y, en ese punto, es donde se inicia el drama. En el fondo todo lo que acaece remite a la mente de Wallenstein: cómo intenta procesar el rencor y la desafección que le produjo ser depuesto. Y cómo la imposibilidad de perdonar le hace pensar pactar con los suecos, sin que sepamos a ciencia cierta si es por obtener la paz o por conseguir el trono de Bohemia. Como su plan no pasa de un esbozo y el enviado para negociar con el enemigo es apresado, los oficiales de Wallenstein, a instancias del Emperador, lo asesinan. Schiller expresó con una frase muy sutil cuál fue el elemento que introdujo en el drama, elemento que evidenciaba la motivación de las acciones del General. “So fiel Wallenstein, nicht weill er Rebell war, sondern er rebellierte weill er fiel” (Wallenstein no cayó porque se rebeló, se rebeló porque cayó)⁸⁸. Lo decisivo no fue que por intentar un pacto con los suecos se ordenara su asesinato. Lo decisivo fue que su deposición en Regensburg provocó una desafección que le llevó a traicionar al Emperador.

Conforme fueron pasando los años, Schiller quiso introducir cada vez más en sus dramas el factor interno de los caracteres (cambio consumado a partir de la trilogía *Wallenstein*). Más allá de que valorativamente consideremos este cambio un avance literario, de un modo neutro y objetivo se puede afirmar que en el segundo Schiller hubo un repliegue hacia la interioridad y la psicología profunda.

7. Lo trágico en la obra de Goethe: presentación y elusión

Y si en Schiller hay un viraje respecto a sus postulados iniciales, en Goethe hay una persistencia en ellos. Para Goethe lo trágico siempre fue interno. Los personajes con peripecias infelices las deben a su carácter, a sus errores de cálculo, a las indebidas interacciones o a la carencia de una oportuna ayuda externa. Sin embargo, que Goethe creyera a lo largo de toda su vida y obra en la confluencia de destino y carácter no se manifestó en un modo monocorde de encarar la cuestión. Por una parte, hay pocos escritores que hayan conseguido mostrar lo trágico mejor que él. Por otra, en él hay una voluntad de eliminar y paliar lo un destino infausto. Este vaivén lo resuelve el autor optando resueltamente por una o por otra opción. Escribe obras que presentan

88 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe Band 18*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1976, p. 329.

lo fatal de un modo certero como *Egmont* o *Las afinidades electivas*. Y, en el polo opuesto genera modelos de superación (*Fausto II*) o anulación (*Los años itinerantes de Wilhelm Meister*) de lo trágico.

Egmont (1788) nos presenta el devenir de un personaje histórico, Lamoraal van Egmond, héroe flamenco de las tropas imperiales en la batalla de San Quintín. Hombre que, a pesar de sus méritos militares y de su condición de caballero del Toisón de Oro, fue mandado ejecutar por el Duque de Alba. La razón: haber sido defensor de la autonomía de los Países Bajos y de la libertad de culto, y por ello ser considerado una persona inoportuna sospechosa de traición. Literariamente es muy afortunado el retrato que hace Goethe del protagonista. El Conde de Egmont se aferra al Toisón de Oro. Cree que este lo provee de acierto y protección. De ahí que tenga la certeza de lo conveniente que es la magnanimidad enérgica empleada con su pueblo. Siendo contrario a los levantamientos iconoclastas⁸⁹, los reprime. Sin embargo, cree que la solución de los conflictos de los Países Bajos sólo la propiciarían la autonomía política y la libertad de culto. Además, saberse noble entre los nobles, no sólo infunde convicción a sus acciones, sino la certidumbre de que nunca será juzgado arbitrariamente. Las decisiones de la asamblea de la orden, su órgano de jurisdicción, están por encima de las de un monarca. De ahí que Egmont nunca abandone su carácter jovial⁹⁰ a pesar de la situación crítica en la que le ha tocado vivir. Un ejemplo significativo lo tenemos en el momento en el que Egmont se reúne con su secretario y le va dando parte de personas implicadas en los disturbios iconoclastas y desórdenes en sus tropas. En todo momento él aplica castigos moderados o suaviza los que otros han impuesto por él. Acto seguido llega Guillermo de Orange, que presintiendo que tanto él como Horn y Egmont han caído en desgracia, insta a Egmont a que huya⁹¹, algo a lo que él no está dispuesto. Eso provoca la reacción afectiva de Orange.

89 La bula papal de 1559 *Super Universas* llevó consigo la creación de tres nuevas archidiócesis en los Países Bajos con un total de dieciocho obispados y cargos episcopales que fueron ocupados mayoritariamente por extranjeros. Los neerlandeses interpretaron como una provocación esos nombramientos. Además, la represora Inquisición que perseguía a todas las facciones no católicas del cristianismo causó fuertes desafecciones. La situación, que se fue enconando, provocó una violenta reacción iconoclasta. En agosto de 1566 la destrucción de imágenes sagradas comenzada en Steenvoorde fue imitada en otras urbes.

90 Para justificar las acciones confiadas y un tanto incautas de su personaje, Goethe lo convirtió en un soltero amante de Clara. De ese modo obvió que el Egmont histórico permaneciera toda la vida con la misma mujer, Sabina de Baviera, que le dio once hijos.

91 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 9*, Hermann Böhlau, Weimar, 1899, pp. 213-230.

EGMONT Wie? Tränen Oranien?

ORANIEN Einen verlornen zu beweinen ist auch männlich.

EGMONT Du wahnst mich verloren?

ORANIEN Du bists. Bedenke! Dir bleibt nur eine kurze Frist. Leb wohl⁹².

La embriaguez desenfadada de Egmont y su firme confianza en los inveterados pactos de la vieja nobleza le provocan una ceguera que se revelará fatal.

El otro momento de su obra en el que Goethe ofrece una convincente demostración de la representación de lo trágico es en *Die Wahlverwandschaften* (*Las afinidades electivas*), novela datada en 1809 (cinco años después de la muerte de Schiller). Eduardo y Carlota, pareja casada, invita a su casa a un Capitán amigo de juventud de aquel y a Otilia, sobrina de ella. Una de sus conversaciones, trata sobre las afinidades electivas, término que articuló el químico sueco Torbern Bergmann. Dichas afinidades mientan la atracción de las sustancias entre sí, que hacen y deshacen compuestos. El cuarteto protagonista se pregunta si la necesidad y el determinismo natural afecta a las relaciones humanas, concretamente a la suya. Si tal vez, la atracción ejercida por los invitados (el Capitán y Otilia) rompería el compuesto inicial, el matrimonio de Eduardo y Carlota⁹³. Esta última es la más confiada en que todo quedará en un jugueteo intrascendente. A efectos de ello, argumenta:

Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn nicht die schönen Worten Wahl und Wahlverwandschaft etwas freigebig gewesen, so tut er wohl wieder in sich selbst zurückkehren und den Wert solcher Ausdrücke bei dieser Anlass recht zu bedenken⁹⁴.

Para Carlota, la afinidad entre seres humanos motiva la elección, no la determina. Que la afinidad decante la preferencia por ciertas personas no excluye que ejerzamos

92 “EGMONT ¿Cómo? ¿Lágrimas, Orange? ORANGE Llorar por alguien que está perdido es también viril. E. ¿Supones que estoy perdido? O. Lo estás. ¡Piénsalo bien! Solo te queda un corto plazo. Salud”. GOETHE, *Ibid.*, pp. 229-230.

93 “Du stellst das A vor, Charlotte, und ich dein B; denn eigentlich hänge ich doch nun von dir ab und folge dir wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Kapitän, der mich für diesmal dir einigermassen entzieht. Nun ist es billig, dass wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ohne Frage das liebenswürdige Dämchen Ottilie”. GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 20*, Hermann Böhlau, Weimar, 1892, p. 56. (“Tú, Carlota, representas la A y yo tu B, pues, en realidad sólo dependo de ti y te sigo como la B a la A. La C es muy claramente el capitán, que, por esta vez, me subtrae hasta cierto punto a ti. Ahora es justo, si no has de desaparecer en lo incierto, que se te procure una D y esa sin duda lo es amable damita Otilia”) (T.d.A.).

94 “Pero el hombre está varios grados por encima de aquellos elementos, y si ha sido aquí algo liberal en el empleo de las bellas palabras elección y afinidad electiva, hará bien en retornar a sí mismo y considerar debidamente, con este motivo, el valor de tales expresiones” (T.d.A.). *Ibid.*, p. 54.

la libertad al elegir su proximidad y compañía. Además, ella valora la cuestión desde parámetros secularizados y sin referencia a ningún Ser Supremo. A una razón autosuficiente se le atribuye la capacidad de actuar con libertad. No hacerlo es dejarse llevar de un modo deplorable por las pasiones circunstanciales.

Pero las afinidades prevalecen y determinan las elecciones. Eduardo se enamora de Otilia y Carlota es ambicionada por el Capitán. Este se va rechazado por Carlota. Eduardo, abrumado por el curso de los hechos, se alista en el ejército para desaparecer. Carlota ha quedado embarazada de Eduardo, pero no se lo revela pues no quiere forzarlo a volver con ella. Aun amando a Eduardo, el nacimiento del niño hace que renuncie a su afinidad electiva. De hecho, ella será la principal cuidadora del bebé. Al volver Eduardo de la guerra, Otilia, emocionada por verlo, cruza en barca el estanque que separa ambos lados de la finca. De resultas de ello el niño muere accidentalmente ahogado. La pena acaba aniquilando con los años a Eduardo y Otilia. Ambos son enterrados juntos.

La maestría de Goethe para lo trágico se manifiesta en que la desgracia de los cuatro personajes de la novela no la propicia las afinidades electivas, sino el haber seguido firmemente aferrados a la creencia que poseen la capacidad para la libre elección. Es Carlota quien lo ve al final con lucidez:

durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartknäckig vornimmt. Vergebens, dass Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich in den Weg stellen : es soll was geschehen , was ihm recht ist, was uns icht recht scheint, und so greift er zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen. “Doch was sag ich! Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich ungedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen. Habe ich nicht selbst Ottilien und Eduerden mir als das schicklichste Paar zusammengedacht? Habe ich nicht selbst beide einander zu nähern gesucht?... Und betrachten Sie nur diese unglückliche Schlummernde!⁹⁵.

¿Por qué dormita Carlota? Porque no ha comprendido desde el principio la unidad que lo abarca todo y que armoniza los aparentes opuestos de libertad y necesidad. Para Goethe no comprenderlo es el error fatal de la condición humana.

95 *Ibid.*, pp. 366-367. “con mis vacilaciones, con mi resistencia he dado muerte al niño. Hay ciertas cosas que el destino se propone tenazmente. Es en vano que se le atraviesen en su camino razón y virtud, deber y todo lo sagrado; tiene que suceder lo que es justo para él, lo que no nos parece justo a nosotros, y por último se prevale de su poder, hagamos los aspavientos que queramos. Pero ¿qué digo? Realmente el destino sólo quiere volver a poner en vida mis propios deseos, mi propio propósito, contra el cual he obrado imprudentemente. ¿Acaso yo misma no he pensado ya en Otilia y Eduardo como en la mejor acomodada pareja? Acaso yo misma no he tratado de acercarlos uno a otro... ¡Contemple usted a esta desdichada que dormita!” (T.d.A.).

Egmont y *Wahlverwandschaften* fueron los dos momentos estelares de doloroso acercamiento a lo trágico de Goethe. Para él, lo trágico es consustancial al ser humano y no eliminable. Sin embargo, sí es posible desactivarlo si logramos pasar del yo al nosotros. Una colectividad humana luchando contra la precariedad que impone la naturaleza consigue el *als ob*: su acción se lleva a cabo “como si” lo trágico no existiera.

El primer lugar donde se apunta a esa superación es en la apuesta de *Fausto* (en su primera parte) y en el cumplimiento de esa apuesta (en la segunda). Así, veamos cómo se plantea la apuesta:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich zu Grunde gehn! (versos 1699-1702)⁹⁶.

Está claro que Fausto ha prometido que perderá su alma, pero no a cambio de algo concreto, porque no es capaz de visualizar aquello que podría desear. Quiere que Mefistófeles le dé una experiencia que le haga desear parar el tiempo. Y ahora veamos cómo se cumple. Mefistófeles le ha dado a Fausto tierra frente al mar. Y ante ella, un colectivo de seres humanos, mediante diques, escolleras y espigones va ganando terreno y asegurando cada día que el mar no recupere su espacio originario. Ver el empeño común y la necesidad de conjurar el peligro es la experiencia que quería tener Fausto para querer detener el tiempo:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben
Der täglich sich erobern muß.
Und so verbringt umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehen,
Auf freiem Grund mit freiem Wolke stehn.
Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön! (versos 11575-11581)⁹⁷.

96 “Si le digo a un instante: ¡Detente!, ¡eres tan bello! / entonces podrás encadenarme/ entonces sucumbiré” (T.d.A.). GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 14*, Hermann Böhlau, Weimar, 1887, p. 82

97 “Solo el que las conquista cada día se merece la libertad y la vida. Y así, aquí rodeados por el peligro desarrollan su vida la infancia, el hombre y el viejo. Quiero ver a este gentío en una tierra libre con un pueblo libre. Y a este instante puedo decirle: ¡detente, eres tan bello!” (T.d.A.). GOETHE, Johann

El cumplimiento del deleite de Fausto manifiesta cómo la superación de lo trágico viene dada por el papel salvífico, o en todo caso propiciador del anteriormente mencionado *als ob*, de la colectividad. Pero hay una contrapartida, ¿o no? Se supone que, si por mediación de Mefistófeles, Fausto ha obtenido ya la experiencia que deseaba, ha perdido su alma. Ya sabemos lo que ocurre acto seguido, Mefistófeles obtiene el cuerpo, pero no el alma de Fausto. Goethe viene a decirnos que el diablo (más bien el daimon interior, generador de inquietudes, de insatisfacción y de acciones con un objetivo) es la palanca de la que se sirve el hombre para hacer algo que merezca la pena.

Y el tránsito de la primera parte del Fausto a la segunda es análogo al que se lleva a cabo de la primera parte de Wilhelm Meister, los *Lehrjahre* (años de aprendizaje) de 1796, a la segunda, los *Wanderjahre oder die Entsagenden* (años itinerantes o los renunciantes) de 1821. En la primera un joven burgués, abandona el itinerario seguro de su clase y emplea su capital en montar una compañía de teatro. Solo se le da bien el teatro en aquellos papeles en los que hay una convergencia entre su vida personal y el personaje (*Hamlet*), pero no así donde esta falta (*Lear*). El joven, ya en la primera parte, pero de un modo definitivo en la segunda, es exonerado de las demandas emocionales de la individualidad, al ser derivado a la vida activa y colectiva. Se convierte en médico al servicio de una organización, la Sociedad de la Torre, que busca la reforma de la sociedad, mediante la explotación colectiva de la tierra, la formación del individuo para el bien común y el envío ordenado y selectivo de los excedentes de población a América⁹⁸. Para producir una transformación social de este tipo es necesario que la vieja nobleza, poseedora de riqueza y tierras ponga su acción al servicio del bien común. Así lo declara Lenardo ante una multitud antes de partir hacia el Nuevo Continente⁹⁹:

Wenn das was der Mensch besitzt von großen Wert ist, so muß man demjenigen was er tut und leistet noch einen größern zuschreiben. Wir mögen daher bei völligen Überschaun den Grundbesitz als einen kleineren Teil der uns verliehenen Güter betrachten. Die meisten una höchsten derselben bestehen aber eigentlich (...) in derjenigenem was durchs bewegte Leben gewonnen wird¹⁰⁰.

.....
Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 15.1*, Hermann Böhlau, Weimar, 1888, p. 316.

98 Colectivismo, economía circular y equilibrio entre consumo y recursos convierten a Goethe en un referente del ecologismo moderno.

99 A diferencia del resto del artículo, aquí utilizaremos la Edición de Frankfurt y no la de Weimar, pues en esta última no está incluida la versión de 1821, de la que precisamente extraemos la cita que hemos elegido.

100 “Aun cuando aquello que el ser humano posee es de gran valor, hay que darle aún más valor. Viéndolo todo ampliamente hemos de ver los bienes raíces como una pequeña parte de aquello que aportamos. La mayor parte y la más importante consiste realmente (...) en aquello que hemos obtenido por la vida

De nuevo la colectividad y la vida activa propician el ya mencionado y conveniente *als ob*.

8. A modo de conclusión

Y ya acabamos nuestro recorrido.

Schiller se sintió un poeta trágico muy a su pesar. Incluso podríamos decir que lo fue de un modo trágico, conminado a serlo. Goethe, por su parte, se sintió incapaz de hacer tragedia por la relevancia que entrañaba para él la textura trágica de la realidad, así como, por la dificultad que tenía afrontarla desde la para él muy esquemática forma del drama y la simplista perspectiva que ofrece la categoría de lo implacable.

En su forma diferente de encarar la tragedia y lo trágico se manifiestan dos vivencias muy distintas de la opresión ejercida sobre ellos por el despotismo. Schiller fue sometido violentamente por la leva, el adiestramiento y la coerción de la libertad de movimientos. Por su parte, a Goethe las limitaciones de una corte de finales del XVIII le impidieron consumir su amor a la mujer que quiso. De ahí que la tragedia más significativa de Schiller sea *Intriga y amor* (1784), donde el despotismo es prohibición, y de ahí que el drama más íntimo de Goethe sea *Torquato Tasso* (1790), donde el despotismo es limitación. La matización de su aspereza contrastiva de sus primeras obras, que Schiller inicia con *Wallenstein* (1799) y prosigue con sus dramas posteriores, se vio truncada por su muerte en 1805. Por su parte Goethe pudo seguir desarrollando su doble juego de afrontamiento y evitación de lo trágico durante veintisiete años más.

En todo caso, la aportación de ambos a la producción de las últimas tragedias y a la temprana reflexión sobre lo trágico como vía de reflexión sobre lo humano entrañó una importancia capital.

activa" (T.d.A.). GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethe Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Band 10*, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 251.

El futur(o)ismo como posibilidad del hombre nuevo: esbozo de una antropología estética en Juan Mas y Pi

*Futurism as a Possibility of the New Man:
Notes on the Anthropology of Aesthetics in Juan Mas y Pi*

Carmen Rodríguez Martín

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7065-8882>

Universidad de Granada-España

carmenrom@ugr.es

Resumen

El objetivo de este trabajo es reivindicar la importancia de “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el Futurismo” de Juan Mas y Pi, ignorado sistemáticamente por la crítica como parte integrante del corpus textual que generó el movimiento de Marinetti en América Latina. Propongo, además, que su aporte no se reduce a un comentario de adhesión pasiva al movimiento futurista sino que defenderé que es un texto programático en el que se propone un pensamiento estético fundamentado en la unión entre arte y vida enunciado en una trama cultural compleja que ha condicionado su invisibilidad e importancia histórica y crítica.

Palabras clave: Futurismo; nueva humanidad; anarquismo; canon; estética; Juan Mas y Pi.

Abstract

The purpose of this article is to recover the relevance of a text , “A Tendency of Art and Life. Notes on Futurism”, by Juan Mas y Pi, that has been systematically ignored by critics, even though it is an integral part of the textual corpus that the Marinetti’s movement generated in Latin America. I also propose that his contribution is not merely a passive comment adhering to the Futurist movement. As I will advocate, it is a programmatic text that puts forward an aesthetic way of thinking based on the

union between art and life. Due to being articulated in a complex cultural plot, his work has been unjustly neglected despite its historical and critical significance.

Keywords: Futurism; New Humanity; Anarchism; Aesthetic; Canon; Juan Mas y Pi.

Ad impossibilia nemo tenetur

0. Manifiesto

Por esto, el Futurismo, obligando a mirar hacia delante, haciendo pensar en la necesidad de nuevos caminos, desacostumbrando de la facilidad de lo trillado, es una gran fuerza puesta al servicio del hombre. Y yo creo que el Futurismo, llamarada de un entusiasmo de mi generación, no pasará, no dejará de arder y de alumbrar sin que deje impuesta la voluntad novísima: el triunfo de lo nuestro sobre lo de los demás, la victoria de nuestras creaciones sobre la enfadosa repetición de los viejos cánones mohosos y herrumbrados¹.

Comienzo con el fragmento con el que Juan Mas y Pi concluye “Una tendencia de arte y de vida. Notas sobre el ‘Futurismo’” porque en él están presentes algunas de las claves con las que argumentaré que no es una apostilla, comentario o glosa al Futurismo sino una proclama, una exposición programática de su pensamiento entonado como *tendencia* desde la complejidad de un *entre* que ha condicionado su invisibilidad e importancia histórica y crítica. Por este motivo, lo rescato y presento su candidatura para ser considerado miembro de pleno derecho del *corpus* textual que generó la recepción de Marinetti en el continente americano como paso previo al análisis de sus propuestas estéticas fraguadas en la unión indisoluble entre lo vital y lo artístico.

1. Antología de una (des)presencia

“Una tendencia de arte y de vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, fechado el 25 de julio de 1909, se publicó en el segundo número de la revista *Renacimiento* y no debe confundirse con “Una tendencia de vida: el futurismo” aparecido el 21 de marzo en las páginas de *El Diario Español*. Precisamente, será la disposición cronológica de este último, anterior a la difusión de “Marinetti y el futurismo” de Rubén Darío, que data del 5 de abril, la principal evidencia que Patricia Artundo esgrimirá para reivindicar su

1 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *Renacimiento*, 1, 3, Buenos Aires, 1909, p. 402.

lugar en el mapa de la recepción futurista en América Latina². Sin embargo, *ser de los primeros que...* no ha sido apotegma suficiente para conquistar un puesto destacado en los con-textos, en los conjuntos de textos de género antológico y crítico, que han erigido y configurado el canon³. Frente ellos, sin la ayuda de estas herramientas de visibilización y legitimación autorial y literaria, Mas y Pi y sus *tendencias* acontecen como *pasajes a contrapelo*⁴.

En mi primera tentativa para ilustrar esta hipótesis tomo como ejemplos dos *crónicas* ineludibles: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana* y *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* de Nelson Osorio y Jorge Schwartz, respectivamente. Por un lado, el criterio curatorial de Osorio responde a la premisa de aglutinar documentos que sirvan para ilustrar “aspectos (...) interesantes y menos conocidos” sobre los cuales “fundamentar una ‘lectura’ de las manifestaciones vanguardistas que procure verlas en función de *nuestra* realidad más que por su eventual parentesco con las vanguardias europeas”⁵. Su selección incluye: “Marinetti y el futurismo”, “Nueva escuela literaria” de Amado Nervo, “Una nueva escuela literaria” de Rómulo E. Durón, “Interview sobre el futurismo” de L. C., “El futurismo italiano y nuestro modernismo naturalista” de Henrique Soublette y el “Manifiesto sobre el futurismo” de Marinetti. La presencia del “Manifiesto” merece ser subrayada ya que contradice los axiomas metodológicos que priman el aporte original y la no imitación europea y que, además, circunscriben el imaginario *hispanoamericano* a autores *proprios*. Por su parte, Schwartz compendia en el bloque que intitula “Ismos” una serie de escritos afines formalmente a las *tendencias*. De nuevo, el texto de Darío congrega interlocutores: “Una nueva escuela literaria” de Almacchio Diniz, “Aspectos viejos y nuevos del futurismo” de José Carlos Mariátegui, “Futurismo y maquinismo” de Vicente Huidobro, “Marinetti y el futurismo” de Grassa Aranha y “Marinetti” de Mário Andrade. En este caso, la presencia brasileña posibilita otro constructo interpretativo interpelado por la transformación en la manera de nombrar lo regional y que desvela el ejercicio de poder que patentiza el

- 2 Artundo saca a la luz en la sección “Recuperaciones” de *Hispanamérica: revista de literatura* “Una tendencia de vida: el futurismo” al que acompaña con un estudio introductorio con el que dialogaré durante este trabajo. Véase ARTUNDO, Patricia, “El futurismo de Juan Más y Pi: una tendencia de vida”, *Hispanamérica, Revista de literatura*, 104, 2006, pp. 49-57.
- 3 No es mi aspiración efectuar una exhaustiva enumeración bibliográfica de la innumerable producción sobre las vanguardias en Latinoamérica en las cuales la ausencia de Juan Mas y Pi es constatable. Esta empresa estaría abocada al fracaso y citaré únicamente obras consideradas de referencia obligada en los estudios sobre la materia.
- 4 Tomo y adopto para la ocasión este término benjaminiano para reivindicar la importancia de contar la historia de los olvidados, reprimidos e invisibilizados.
- 5 OSORIO, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, p. XXII. Subrayado mío.

juego de máscaras e intereses por los cuales se “olvida, clasifica, archiva, celebra”⁶. De aquí deriva mi interés en las antologías, ya que las entiendo como constructos artificiales de parnasos nacionales y fundacionales, como lecturas de la tradición que preservan u opacan, aún desde nuestro siglo XXI, autores y textos. De esta forma, diseñan una comunidad o tradición, es decir, edifican imaginarios donde la exclusión es inherente al proceso de homogeneidad cultural, ideológica y política subyacente al proyecto⁷, tal y como se aprecia en las compilaciones mencionadas. Este proceder excluye a Mas y Pi, quien no encuentra el intersticio para reescribir, al no inscribirse ni ser inscrito, del relato vanguardista. Sobre todo si estos constructos históricos desembocan en consideraciones unívocas que conciben las vanguardias como un “fenómeno continental” que prescinde de las particularidades y de las pluralidades de forma simultánea a la que relega la impronta latinoamericana del devenir cultural internacional⁸.

En mi segunda tentativa, la ausencia se torna presencia. “Una tendencia de vida” es rescatado por Artundo en la revista *Hispanamérica*, praxis que, desde mi perspectiva, entraña una variación de la actividad antológica ya que la sección “Recuperaciones” aspira a alumbrar espacios oscurecidos por la crítica para permitir, de esta forma, nuevas lecturas y resignificaciones. Curiosamente, ese mismo año y este mismo texto es (re)co(m)pilado en *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*⁹. Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoça lo acomodan junto a Darío en el módulo dedicado a ¡“Argentina”! y reproducen las versiones de ambos trabajos publicadas en *Poesía*, la revista de Marinetti, bajo el título “Il Futurismo” en agosto-septiembre-octubre de 1909. Dos cuestiones para reflexionar sobre el montaje de los *documentos* y las consecuentes *historia(s)* contadas e *historia(s) de la crítica* confeccionadas: ni el lugar de enunciación –Italia–, ni el nicaragüense, ni el español son argentinos, por

- 6 ACHÚGAR, Hugo, “Parnasos fundacionales, Letra, Nación y Estado en el siglo XIX”, *Revista Iberoamericana*, LXIII, 178-179, 1997, p. 23.
- 7 Tomo y aplico las ideas que Hugo Achúgar expone tanto en el artículo citado con anterioridad como en *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*, Trilce, Montevideo, 1994.
- 8 Rose Corral señala como posible explicación a este proceder el desconocimiento generalizado que hace treinta años se tenía de las diversas corrientes con la excepción de las recurrentes figuras consagradas. Sin embargo, anoto yo, a pesar del cambio de rumbo que se ha producido por los procesos y proyectos de digitalización de las Bibliotecas Nacionales o de plataformas como AmericaLee o Ahira en Argentina, que facilitan el acceso a los documentos, hecho fundamental para *historiar* con perspectiva plural, en la práctica antológica actual sigue prevaleciendo el orden frente a la aventura, como en el libro que ella misma prologa. Véase CORRAL, Rose, “Nuevas miradas sobre las vanguardias hispanoamericanas”, en SÁNCHEZ AGUILERA, Omar (ed.), *Manifiestos...de manifiestos. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, Iberoamericana, Madrid, 2017.
- 9 Véase MÜLLER-BERGH, Klaus y MENDOÇA, Gilberto, *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Iberoamericana, Madrid, 2006.

tanto, ¿cuál es la regla para conformar la antología y/o el canon latinoamericano? Es más, ¿no se estaría legitimando el centralismo europeo? ¿Sería posible redimir el aporte latinoamericano o la atalaya de Marinetti los reduce a divulgadores, voceros y legitimadores y agitadores de su propuesta?

En mi tercera tentativa recorro las antologías futuristas en las que la (des)presencia de Mas y Pi pendula entre la ausencia en *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*¹⁰ de Osorio y las cuestionables alusiones que de él se efectúan en *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata* de May Lorenzo Alcalá¹¹ y *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*, en concreto, en el capítulo “El Futurismo en Hispanoamérica. Las revistas literarias”¹². En este último se menciona solo “Una tendencia de vida” y se acomoda a Mas y Pi en el lado de la *evolución*, es decir, se subraya su carácter de comentarista, ratificador sin reservas del manifiesto marinettiano. Por su parte, para Lorenzo Alcalá “Una tendencia de vida”, al ser publicado en *El Diario Español*, no concurre en la trama textual de “la recepción del futurismo como posibilidad de la vanguardia argentina”¹³. Es decir, el motivo de su exclusión es su encuadre en uno de los diarios por antonomasia de la prensa española, circunstancia que predestina su infructuosa influencia al competir contra la exitosa dupla *Darío/La Nación*. Sin embargo, es necesario matizar que este periódico rebasaba las fronteras de la colectividad al interactuar con diarios de otras agrupaciones de emigrados y, por supuesto, con la prensa y los intelectuales locales¹⁴. Estas interacciones visibilizaban los conflictos y alianzas de la comunidad y eran utilizadas para conseguir influencias y posicionarse en los ámbitos nacionales y culturales argentino y español. Es decir, que tanto la comunidad de lectores como el conjunto de colaboradores tenían “una doble referencialidad geográfica” y se encontraban “vinculados no sólo por valoraciones culturales y políticas, sino también por intereses materiales (...) relacionados con los proyectos migratorios y las

10 OSORIO, Nelson, *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Centro de Estudios Rómulo Gallegos, Caracas, 1982.

11 LORENZO ALCALÁ, May, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata*. Patricia Rizzo editora, Buenos Aires, 2009.

12 MEJÍAS ALONSO, Almudena, “El Futurismo en Hispanoamérica. Las revistas literarias”, en TEIXEIRA DE FARIA, Sandra, *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*. Universidad Complutense, Madrid, 2019, pp. 45-158.

13 LORENZO ALCALÁ, May, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata*, op. cit., p. 46.

14 Otro ejemplo de ello sería el propio Borges que publica el 23 de octubre de 1921 en *El Diario Español* el primer artículo tras su vuelta a Buenos Aires: “Ultraísmo” en el que polemiza con Manuel Machado. Véase BORGES, Jorge Luis, *Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé, Barcelona, 2002, pp. 108-111. Asimismo, una de las primeras reseñas de *Fervor de Buenos Aires* apareció en el mismo diario realizada por V. Llorens, “Un poeta de nuestra generación”. Véase *El Diario Español* 16.967, 24-VIII-1924, reproducido en GARCÍA, Carlos, *El joven Borges, poeta (1919-1929)*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 66-68. Agradezco a Carlos García esta información.

oportunidades que estos persigu[ían]”¹⁵. Incluso, específicamente, en lo concerniente a la trayectoria de Mas y Pi, la prensa sirvió para que periodistas y publicistas españoles mediaran y se convirtieran en interlocutores influyentes ya que “era uno de los mecanismos para formar opinión e intervenir en el debate público argentino”, es decir, “un espacio privilegiado de análisis para medir las tramas de significados alternativos y/o simultáneos en contextos multiculturales”¹⁶. Interpreto estas tramas como un *entre* en el que se desenvuelve Mas y Pi y desde el que cuestiono la clasificación inequívoca y unívoca de Lorenzo Alcalá, a saber: Mas y Pi es español, al igual que el diario en el que colabora, y “Una tendencia de vida” es deudora del futurismo de Gabriel Alomar con quien compartiría, además de posicionamientos estéticos, las implicaciones políticas de la burguesía catalana influida por el ambiente cultural del modernismo. Así, lo define como: uno de “esos intelectuales (...) imbuidos de un sentimiento de orgullo nacionalista, que incluía la valoración positiva del pasado español en general y la exaltación del pensamiento catalán en particular”¹⁷. Esta afirmación la sostiene citando a “Una tendencia de arte y vida” en el cual, efectivamente, Mas y Pi se ocupa de Alomar pero... frente a Marinetti y para desmarcarse de él: “Alomar es un clásico cuyo futurismo es un renacimiento, es decir, una continuación; él no va hasta renovar las condiciones de la vida, como anhelamos nosotros”¹⁸. Tampoco a “Una tendencia de arte y vida” le brinda la oportunidad de formar parte de la vanguardia argentina a pesar de que su lugar de enunciación es en este caso una publicación argentina. Lorenzo (des)califica esta nueva *tendencia* porque la considera una versión con la que Mas y Pi pretendería “parecer más moderno” ante sus compañeros de publicación lejos, por tanto, de aprovechar su participación en *Renacimiento* como ejemplo de socialización e integración en revistas *puramente* argentinas. Por el contrario, lo (des) ubica al disponerle en la órbita de la generación del 98 y del modernismo dariano, es decir, como un conservador¹⁹ opuesto, por tanto, a la renovación revolucionaria del futurismo.

Por su parte, Artundo destaca, como Lorenzo Alcalá, la adhesión reproductiva y mimética a la proclama marinettiana, aunque advierte la diferencia entre el tono periodístico y el crítico-analítico del diario y la revista. Sin embargo, a mi juicio,

15 GARABEDIAN, Marcelo Hugo, “*El Correo Español* de Buenos Aires y la prensa española en el Río de la Plata. Nuevos enfoques para su estudio”, *História: Questões & Debates*, 56, 2012, pp. 159-177.

16 GARCÍA SEBASTIANI, Marcela, “Crear identidades y proyectar políticas de España en la Argentina en tiempos de transformación del liberalismo. *El Diario Español de Buenos Aires (1905-1912)*”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 18:55, 2004, pp. 525- 554.

17 LORENZO ALCALÁ, May, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata*, *op. cit.*, pp. 146-147.

18 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 400.

19 LORENZO ALCALÁ, May, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata*, *op. cit.*, p. 147.

Artundo realiza una de las aportaciones más sugerentes: el vínculo que establece entre Mas y Pi y Alberto Ghirardo, entre Marinetti e *Ideas y Figuras*, entre Mas y Pi y el ambiente libertario.²⁰ Este será uno de los argumentos de los que me servirá para proponer la complejidad del *entre* frente a las taxonomías categóricas y reflexionar, desde allí, sobre “Una tendencia de arte y vida” y su elusiva presencia.²¹

2. Apología de un aludido eludido

El objetivo de invocar las páginas de Mas y Pi obedece a la necesidad de dar voz a los silenciados por el canon –académico y literario–, a los raros, heterodoxos u olvidados en pos de promover una bibliodiversidad que sirva para re-escribir la *historia oficial*. Su rescate responde, por tanto, a un criterio *ecológico* que pretende visibilizar voces opacadas. Todo ello colaboraría a reacomodar el campo cultural ya que no interpreto sus *notas* como un mero ejercicio de comentario, adhesión o/y traducción del *Manifiesto*, como un mero ejercicio pasivo de recepción y circulación cultural entre Europa (metrópoli) y América (colonia), como un mero vehículo portador y propagador de ideas importadas. En este sentido, poner el foco en Mas y Pi permite pensar en una modernidad periférica y excéntrica que se desarrolló en el horizonte de los *entres* transatlánticos. Su fuerza persuasiva reside en su carácter disruptivo con respecto a la centralidad y es desde aquí desde donde “Una tendencia de arte y vida...” apuesta por la vía alternativa que clama y reclama “el triunfo de lo nuestro sobre lo de los demás” frente a “la enfadosa repetición de los viejos cánones”²². Es, desde aquí, desde donde es posible innovar para arrogarse nuevos desafíos no desde la copia sino desde la apropiación²³. De esta manera, lo excéntrico²⁴ de “Una tendencia de arte y vida...” como *texto programático* rompe con lo monolítico de la *Teoría*²⁵ y permite

20 Esta idea la encontramos también en ARTUNDO, Patricia, “La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos”, *Revista Iberoamericana*, LXX, 208-209, 2004, pp. 773-793 y “El Futurismo en Buenos Aires, 1909-1914”, en *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios/Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio E. Payró’*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.

21 Este mismo *leitmotiv* describe el transitar de Mas y Pi en la práctica antológica española. Por cuestiones de espacio consigno dos clásicos de Jaime Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Istmo, Madrid, 1995 y *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1979. Me permito mencionar este último, a pesar de que el texto de Mas y Pi es de un año anterior al comienzo del intervalo estudiado, para cuestionar que la inclusión o no depende de una selección temporal que obedece a un nuevo criterio interpretativo.

22 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 402.

23 DEVÉS VALDÉS, Eduardo, “Pensamiento periférico”, en *Diccionario de pensamiento alternativo*, BIAGINI Hugo E. y ROIG, Arturo Andrés (dir.), Biblos, Buenos Aires, 2009, pp. 400-401.

24 Tomo el término y me adhiero al análisis que sobre él realiza PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.

25 Me refiero aquí a lo expuesto por Peter Bürger. Véase *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

conceptualizar lo marginal como movimiento centrífugo de resistencia frente a los discursos dominantes tanto durante el acontecer del campo cultural contemporáneo como arena donde se escenifican las disputas como en el *a posteriori*. Lo ex-céntrico es un elemento (des)estabilizador del canon al materializar la grieta que habilita la defensa de una pluralidad de relatos, de *otras* modernidades desde la que es plausible concebir a “la modernidad española y latinoamericana como un proceso complejo y plural, a menudo contradictorio, afecto por varias temporalidades y con aventuras estéticas e intelectuales dispares y atravesadas por los circuitos internacionales de las nuevas ideas”²⁶.

Todo lo anterior permite *salir y entrar*, rescatar la *hibridez* y, desde Mas y Pi: 1) (re)construir el sistema de alianzas, estrategias y redes intelectuales –antologías–; 2) reflexionar sobre la configuración de imaginarios estéticos y políticos que desembocaron en la creación de las denominadas *literaturas nacionales* –creación de imaginarios–; 3) analizar la terminología empleada para definir las relaciones *ad intra* y *ad extra*: hispanoamericanismo, latinoamericanismo, iberoamericanismo²⁷ –*el escritor argentino y su tradición*– y, por último, 4) reflexionar sobre en qué consiste la praxis militante estética y política del intelectual.

3. (Des)clasificaciones o como el *entre* es contracanónico

Entiendo que los sistemas culturales son redes sociales complejas y heterogéneas en las que se eslabonan nociones como diacronía y sincronía, centro y periferia, mayorías y minorías, canon y exclusión y donde el disenso es necesario para entender tanto los modelos interpersonales adquiridos y practicados cotidianamente por los individuos como las dinámicas de los sistemas culturales que implican, a su vez, reconfiguraciones en el reparto de lo sensible estético y político.²⁸ Este hecho es fundamental para abordar cuestiones que afectan a la praxis artística e intelectual de Juan Mas y Pi como escritor, publicista, intelectual, periodista o cuentista y deliberar sobre las estrategias de visibilidad ligadas a los debates sobre la (re)definición del

26 GRACIA, Jordi y RÓDENAS DE MOYA, Domingo, “Modernidades excéntricas”, *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 2, 2018, p. 3.

27 Señala Canclini: “La historia de cómo se articuló nuestro exuberante modernismo, o sea los proyectos intelectuales de modernidad, con la deficiente modernización socioeconómica, es el relato de cómo se han ingeniado las élites, y en muchos casos los sectores populares, para hibridar lo moderno deseado y lo tradicional de lo que no quieren desprenderse, para hacerse cargo de nuestra heterogeneidad multitemporal y volverla productiva. Por eso el término hibridación no adquiere sentido por sí solo, sino en una constelación de conceptos. Algunos de los principales son: modernidad-modernización-modernismo, diferencia-desigualdad, heterogeneidad multitemporal, reconversión”. GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III, 5, 1997, p. 112.

28 La deuda con Jacques Rancière es evidente.

escritor y a su posición en el nuevo espacio de la democratizada cultura letrada. En este sentido, uno de los elementos a tener en cuenta es la profesionalización del escritor que obedece tanto a un proceso de autoconciencia y reflexión sobre la actividad literaria como a la aparición de formas novedosas de sociabilidad y legitimación²⁹. Este hecho lleva anexo el desplazamiento y la progresiva sustitución del “escritor *gentleman*”, prototipo de la Generación del 80 para quien la literatura “no era oficio sino privilegio de la renta”, por escritores que provienen de la clase media o inmigratoria que poseen un capital simbólico específico que los habilita para su praxis³⁰. Resalto la importancia de la cuestión del emigrado que desde el afuera busca hacerse un hueco en el campo cultural *argentino* y la problemática asociada a la citada profesionalización que discierne la labor de periodista, escritor e intelectual. Considerar, como Lorenzo Alcalá, válida la separación entre estas tres esferas encasilla, a su juicio, a Mas y Pi en el periodismo, es decir, lo destierra, otra vez, de la *historia de la literatura argentina* y, por (d)efecto, de la *historia de la literatura*. A mi juicio, Mas y Pi es un *entre* periodista, escritor e intelectual. De esta forma, se amolda a una situación generalizada en la época por la cual los caminos de la profesionalización aludidos no eran excluyentes. Así, colaborar con la prensa no tenía por qué cercenar el trabajo del escritor, ni el de escritor impedir las colaboraciones retribuidas como articulista, aunque en ocasiones, por la mercantilización y el ritmo acelerado de la prensa, la concepción del intelectual se desgajara de la del periodista y de la de escritor³¹. Sin embargo, Mas y Pi encuentra una particular forma de armonizar los tres perfiles en la figura del crítico, a la vez que juzga inexorablemente la mala práctica crítico-periodística:

¿Será porque los últimos críticos, pedagogos insulsos y pontificadores doctrinarios, ha echado a perder esa palabra, ya que hoy de palabras nos pagamos (...) La crítica serena, reposada y sincera, que en otros tiempos florecía, ha desaparecido casi por completo y en su lugar predomina el revisterismo con ribetes de erudición enciclopédica (...) La obra de crítica de que me ocupo tiene todas las cualidades requeridas para hacer vivir los artículos que la componen, permitiendo su lectura mucho tiempo después de haber pasado la actualidad que los motivara. No piensan en esa condición esencial los pocos escritores que entre nosotros se ocupan de juzgar las obras ajenas, atentos más bien al interés que en el público puede despertar la mayor o menor actualidad del tema y no la

29 ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, p. 80.

30 Véase VIÑAS, David, *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2005.

31 LAERA, Alejandra, “Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)”, en MYERS, Jorge (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina. I La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Katz, Buenos Aires, 2008, pp. 502 y ss.

perduración de las ideas que él mismo pueda sugerir³².

Esta aspiración fundada en el rigor y en el saber enciclopédico le permite formar parte de proyectos cualitativamente diferentes como *Germen*, *Ideas* y *Figuras*, *Nosotros*, *Renacimiento*, *El Diario Español*, *La Reforma*, *El Pueblo*, *Los Nuevos Caminos*. *Arte*, *Crítica* y *Estudios Sociales*, que dirige junto a José de Maturana, *La Obra* que funda junto a Carlos Malagarriga en 1915³³ y *Fray Mocho*. He enumerado solamente publicaciones periódicas, cada una de las cuales posee un editorial programático que las transforman en tribunas de una posición ideológica y estética particular, en miradores que muestran los avatares de la vida intelectual y en vehículos privilegiados de expresión de los distintos colectivos, tal y como asevera Horacio Tarcus³⁴. Será, por tanto, la versatilidad adaptativa condicionada por la maleabilidad del *entre*, la que condesciende la concurrencia en la pluralidad de foros y aforos. Adicionalmente, por su naturaleza transversal, las revistas franquean distintos órdenes y géneros y actúan como mediadores *entre* literatura y prensa, mediación a la que añado la que implícitamente se encuentra en su consideración como textos colectivos. Es decir como “puntos de encuentro de trayectorias individuales y proyectos colectivos, *entre* preocupaciones de orden estético y relativas a la identidad nacional”³⁵. Colectividad y trayectoria son aprovechadas por Beigel para definir al “*campo social* como ‘espacio de posibilidades’”³⁶. Asumo este modelo porque en él, reitero, no es contradictorio el pertenecer plural, porque comulgar con *Ideas* y *Figuras* no imposibilita formar parte de *Nosotros*, ya que lo significativo es hallar los nexos de unión entre los sujetos con las diferentes colectividades y con ellos mismos. De nuevo, recurriré a dos ejemplos para corroborar esta conjetura.

Por una parte, *Nosotros. Revista mensual de Literatura-Historia-Arte-Filosofía*, según Lafleur, Provenzano y Alonso, ha de ser considerada como el “documento más importante de la vida intelectual argentina de las primeras cuatro décadas del siglo” porque, entre otras cuestiones, “aparece en el instante preciso en que es necesario

32 MAS Y PI, Juan, *Ideaciones. Letras de América. Ideas de Europa*, F. Granada y Compañía Editores, Barcelona, 1913, pp. 28-29.

33 Igualmente, esta queda materializada en sus monografías sobre las obras de *Almafuerte* (1907), de *Alberto Ghirardo* (1909) y de Leopoldo Lugones (1911), en los volúmenes de crítica *Ideaciones, letras de América, Ideas de Europa* (1908), *Letras españolas* (1911) y *La educación del peligro. Crítica social de 1911* y, finalmente, en su faceta creadora con *Cuentos extraños* y *Las tragedias de la vida vulgar* publicado como número 37 de *Ideas* y *Figuras*.

34 Véase TARCUS, Horacio, “Introducción”, en TARCUS, Horacio (dir.), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Emecé, Buenos Aires, 2007, pp. XI-XXX.

35 BEIGEL, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8, 20, 2003, p. 106.

36 *Ibid.*, p. 111.

cubrir una solución de continuidad, la que media *entre* la corruscante pedrería de la retórica decadente y la voz augural de los tiempos nuevos³⁷, es decir, es representativa del espacio de indeterminación que permitiría proclamar legítimamente la pertenencia de Mas y Pi al grupo. Por otra, considero que *Nosotros*, al igual que Mas y Pi con “Una tendencia de arte y vida”, es un caso paradigmático de producto original de corte americanista a pesar de nacer a semejanza de las publicaciones francesas del siglo XIX. De hecho, en 1914, el *Mercurio de France* la elogió “por su capacidad de sostener criterios estéticos y literarios autónomos e independientes, a diferencia de la *Revue Sudaméricaine*, que lanzó en París el poeta Leopoldo Lugones, [que] se volvió (...) un vulgar remedo de las revistas francesas³⁸. Esta predisposición se encuentra ya en su “Presentación” donde se detallan los rudimentos de su eje programático:

La revista ya lleva en su título una rotunda afirmación de sí misma. Acaso ese título, como toda altivez juvenil, aun pueda parecer algo petulante. Porque es en efecto NOSOTROS una revista de jóvenes y como tal se presenta armada de aquel ardimiento que una esperanza todavía no decepcionada presupone. (...) Esta revista no será excluyente. No desdeñará las firmas desconocidas. Si lo hiciere, renegaría de ese su origen, humilde como el lector ve. (...) Ningún otro anhelo anima a sus directores que el de poner en comunión en sus páginas, las viejas firmas consagradas con las nuevas ya conocidas y con aquellas de las que surgen o han de surgir (...) Y si estas aspiraciones pudiesen salvar las fronteras de la patria y extenderse a toda la América latina, mejor aún. Nada de más urgente necesidad que la creación de sólidos vínculos entre los aislados centros intelectuales sudamericanos³⁹.

Juventud, admisión de firmas desconocidas o emergentes y aperturas de fronteras son ingredientes que tornan *Nosotros* en un *espacio de posibilidades* que se ajusta a la perfección al perfil de Mas y Pi, quien se une al proyecto desde el inicio. Los tres elementos enumerados confluyen en el cometido de su labor crítica en la que converge la responsabilidad de participar en las secciones dedicadas a las letras portuguesas y brasileñas, hispanoamericanas, españolas y catalanas⁴⁰. En marzo de

37 LAFLEUR, Héctor, PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, El 8vo. Loco, Buenos Aires, 2006, pp. 59-60. Subrayado mío.

38 LIDA HIST, Miranda, “El grupo editor de la revista *Nosotros* visto desde dentro. Argentina, 1907-1920”, *Historia crítica*, 58, 2015, pp. 80-81.

39 La Dirección, “Presentación”, *Nosotros*, 1:1, Buenos Aires, 1907, en LAFLEUR, Héctor, PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, op. cit., pp. 5-6.

40 Esta fue una excelente estrategia para incorporar colaboradores de todo el continente, difundir la producción entre los distintos países y atender a las distintas ramas del saber enumeradas en su ambicioso e integrador título. El proyecto no solo aspiraba a lograr un vínculo entre los países latinoamericanos sino también con España. Esta sección a las que añadiríamos las de “Bibliografía” y “Libros recibidos” que eran utilizadas para informar sobre la circulación de libros, poner de manifiesto

1916, tras su trágica muerte, Giusti le dedica un sentido homenaje en el que elogia tanto su desinteresada fidelidad al proyecto como su desempeño intelectual y personal que lo acreditan como un integrante más de un *nosotros* argentino:

En el periodismo, entendido como noble función social, como actividad de bien y de justicia, despilfarró generosamente, para los demás, no para sí, tesoros de energía nerviosa. (...) Más que un crítico literario, principalmente atento a las bellas formas de expresión, lo fue de ideas, y desdeñando, cerebro equilibrado y corazón sano, los esnobismos de moda y las decadentes perversidades, entendió el arte como poderoso instrumento de renovación y dignificación de la vida individual y colectiva. (...) Pudo así ser contradictorio, pudo acaso engañarse sobre los valores literarios (...) Había leído mucho y sabía tratar las cuestiones literarias con un juicio cultivado y fino de crítico moderno. Nadie en nuestro país, en los últimos años, desempeñó la función crítica con mayor constancia, humildad, elevación de miras y amplitud de horizontes (...) y así, y *porque aquí vivió sus mejores años y publicó sus obras y enseñó con la prédica y el ejemplo, aunque catalán de origen, ha de tenerse por nuestro y muy nuestro. Identificada su alma con la de las nuevas generaciones argentinas, compartió sus desengaños, sus odios, sus anhelos;* y si, aunque conocido y buen conceptuado por el público, no alcanzó –tal vez porque su muerte temprana se lo ha impedido– a ejercer una poderosa influencia sobre el ambiente, no ahorró esfuerzo por la elevación intelectual⁴¹.

En la segunda aproximación a la noción de campo cultural como *espacio de posibilidades* que viabiliza el sistema clasificatorio de taxonomías abiertas, voy a centrarme en la *filiación* libertaria.

Una primera muestra de la porosidad clasificatoria derivada de este paradigma permite a Horacio Tarcus incluir en el *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)* a Juan Mas y Pi⁴². Tras ser reconocido como partícipe de la *historia de la izquierda argentina* resulta ineludible conjeturar cuáles han podido ser los motivos para ello. Tarcus defiende que las biografías de militantes reelaboran y cuestionan los grandes relatos al atender a sus circunstancias particulares, sus relaciones con los otros, a los itinerarios personales y escuda la importancia de lo biográfico en la construcción de “retratos colectivos enriquecidos y complejizados a partir del estudio metódico

lo importante de la labor de las editoriales españolas en la circulación y difusión de los libros y revistas americanas que testimonian la fluidez de los intercambios. Véase DELGADO, Verónica, “España en *Nosotros* (1907-1913) en MACCIUCI, Raquel (dir.), *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 2008, p. 5.

41 GUISTI, Roberto, “Juan Mas y Pi”, *Nosotros*, 83, 10, Buenos Aires, 1916, 319. Subrayado mío.

42 TARCUS, Horacio, “Juan Mas y Pi”, en *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, op. cit., pp. 398-399.

de los itinerarios individuales⁷⁴³. Esta misma línea argumental la sostendría Juan Suriano quien implanta, dentro de este particular universo cultural, una división entre los doctrinarios puros y los heterodoxos⁴⁴. Mas y Pi es calificado como parte de la heterodoxia que pienso como una nueva variación del *entre*:

Estos publicistas, inmigrantes en su mayoría, eran ‘doblemente extranjeros en la periferia latinoamericana’, por un lado por el sentido corriente atribuido al término y, por otro, por ser extraños y no poder penetrar el áulico círculo de la elite intelectual local. (...) En contadas ocasiones esta actividad servía directamente de trampolín a una legitimación intelectual mayor como fue el caso de Alberto Ghirardo, en cierta forma aceptado por el campo de los escritores teatrales. Y si este sendero llevaba a la legitimación intelectual, también podía brindar una forma de profesionalización, puesto que al decir de Julio Ramos ‘el modo más eficaz de subsistencia mediante la escritura era el periodismo’, y en mayor medida para un extranjero⁴⁵.

Por todo ello, sostengo que tanto desde la genealogía del nosotros de *Nosotros* como desde la heterodoxia de Suriano como desde la geografía biográfica de Tarcus, se podría (des)clasificar a Mas y Pi para alcanzar las pretensiones esbozadas en los apartados anteriores.

4. El texto y su(s) con-texto(s): proclamas y programas

La intención de las páginas anteriores ha sido la de configurar y legitimar una propuesta de lectura desde la cual “Una tendencia de arte y vida...” pueda ser considerado como un texto programático emitido desde el contexto libertario de *Renacimiento*. No es mi propósito entrar en la disputa sobre qué es el género programático o cuáles son las implicaciones del (sub)género manifiesto pero sí servirme y aplicar los aportes teóricos que me sean útiles para defender mi supuesto.

En primer lugar, opto por la denominación *programático* por su carácter general y abarcador de dispositivos textuales de diversa índole, entre los cuales se encuentran los manifiestos con los que, obviamente, comparten determinadas características. Esto evita cometer un error de adscripción, sobre todo en escritos como la segunda *tendencia* que se encuentra en el movedizo territorio del *entre* los programas político-estéticos del XIX y los manifiestos de vanguardia⁴⁶.

43 TARCUS, Horacio, “Introducción”, en *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, op. cit., p. XV.

44 SURIANO, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*, Manantial, Buenos Aires, 2008, pp. 190 y ss.

45 *Ibid.*, p. 135.

46 Marjorie Perloff vindica en este sentido que, frente al programa, los manifiestos futuristas suponen un radical cambio cualitativo, es decir, rechazan la crítica o exposición de ideas y el manifiesto se

En segundo lugar, si recorro a la diferencia entre programa y manifiesto de Poggioli, “Una tendencia de arte y vida” se adecúa a la estructura formal y de contenido de lo programático –por su visión de conjunto, la declaración ideológica general y la panorámica de las ideas que expone– frente a los manifiestos vanguardistas definidos como un conjunto de normas estéticas y artísticas y propuestos en sí mismos como obras de arte⁴⁷.

En tercer lugar, la elección de texto programático es compatible con otras ópticas críticas que optan por denominaciones tales como *manifiestos propositivos* o *divulgativos*. “Una tendencia de arte y vida” se acoplaría a la horma divulgativa ya que estos escritos se proponen “la difusión del ideario vanguardista y la reescritura de la tradición y la recepción artística en el marco de dicha sociedad receptora (...) [pudiendo llegar a] adoptar una tonalidad de arenga o de admonición”⁴⁸. Retomaríamos en este punto las dificultades que planteaban las antologías sobre la relación entre el centro y la periferia. Si las *tendencias* han sido calificadas como reproducciones, esto se debe a que tanto ellas como los calificados como manifiestos de vanguardia latinoamericanos se encuentran afectados por dos condicionantes: el primero es aquel por el cual “los modelos sociales y estéticos europeos funcionaron como pináculos de la expresión correcta y sublime del arte, estableciendo una suerte de reinterpretación mimética” en su recepción latinoamericana. El segundo, derivado del primero, es aquel por el cual se “posiciona a Latinoamérica en un espacio ambiguo, voyerista, dentro de la producción artística”⁴⁹. Sin embargo, mi propuesta es que Mas y Pi logra vencer estos impedimentos, sentencia que en este caso, inclina la balanza hacia lo *propositivo* a través de un proceso de apropiación por el que reformula lo adquirido transformándolo en un expresión personal y legitimando, de este modo, su aporte.

4.1. La proclama o vinos nuevos en odres nuevos

Como texto programático “Una tendencia de arte y vida” es fiel al esquema clásico de introducción, desarrollo y conclusión del modelo argumentativo que favorece la disposición y la dosificación de la información correcta en aras de lograr difundir el proyecto⁵⁰. “Una tendencia de arte y vida” se estructura en dos fracciones perfectamente diferenciadas: una primera, a modo de presentación y declaración de

propone como la obra que en él se predica. Véase PERLOFF, Marjorie, *El momento futurista*, Pre-
textos, Valencia, 2009.

47 POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 18.

48 URIBE, Chistopher, “Matrices de humo: función y naturaleza de los manifiestos vanguardistas en Latinoamérica y Europa”, *Isla Flotante* 6, 2017, p. 11.

49 *Ibid.*, p. 12.

50 GÓMEZ GARCÍA, Carmen, “¿Qué es el género programático?”, *Revista de Filología Alemana*, 16, 2008, pp. 37-38.

intenciones, y una segunda en la que la exposición de las ideas se dispone en una secuencia numérica de veinticinco puntos que emula la fórmula marinettiana. En ella, a su vez existen tres partes: aquella en la que se expone el futurismo de Mas y Pi, aquella en la que se reproduce el *Manifiesto* de Marinetti en francés y la conclusión en la que, en una especie de espiral dialéctica, emerge lo *novedoso* al articular en sí todo lo demás.

“Una tendencia de arte y vida” cumple con los elementos que han sido considerados por la crítica como definitorios del género programático. Desde el comienzo, Mas y Pi establece claramente su situación enunciativa respecto a sus interlocutores pares del campo cultural: “El mundo literario ha recibido con sorpresa la proclamación audaz y atrevida del grupo ‘futurista’, capitaneado por el poeta Marinetti, juzgado por unos como una aventura de audaces, por otros como un exceso de egolatría”⁵¹, así como ante el público receptor, al que pretende persuadir y ante el que emite su juicio interpelándolos, refrendando la naturaleza dialógica de la revista⁵² y exhortándolos a la conversión.

Por otro lado, desde la lucha contra el “filisteísmo predominante”, es desde donde se modula la propuesta de un nosotros, de un colectivo identitario unido por los ideales que los diferencian de *los otros*. Los otros son los contrarios a Marinetti, los que salvaguardan los manifiestos como propiedad de “Hugo, Musset, Gautier, Balzac, Nerval”, los que desautorizan la aparición de tendencias juveniles y novedosas, sinónimas de progreso. Frente a ellos, “Nosotros, los que no comulgamos con la tontería de las fórmulas consagradas, hechas por otros hombres para espíritus de otras épocas, tengamos el coraje de reivindicar la verdad y digamos nuestro pensamiento, frente a la mala fe y la enemiga voluntad predominante”⁵³.

Así, la configuración y la (auto)conciencia del nosotros, indisolublemente unida a la exaltación contra las reputaciones consagradas, busca la denuncia de aquello que consideran injusto epistémicamente para poder, después, legitimar su discurso y su acción. Por ello, las *notas* “no pueden tener otro valor que el de la justificación de un acto legítimo, [el de Marinetti], reprobado por la inmensa mayoría de los hipócritas en moral y de los reaccionarios en el arte”⁵⁴. Desde esta perspectiva, Mas y Pi no solo se ha colocado en un “lugar privilegiado de lectura del imaginario de una cultura” desde donde emite un juicio, sino que intenta ir más allá y situarse en el ámbito procedimental del manifiesto vanguardista, es decir, en: “el lugar de lectura de la práctica de una sociedad, en la medida en que expresa las tensiones ideológicas, las

51 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 380.

52 GÓMEZ GARCÍA, Carmen, “¿Qué es el género programático?”, *op. cit.*, p. 36.

53 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 381.

54 *Ibid.*, p. 381.

relaciones polémicas y las luchas por la conquista del poder simbólico dentro de la misma”⁵⁵.

Indubitablemente, estas tensiones se traducen en otro de los rasgos de lo programático: la negación y oposición radical al paradigma anterior visto como caduco e inadaptado al correr de los nuevos tiempos. En el caso de Mas y Pi estos son los paradigmas naturalistas y simbolistas por ser considerados incapaces de cumplir con lo requerido al arte manifestado como *tendencia*: “Cayó el naturalismo por su estrechez de horizontes; (...) [por] su carácter a ras de tierra, su olvido del espíritu, su preocupación de lo superficial”⁵⁶ mientras el simbolismo fracasó por descender a “la irrealidad de los ensueños vagamente románticos” que condujeron al arte “fuera de lo real, lejos de la naturaleza, en una atmósfera de ensueño y de pesadilla”⁵⁷. La negación de lo caduco e inadaptado a los tiempos se encuentra emparentado con cómo el futurismo de Mas y Pi concibe la marcha de la literatura como proceso de evolución natural que permite la aparición de lo nuevo, el cuestionamiento de lo anterior y la transformación del *status quo*.⁵⁸ La quietud y la monotonía corresponden a un arte como totalidad en el cual no hay espacio para lo heterogéneo, para la diversidad, para el cambio. La evolución es revolución en el arte y la vida:⁵⁹ vino nuevo en odres nuevos.

Para triunfar en la lucha y conquistar el espacio de las “viejas fórmulas” el arma fundamental es el cultivo del sentido crítico encarnado en la figura del genio. El genio es aquel que tiene la capacidad de transformar la realidad a través del análisis que le permite “ver las condiciones generales de la vida, apreciar sus deficiencias y comprender las nuevas necesidades a que obliga el desgaste de las ideas anteriores”⁶⁰.

55 GELADO, Viviana, “Un ‘arte’ de la negación: el manifiesto de vanguardia en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 224, 2008, p. 651.

56 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 388.

57 *Ibid.*, p. 389.

58 Basándose en los presupuestos de Austin afirma Gómez García sobre esta cuestión: “Esencial para el género programático es la función judicativa, a la que subyace la intención de ‘destrucción’ como primer impulso consistente en rechazar, invalidar lo pretérito o lo contrario como requisito de lo nuevo y declarar lo propio como posibilidad única”. GÓMEZ GARCÍA, Carmen, “¿Qué es el género programático?”, *op. cit.*, p. 39.

59 Es muy interesante cómo Moretti emplea la idea de la teoría de la evolución para ilustrar su concepción de “literatura mundial”: “Una teoría que toma como un problema central la multiplicidad de formas en el mundo, que las explica como el resultado de la divergencia histórica, y que basa su divergencia en un proceso de separación espacial: he aquí lo que la teoría de la evolución tiene que ofrecer a la teoría literaria. Muchas formas divergentes, en un espacio discontinuo: nada mal para una idea de la literatura mundial”. MORETTI, Franco, “Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo”, en SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2006, p. 49.

60 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 383.

El genio es aquel que hace viable la evolución y la transformación vital, artística y moral, es quien “introduciendo un obstáculo inesperado obliga al salto, al hecho violento”⁶¹. El genio imprime velocidad y novedad e intuye la vida futura⁶². Es en esta lucha por lo que lo estético deriva en lo político, por la necesidad de intervenir pública y comprometidamente. En la lucha se encuentra “el impulso hacia el futuro [que] alberga la esperanza de hallar un cambio en el arte pero también en la concepción del hombre”⁶³.

4.2. (Re)corte, (re)producción, (r)evolución

Por último, me detendré en un elemento formal que considero una estrategia necesaria para entender las *notas* como una versión futurista de raigambre americana: la reproducción del *Manifiesto*⁶⁴. Mas y Pi ya lo había insertado en “Una tendencia de vida” traducido al español pero su re-producción en “Una tendencia de arte y vida” obedecería, a mi juicio, no a un acto donde predomine la impronta divulgativa, sino a una estrategia de apropiación y recorte desempeñada frecuentemente en el ambiente cultural libertario, entre otros, por Alberto Ghirardo. Mas y Pi encuentra en él un gran ejemplo de cómo gestionar la cultura. En concreto, la práctica del recorte permite a Ghirardo releer y reescribir la gauchesca desde la revista *Martín Fierro*, en un hacer análogo a lo que efectúa Mas y Pi con el futurismo. Según Minguzzi:

situándonos en esa operación lectora que implica recortar podemos ir más allá de lo que está presente del texto, es decir, tener en cuenta aquello que quedó afuera (...) Para ser más precisos, poner el foco en donde dicho recorte se detiene. (...) El trabajo de apropiación y superación de lo que la gauchesca instala como figuras de un alto valor simbólico, y de sus conductas modelizadoras, es lo que en los textos ficcionales de la revista se intenta⁶⁵.

Si ponemos *el foco donde dicho recorte se detiene*, el protagonista es el futurismo de Mas y Pi, quien a partir de Marinetti *como figura de un alto valor simbólico*, se

61 *Ibid.*, pp. 383-384.

62 El genio es similar a Zarathustra. Únicamente, menciona la importancia de Nietzsche y su recepción en el ámbito de la izquierda ya que “se hizo una recuperación de sus claves emancipadoras, aunque fueran eclécticas y heterodoxas” y fueron utilizadas para “enfrentar las sociedades oligárquicas que dominaban los resortes políticos pero también los universos simbólicos de las sociedades latinoamericanas” MAÍZ, Claudio, “El manifiesto: expresión apocalíptica de lo moderno. De Marx al posboom latinoamericano”, *Cuadernos del CILHA*, 15, 20, 2014, p. 8.

63 MAÍZ, Claudio, “El manifiesto: expresión apocalíptica de lo moderno. De Marx al posboom latinoamericano”, *op. cit.*, p. 13.

64 Soy consciente de que esto no es algo exclusivo de Mas y Pi.

65 MINGUZZI, Armando, “La revista *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo (1904-1905)”, en *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte*. Estudio preliminar e índice bibliográfico de Armando V. Minguzzi, Academia Argentina de Letras/Cedinci Buenos Aires, 2007, p. 23.

apropia y supera el Futurismo en la entonación del futurismo como tendencia. La urdimbre del recorte la adaptó Ghirardo después a *Ideas y Figuras* donde el recorte le permite confeccionar, de forma semejante a la utilizada con el gaucho, una “tradición de insumisos”, las figuras, que “abren posibilidades cosmopolitas al mundo de los prohombres libertarios, pero lo hacen desde una lógica selectiva que implica un perfil rebelde y contrario a la autoridad”⁶⁶. Mas y Pi es, sin duda, una *figura*. De hecho, quizá el mayor grado de apropiación y superación de Marinetti por parte de Mas y Pi lo encontramos al comparar dos fragmentos:

El Futurismo, tendencia de arte por él planeada y que ha merecido ya la más unánime discusión en todo el mundo civilizado, proclama una renovación de todas las ideas, y, sobre todo, la afirmación de que si cada época debe tener una característica en el arte como en la vida, la nuestra debe producirla cuanto antes, siendo necesario, para ello, que olvide las enseñanzas de las generaciones pasadas y que se cree su ética y su estética. Esto es el futurismo, tendencia y no escuela. Tendencia que cada cual debe interpretar a su manera⁶⁷.

El Futurismo, empero, cabe esta salvedad para evitar erróneas interpretaciones, no puede ser una escuela literaria; es apenas, una tendencia de vida, una ética de arte que sin producir obras homogéneas, disciplinadas, cortadas a molde por los discípulos del maestro, habrá de beneficiar la creación artística ensanchando el espíritu y abriendo nuevos caminos a la actividad del hombre⁶⁸.

El primero pertenece a “F. T. Marinetti”, presumiblemente escrito por Ghirardo, publicado en *Ideas y Figuras* en un número dedicado a Gabriele D’Annunzio. El segundo es un fragmento de “Una tendencia de arte y vida”. Como se observa, en realidad, el Futurismo de Ghirardo es el de Mas y Pi. De este modo la *superación* “se logra apelando a las ideas; ‘pensarla’ es, para los que adherían al imaginario anarquista (...) tener acceso a una ideología que alumbraba el camino de la lucha”⁶⁹.

Desde aquí es desde donde es posible un Futur(o)ismo que desde el recorte, desde el *entre*, desde el *desencuadernamiento*, desde la heterodoxia, desde lo contracanónico emerja para ser reconocido, para invitarnos a (re)pensar qué nos han contado y qué queremos contar, en definitiva, para proclamar la *victoria de nuestras creaciones sobre la enfadosa repetición de los viejos cánones mohosos y herrumbrados*.

66 MINGUZZI, Armando, “*Ideas y figuras: estrategias intelectuales y dualidades polémicas*”, en MINGUZZI, Armando (ed.), *La revista Ideas y Figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919). Estudios e índices*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014, p. 18.

67 NN, “F. T. Marinetti”, *Ideas y Figuras*, II, 27, 1910, p. 2.

68 MAS Y PI, Juan, “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el ‘Futurismo’”, *op. cit.*, p. 401.

69 MINGUZZI, Armando, “La revista *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo (1904-1905)”, *op. cit.*, p. 24.

Vanguardia artística y (des)humanización. Consideraciones a partir de unos pocos textos de María Zambrano

*Artistic Avant-garde and (De)humanization. Considerations
from a few texts by María Zambrano*

Antonio Castilla Cerezo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9525-5812>

Universidad de Barcelona- España

acastillac@ub.edu

Resumen

El propósito de este artículo es recorrer la cadena de pensamientos que condujo a María Zambrano a discrepar de su maestro, José Ortega y Gasset, en relación al vínculo que cabe establecer entre los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo XX y los procesos de deshumanización que atraviesan la moderna cultura occidental. Para ello se atiende en primer lugar a la reflexión de Zambrano a propósito del expresionismo y del futurismo, y más tarde a lo que esta misma autora escribió sobre el interés que las máscaras suscitaron en artistas pertenecientes a diversos movimientos de vanguardia.

Palabras clave: Zambrano; expresionismo; futurismo; vanguardia; deshumanización.

Abstract

The purpose of this article is to go through the chain of thoughts that led María Zambrano to disagree with her teacher, José Ortega y Gasset, in relation to the link that can be established between the artistic movements of the first decades of the 20th century and the dehumanization processes that modern Western culture goes through. In order to do this, we first look at Zambrano's reflection on Expressionism and Futurism, and later on what this same author wrote about the interest that mask aroused in artists belonging to various avant-garde movements.

Keywords: Zambrano; expressionism; futurism; avant-garde; dehumanization.

1. Introducción.

En el capítulo 20 de *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, titulado “Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX”, Eric Hobsbawm, tras afirmar que las artes visuales tradicionales, es decir, la pintura y la escultura, fueron relegadas a un segundo plano durante el siglo pasado, sobre todo, a causa de la incorporación de cierto tipo de tecnologías al ámbito de la producción artística, añade que hay por lo menos otra razón para ese mismo fenómeno, la cual no es otra que:

(...) el modo de producción que debe emplear el artista visual y del cual es muy difícil o imposible escapar: la producción, mediante el trabajo manual, de obras únicas, que no pueden ser copiadas literalmente si no es con el mismo método. En realidad la obra de arte ideal está condenada a ser totalmente incopiable, puesto que su calidad de única está avalada por su firma y no por su origen¹.

Esta tesis de Hobsbawm se halla relacionada con la idea según la cual, desde la consolidación de la moderna cultura de masas, las obras de arte más relevantes son aquellas que, por estar esencialmente ligadas a las condiciones propias de la reproductibilidad técnica, no confieren un particular sentido a la distinción entre “original” y “copia”². Poco después de esta declaración, Hobsbawm observa que las vanguardias del siglo XIX –impresionismo, simbolismo, postimpresionismo, *art nouveau*, etc.–, lejos de abandonar el lenguaje artístico tradicional, contribuyeron a enriquecerlo, ampliando incluso la gama de los asuntos que mediante ese mismo lenguaje podían abordar los artistas, tras lo que admite que no sabría decir los motivos por los que “entre 1905 y 1914 la vanguardia rompió deliberadamente esa continuidad con el pasado”³.

A lo largo del presente ensayo me propongo revisar cierto número de puntos de la obra de María Zambrano en los que se ofrece una explicación para el fenómeno que Hobsbawm señala en la frase recién citada. Para ello comenzaré exponiendo (en el apartado 2) una paradoja vinculada a lo sagrado de enormes consecuencias en la evolución del pensamiento occidental. A continuación (en los apartados 3 y 4), observaré la relación que con esa paradoja mantienen el futurismo y el expresionismo,

- 1 HOBBSAWM, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Traducción de Cecilia Belza, Crítica, Barcelona, 2013, p. 236.
- 2 Como es sabido, a este respecto Walter Benjamin escribió un texto, actualmente canónico, en el que señaló que, por haber vuelto irrelevante esta distinción, artes como la fotografía y el cine habrían roto con una tradición antiquísima, de resonancias metafísicas, que confería a la obra original un “aura” que este pensador alemán caracterizó como “la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse”. BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primera redacción)”, en *Obras. Libro 1/vol. 2*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008, p. 16.
- 3 HOBBSAWM, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, op. cit., p. 238.

como movimientos artísticos en algún sentido ubicados en extremos opuestos de la vanguardia del siglo XX. Más tarde (en el apartado 5), emplazaré ese orden de cuestiones en un marco histórico más amplio, operación que nos proporcionará una respuesta al interrogante apuntado al final del párrafo inmediatamente anterior. Tras obtener dicha respuesta, introduciré (en el apartado 6) una consideración a propósito de la vida humana y de su relación con las artes (y con la filosofía), para entender más adecuadamente los motivos por los que el proceso de deshumanización puede no solo tener lugar, sino también revertirse dentro del dominio artístico. Finalmente (en el apartado 7), incorporaré un bloque de conclusiones en el que, lejos de pretender cerrar todos los temas abordados, intentaré tan solo retener los resultados más notables obtenidos durante los seis apartados precedentes.

2. La paradoja de lo sagrado.

Para entender los planteamientos de Zambrano que a continuación quisiera examinar, es preciso comenzar recordando que esta criticó duramente a la modernidad (por ser el período histórico en el que con más virulencia se han manifestado los efectos del nihilismo característico de la cultura occidental) y, muy en particular, al siglo XX (porque este, pese a comenzar lleno de esperanzas, ha sido el período más cruel y sanguinario de la Historia, durante el que han tenido lugar tanto las guerras más infames como dictaduras de todos los signos)⁴. Es así, a juicio de esta autora, como consecuencia de los presupuestos fundamentales del pensamiento moderno, cuyo primer esbozo se encuentra en Descartes. En efecto, este filósofo quiso fundamentar metafísicamente la física de Galileo, la cual, al contrario que la aristotélica, es físico-matemática⁵. Esto último significa que la ciencia moderna traduce en principio las

- 4 En rigor, habría que decir que esta crítica de la modernidad corresponde sobre todo a la primera etapa del pensamiento de Zambrano si se asume, como hace Mercedes Gómez Blesa, que pese a que en dicho pensamiento no se observan “grandes fallas que separen claramente una etapa de otra (...)”, sino más bien lo contrario, esto es, el seguimiento de un mismo camino, de una *continuum*”. GÓMEZ BLESA, Mercedes, “Introducción” a ZAMBRANO, María, *Las palabras del regreso*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 27-28. Es posible, no obstante, distinguir en él dos “etapas” fundamentales, durante la primera de las cuales (que se extendería desde 1928 hasta aproximadamente 1960) se haría algo así como el diagnóstico de nuestra época, criticando duramente a la modernidad, en tanto que en la segunda (que iría de 1960 a 1990) se nos presentaría (sin abandonar del todo la crítica a la modernidad y a modo de propuesta terapéutica) el más célebre concepto de Zambrano, esto es: la razón poética, superadora de esa crisis.
- 5 Para entender por qué esta consideración no es en absoluto ajena al tema que aquí me ocupa recuérdese, en primer lugar, que Zambrano escribió en la “Introducción” a *Algunos lugares de la pintura* que para ella la pintura había sido a lo largo de su vida “un lugar privilegiado (...) donde detener la mirada”. ZAMBRANO, María *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, Madrid, 2012, p. 12. Este “lugar privilegiado” es una noción que se contrapone a la de “espacio único, homogéneo e infinito”, propia de la física moderna para la cual, como es sabido, no hay lugares privilegiados; y, segundo, que Zambrano hizo referencia al “lugar natural” –expresión que se emplea en cierto número de pasajes de la obra de Aristóteles (*Física IV, De generatione et corruptione* y *De caelo*) para aludir a aquel lugar hacia el que

cualidades que percibimos a cantidades homogéneas (convirtiendo, por ejemplo, los colores en diversos grados de vibración de la luz) para, a continuación, integrar a estas en un cálculo que tiene por objeto determinar cuándo aparecerán esas mismas cualidades y, en consecuencia, permitirnos dominar esos fenómenos. Es por esta razón que en la obra de dicho pensador francés se afirma inicialmente⁶ tan solo la existencia de dos sustancias (o sea, de dos tipos de entidades indispensables para que el cálculo sea posible), a saber: de una parte, la *res cogitans* (o *cosa pensante*), que es la que puede realizar el cálculo; y, de otra, la *res extensa* (o *cosa extensa*), que es cualquier entidad en tanto que susceptible de ser cuantificada e integrada en el cálculo en cuestión –y, por consiguiente, de ser dominada–. Si a primera vista podría parecer que este procedimiento nos abre una perspectiva halagüeña (porque si dominamos cuanto nos rodea, seremos capaces de adaptar la realidad a nuestras necesidades y a nuestros deseos), el problema surge cuando entre los fines de la *res cogitans* surge el anhelo de someter a otros seres humanos, ya que entonces estos pasan a ser considerados solo como “cosas extensas”. Cuando tal cosa ocurre, se deshumaniza rápidamente la vida humana, siendo esta deriva la que las artes –en tanto que sector de la cultura más proclive a la expresión de lo que en cada época sucede en el fondo de esa misma vida– habrían anunciado durante las primeras décadas del siglo XX por diversos medios, entre los que se cuenta la citada relegación de las artes visuales tradicionales a un segundo plano.

Para intentar dar cuenta más detalladamente de esta inclinación característica de la cultura moderna, Zambrano retrocede en el cuarto apartado de la primera sección de *El hombre y lo divino* (titulado “La condena aristotélica de los pitagóricos”) nada menos que hasta Aristóteles, quien en el Libro primero de su *Metafísica* criticó a los pitagóricos por suponer “que la entidad de la cosa es aquello en que primeramente se da la referida definición, como quien creyera que el duplo se identifica con la diada porque el duplo se da primeramente en el número dos” (986b 23-25)⁷, esto es, por atribuir de manera eminente a determinados números ciertas cualidades de las que, misteriosamente, participarían en uno u otro grado sus múltiplos. Esta tendencia a separar lo cualitativo de lo numérico sería característica del *logos*, es decir, de la “palabra explícita” que “razona y tiende a descubrir el método”⁸; ahora bien, si este

tiende un cuerpo y que, desde esa perspectiva, es privilegiado para este– en varios puntos de su obra, y en particular en el apartado de la “Introducción” a *Algunos lugares de la poesía* que lleva por título “Los lugares de la poesía”.

6 Digo “inicialmente” porque en sus *Principios de la filosofía* –y, en particular, en la proposición 51 de la primera parte de la misma– este filósofo introdujo una distinción entre las sustancias finitas (o sea, las dos citadas más arriba) y la sustancia infinita (esto es, Dios), con lo que pasó a afirmar la existencia de un total de tres sustancias.

7 ARISTÓTELES, *Metafísica*, Traducción de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2003, p. 92.

8 ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid, 2010, p. 93.

proceso tuvo lugar en la Grecia antigua (y, concretamente, entre Pitágoras y Aristóteles) es porque entonces se manifestó por vez primera la verdadera naturaleza de la filosofía, la cual (según un texto muy posterior de nuestra autora, al que volveré a referirme) no es otra que “la transformación de lo sagrado en lo divino”⁹, o sea, de lo oscuro y confuso en lo claro y distinto. En este punto conviene observar que para Zambrano lo expuesto hasta aquí a propósito del desdén de Aristóteles hacia los pitagóricos no constituye sino una primera aproximación, todavía demasiado superficial, al problema del que esa actitud es signo, ya que para esta filósofa bajo el citado desprecio del Estagirita se esconde en realidad una diferencia religiosa. Es así por cuanto el dios de los pitagóricos no es el dios claro y distinto que puede ser incluido en razonamientos (o sea, el dios “divino” de la filosofía), sino aquella potencia que nos inspira a hablar del ámbito mismo de lo religioso (esto es, el dios “sagrado”). Hay, por consiguiente, dos aspectos de la divinidad que no cabe confundir, y a los que Zambrano asimila la atracción por el espacio y por el tiempo, respectivamente. Según esta ordenación, el dios de los pitagóricos es eminentemente temporal, más aún, es el Tiempo primario o sagrado, un tiempo devorador (Cronos). Como este tiempo es infernal, los pitagóricos lo redujeron, racionalizándolo mediante el número y tomando a este último como base para la música, con la que se amansa a las fieras (siendo este dios devorador la fiera por antonomasia). De otra parte, el dios de la filosofía es un dios del espacio, en la medida en que solo atravesando el espacio es posible “salir a la luz”¹⁰. En suma, solo porque la mencionada transformación de lo sagrado en lo divino (o, lo que es igual, porque la sustitución del dios divino por el dios sagrado, o de la prioridad del Tiempo primario por la del espacio) culminó en el mundo antiguo con Aristóteles ha podido el pensamiento moderno comenzar por una idea clara y distinta (el *cogito*), descuidando desde entonces el verdadero origen de este tipo de ideas, que no es la duda sistemática, sino la ausencia de un método explícito.

No hay que pensar, con todo, que tras esta sustitución lo oscuro y lo confuso han desaparecido por completo de la cultura moderna, sino que han resurgido en esta bajo

9 ZAMBRANO, María, “A modo de autobiografía”, en *Obras completas*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 722.

10 No por ello debe pensarse que la filosofía es a juicio de Zambrano la única creación humana con la que cabe vincular la palabra “luz”. De hecho, para esta autora la pintura es “hija de otra luz”. ZAMBRANO, María, *Obras Completas III*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 59. Esta luz de la pintura es distinta de la luz de la filosofía, en la medida en que esta última no solo es una luz que nosotros mismos lanzamos hacia las cosas (ya que es la “luz de la razón”), es decir, algo que proyectamos sobre ellas, sino que, además, al hacerlo no necesariamente somos agentes de una modificación, ni en la cosa ni en nosotros mismos, en tanto que la luz que intenta fijar la pintura es aquella que parece emerger de las cosas mismas, abriéndose paso a través de ellas –de modo que, para que la cosa se presente pictóricamente iluminada, la condición no es ante todo la representación de una fuente de luz exterior a la cosa, sino una transformación de la cosa misma, que consiste en la creación de una suerte de transparencia en su interior–.

la forma de un irracionalismo que durante la segunda mitad del siglo XIX afectó tanto al pensamiento religioso (Kierkegaard) como al ateo (Nietzsche), y que a lo largo de la primera mitad del XX produjo sus resultados más llamativos tanto en la política como en las artes¹¹. Esta es la primera de las paradojas en torno a las que Zambrano organizó su discurso a propósito de la evolución de la cultura moderna: el ateísmo de nuestro tiempo es una de las formas en que lo sagrado (esto es, lo irracional, lo oscuro y lo confuso) retorna tras la muerte de Dios (o sea, una vez agotada nuestra confianza ciega en lo claro y distinto), fenómeno anunciado en Occidente por las disputas escolásticas y finalmente cristalizado en los productos de la ciencia y de la técnica modernas. Como intentaré mostrar más adelante, una segunda paradoja, estructuralmente idéntica a la recién expuesta, servirá a nuestra autora para ofrecer una explicación a la ruptura de las vanguardias con la tradición artística occidental.

3. Fascismo, futurismo y modernidad.

Pasando ahora a la revisión de algunos movimientos artísticos de vanguardia, conviene ante todo reparar en el hecho de que Zambrano escribió que la pintura fue “una presencia constante”¹² a lo largo de toda su vida y que dedicó a este arte numerosos escritos, los más relevantes de los cuales recopiló en 1989 en un volumen titulado *Algunos lugares de la pintura*. El más temprano de ellos (“Nostalgia de la tierra”) es un artículo de 1933 en el que se atiende en particular al expresionismo, movimiento de vanguardia que, en lugar de celebrar la ruptura con las formas artísticas tradicionales como si de una liberación se tratase, manifestó el dolor, la angustia y el desconcierto que generaba a sus representantes la situación cultural de su tiempo. Antes de revisar algunas de las ideas que contiene este ensayo, sin embargo, me parece oportuno retrotraernos de nuevo hasta el breve escrito de 1987 (“A modo de autobiografía”) en el que caracterizó a la filosofía como la transformación de lo sagrado en lo divino. Tras esta críptica afirmación, Zambrano escribió que lo sagrado está mudo (y permanece vinculado, por lo tanto, al silencio), mientras que lo divino se relaciona con la palabra (y, en especial, con aquel uso de la misma que sirve para enunciar ideas claras y distintas), a lo que añadió que debía su descubrimiento de lo

11 Baste con recordar en este sentido el surgimiento en 1916 del dadaísmo, que tenía según Jean Arp como finalidad principal “destruir para el ser humano el engaño racionalista”. CHIPP, Herschel B., “Dadá, surrealismo y ‘scuola metafísica’”, en CHIPP, Herschel B. (coord.), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1995, p. 393. Este hecho no puede entenderse al margen de la irrupción histórica de esa otra forma de irracionalidad (en este caso, aterradora, por poner al servicio de la destrucción los medios técnicos que la razón proporciona) a la que denominamos “Primera Guerra Mundial”.

12 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 12.

sagrado a la obra de un pintor (Luis Fernández¹³) y el de lo divino a la de otro (Juan Soriano¹⁴). Esta última declaración implica, de entrada, la existencia de un vínculo entre la filosofía y la pintura (ya que de lo contrario no sería posible descubrir en la obra de un pintor eso que nuestra autora dio en llamar “lo divino”), pero también entre la pintura y el problema de la expresión (o sea, de la explicitación, de la transformación de lo sagrado en lo divino). Ahora bien, ¿cómo pudo Zambrano descubrir lo divino gracias a su familiaridad con la obra de un pintor, si la pintura es una presencia muda y si, según hemos dicho, lo divino está vinculado a la palabra? A mi entender, esto solo resulta posible si asumimos que la pintura puede ser también capaz de hablar o, si se quiere, de expresar casi con tanta nitidez como la palabra, para lo que la representación pictórica tendrá que volverse especialmente contundente, como lo es con frecuencia la obra de los pintores expresionistas. Teniendo presente esto último, pienso que estamos en condiciones de adentrarnos en las principales tesis de “Nostalgia de la tierra”.

Lo primero que quisiera observar en relación a este ensayo es que su título es paradójico, pues en principio la tierra (símbolo que Zambrano emplea para referirse a lo sólido, a lo manifiestamente material) es lo más presente que hay, lo que siempre está ahí, en tanto que la nostalgia se halla indisociablemente ligada a una sensación de ausencia. Si puede experimentarse nostalgia de la tierra es porque hemos perdido lo sólido, lo tangible, lo presente... en una palabra, la cualidad, y ello a consecuencia de la operación fundamental de la ciencia moderna, la cual, como se recordará, va acompañada de la pretensión del sujeto pensante (es decir, de la *res cogitans*) de dominar al resto de los entes. Y, por otra parte, si cabe decir que la noción de “progreso” que acompaña invariablemente a este modo de tratar con la realidad es “futurista”, es porque todo progreso técnico-científico apunta hacia un futuro del que se espera que en algún sentido supere tanto al momento presente como a todos los anteriores –y de ahí que Zambrano escribiera, siguiendo la estela de su maestro Ortega, las siguiente

13 Luis Fernández López fue un pintor asturiano que, tras finalizar sus estudios en Barcelona en 1924, se afincó en París, donde entró en contacto con el Movimiento Purista de Ozefant y Le Corbusier, así como con la abstracción geométrica y el surrealismo, llegando a entablar amistad con Picasso. Sin embargo, a partir de 1944 y hasta su muerte se alejó gradualmente de las influencias vanguardistas. Es en este último período en el que conoció a María Zambrano, quien relacionó la obra de esa última etapa de Fernández con “la tradición de la pintura española del siglo XVII, especialmente con Zurbarán”. CRUZ AYUSO, Cristina de la, “Encuentro de miradas en torno a lo sagrado. María Zambrano y Luis Fernández”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 5, 2003, p. 41. En *Algunos lugares de la pintura* se incluyen dos ensayos dedicados a su obra titulados “El misterio de la pintura española en Luis Fernández” y “A Luis Fernández en su muerte”.

14 Juan Francisco Rodríguez Montoya, conocido como Juan Soriano, fue un escultor y pintor mexicano con el que Zambrano entabló amistad durante su exilio en Roma. En *Algunos lugares de la pintura* le están dedicados tres textos: “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, “El arte de Juan Soriano” y “Prosecución de la aurora en la obra de Juan Soriano”, a los que hay que añadir, “La aurora de la pintura: Juan Soriano” y “La aurora de la pintura en Juan Soriano” incluidos en el tomo 2 del volumen IV de las *Obras completas* donde figuran como anexos.

líneas en la “Introducción” a, nuevamente, *El hombre y lo divino*: “El futuro es el lugar hacia el cual se ha vivido a partir del momento en que Descartes encontró la fórmula más adecuada a la situación del hombre moderno. Ortega y Gasset ha denunciado a partir de Descartes el ‘futurismo’ consustancial a la filosofía europea”¹⁵.

Una de las pistas que mejor permiten entrever lo que de inquietante tiene este carácter futurista de la ciencia y de la filosofía modernas es el hecho de que “futurismo” es igualmente el nombre de un movimiento artístico de vanguardia que, iniciado en Italia en 1909 y adoptado a partir de 1912 en Rusia (por, entre otros, los integrantes del grupo “Hylaea”, entre los que se encontraba el poeta Vladímir Mayakovski), terminó en sus dos ramificaciones principales por legitimar intelectualmente regímenes totalitarios (el fascismo, en el caso de los futuristas italianos, y el totalitarismo soviético, en el de los rusos). En vano se intentará desvincular al futurismo de esa inclinación totalitaria observando, por ejemplo, que la rama italiana de este movimiento artístico “no interesó seriamente a Mussolini”¹⁶, ya que el asunto verdaderamente relevante a este respecto no es en qué medida logró el futurismo atraer la atención de los fascistas, sino por qué fue el proyecto político de estos el que sedujo a los futuristas italianos. Por otra parte, tampoco bastará con señalar en este sentido que “el tipo de arte que representaban las vanguardias” y, por consiguiente, también el futurismo, no tenía cabida alguna en los proyectos totalitarios “porque, en realidad, era un producto de la libertad de creación sólo compatible con un régimen democrático liberal”¹⁷, pues en tal caso habría que observar que la propuesta futurista, que se manifestó inequívocamente contra ese régimen democrático, está atravesada por una contradicción que, más allá del grado de interés que el futurismo lograra despertar en los líderes totalitarios de turno, le condena por principio al fracaso. Algo de esta doble manera (exterior, histórica o “fáctica”, de una parte; e interior, ontológica o “lógica”, de otra) de abordar el fenómeno de las vanguardias es también reconocible, como intentaré mostrar en seguida, en el análisis del expresionismo, en particular de la contradicción que atraviesa a esta tendencia artística, desplegado por Zambrano en “Nostalgia de la tierra”.

15 ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 37.

16 AURREKOETXEA, Aitor, *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad. 1909-1922*, Comares, Granada, 2019, p. 2. Este hecho, en realidad, no resulta demasiado sorprendente, ya que la pretensión futurista consistía en romper con toda tradición para dejar espacio a lo nuevo, mientras que el estilo fascista, como ha observado George L. Mosse, “no era nuevo y Mussolini tenía bastante razón al mencionar la adaptación de antiguas tradiciones para nuevos fines, porque lo que llamamos estilo fascista fue en realidad el clímax de una ‘nueva política’ basada en una idea dieciochesca en ascenso, la de la soberanía popular”. MOSSE, George L., *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Traducción de Jesús Cuéllar, Marcial Pons, Madrid, 2005, p. 15.

17 MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos, “Prólogo”, en AURREKOETXEA, Aitor, *Futurismo y fascismo*, op. cit., p. XXII.

4. La aporía del expresionista.

Volviendo, pues, a ese texto de Zambrano me centraré en esta ocasión en aquel punto del mismo en el que se sostiene que, a causa de la entronización futurista del progreso que tiene lugar durante la modernidad más que en ninguna otra época de la Historia, lo sensible se ha visto reducido desde finales del siglo XIX, o bien a pura apariencia fantasmagórica, o bien a mera extensión susceptible de ser integrada en un cálculo con fines utilitarios. Siempre según nuestra autora, a la primera de esas dos tendencias es propensa “la pintura de fantasmas, la pintura de espectros, que fue el impresionismo”¹⁸, mientras que a la segunda corresponde “la pintura de razón, que fue el cubismo”¹⁹ y, en cierto modo, también el futurismo, en virtud de su conexión con el racionalismo subyacente al pensamiento moderno a la que más arriba he aludido²⁰. Estas dos grandes corrientes constituyen, de nuevo según Zambrano, los dos mayores peligros a los que la pintura moderna se halla expuesta, y por relación a los cuales el expresionismo no sería sino el primer gran intento (angustioso, incluso por momentos desesperado) de hurtarse. Es así porque el mundo ha quedado desterrado, es decir, sin tierra (si entendemos por “tierra” siempre algo finito, un lugar, y no un espacio por principio infinito y homogéneo, como aquel con el que la física moderna se maneja); ahora bien, no puede haber hombre sin tierra, y de ahí que el arte deshumanizado del que Ortega hablara en su célebre texto de 1925 no sea para Zambrano, en última instancia, sino un epifenómeno del arte desterrado. Pero si el pintor moderno no puede ser hombre, ya que carece de tierra, ¿qué será? Sólo podrá ser, o bien fantasma (es decir, simulacro, existencia inferior a la humana), o bien ángel (o sea, existencia en principio superior a la humana –pero que, por no haber tierra, se expone al peligro

18 El rechazo del carácter fantasmagórico que en este fragmento se atribuye a la pintura impresionista contrasta con el vínculo que en un texto de 1939 titulado “Mitos y fantasmas: la pintura” establece Zambrano entre el fantasma y la pintura española a la que considera, justamente por ello, superior a la italiana, que habría permanecido en cambio apegada a la representación del mito. Aunque no es este el lugar para ahondar en el problema hermenéutico que esto último plantea, me gustaría observar al respecto, en primer lugar, que la aparente contradicción entre los textos de 1933 y 1939 se disuelve si reparamos en que el fantasma es entendido en el primero de ellos como una mera presencia sin cuerpo, en tanto que en el segundo constituye el signo todavía perceptible del cuerpo al que en otro tiempo estuvo ligado, y remite por consiguiente a lo corpóreo. En segundo lugar, que el hecho de que esta recuperación del término “fantasma” no lleve a Zambrano a modificar su posición respecto al impresionismo, sino a ensalzar la pintura española, se debe tal vez a las circunstancias históricas de la España de 1939, así como a la convicción –manifestada por esta autora casi al inicio de un texto de 1960 titulado “España y su pintura”– de que solo la pintura ha acompañado al pueblo español “en los momentos de máxima desgracia nacional”. ZAMBRANO, María, *Obras completas IV, Tomo 2*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, p. 201.

19 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, p. 15.

20 Es en base a esta afinidad, y pese a las diferencias ideológicas que cabe identificar entre los representantes de estas dos corrientes artísticas, que resulta explicable el que ambas llegaran a fusionarse generando lo que se conoció por “Cubofuturismo” o “Cubo-Futurismo”.

de convertirse en ángel caído–). Cuando el ángel caído quiere volver a convertirse en hombre y regresar a la tierra, surge el expresionista; este es, así, el signo visible de una voluntad que, incluso en mitad de la deshumanización reinante en la época de las vanguardias artísticas, apunta hacia la extrema necesidad de rehumanizar el dominio del arte y, más allá incluso de este, la vida humana. Podría decirse, no obstante, que para la filósofa malagueña el expresionista, en la medida en que aspira a recuperar por sus propios medios (esto es, a través de su producción artística) lo que la pintura modernamente ha perdido, no solo es un optimista, sino también un ingenuo, ya que la discontinuidad, el corte al que en las circunstancias recién descritas se enfrenta es “demasiado profundo, demasiado decisivo para, de un brinco, asistido de gracia, salvarlo”²¹. Es decir, lo perdido está vinculado a una empresa de tal magnitud que el intento de recuperarlo desde el arte se encuentra condenado por principio al fracaso.

Llegados a este punto puede observarse que el planteamiento de Zambrano es históricamente cuestionable, pues esta pensadora parece asumir que los pintores expresionistas aspiraron a cambiar la cultura de su tiempo solo mediante su actividad artística. Ahora bien, como ha observado Carl E. Schorske, si los expresionistas centroeuropeos contaron con la protección de “conservadores del *Geist* ético-racional” como Karl Kraus y Adolf Loos, fue por su actitud contraria a todo esteticismo (o sea, a cualquier tipo de reducción de los problemas verdaderamente vitales a cuestiones meramente artísticas), lo que les condujo a arrancar “el velo de la sublimación para expresar una verdad existencial cruda y febril sin mediaciones, que *no* aceptaba ninguna convención cultural”²². En consecuencia, me inclino a pensar que en este punto Zambrano se confunde –pese a lo cual, en su defensa cabe decir que dicho error, en caso de ser efectivamente tal, no resulta en exceso grave, pues ella misma consideró que una explicación del fracaso del expresionista como la ofrecida hasta aquí es meramente exterior o, si se quiere, puramente “fáctica” y, por lo tanto, deficiente–. En efecto, Zambrano escribe que para explicar verdaderamente el fenómeno al que me acabo de referir sería preciso proporcionar una explicación “interna” (o sea, similar a la última consideración que introduje al hablar del movimiento futurista) de este, lo que implica advertir una contradicción en los presupuestos sobre los que se sustenta la voluntad expresionista, y no en sus resultados visibles, en los que dicha incoherencia solo ocasionalmente llega a manifestarse. Pues bien, hacia el final de “Nostalgia de la tierra” Zambrano advierte esa inconsistencia interior del expresionismo al afirmar que este movimiento artístico:

21 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 16.

22 SCHORSKE, Carl E., *Pensar con la historia*, Traducción de Isabel Ozores, Taurus, Madrid, 2001, p. 227.

(...) parte, no del objeto, sino de sus raíces en mí; no se sitúa en el objeto ya hecho, terminado, sino más bien en el *fieri*, en el objeto haciéndose. Su método es partir de la raíz en mí del objeto, para llegar a él. La realidad es que no llega nunca, se queda en meras relaciones inconexas, en puro grito, sin articular. Llega a disolver la singularidad por excesivo afán de captarla²³.

En otras palabras, si la modernidad se centra en el sujeto pensante (es decir, en la *res cogitans* que aspira a dominar al resto de entidades sensibles, para lo que debe traducir previamente las cualidades perceptibles de estas a meras cantidades homogéneas), el expresionista, al tiempo que lamenta las consecuencias a las que el modo de proceder moderno nos ha conducido, es radicalmente subjetivista pues no aspira tanto a representar los objetos como a proyectar sobre estos el estado subjetivo desde el que los percibe. Así, el expresionismo no fracasa tanto porque los peligros subyacentes a la cultura moderna desborden el ámbito de lo puramente artístico, sino porque sus representantes son a la vez antimodernos (en virtud del rechazo que en términos generales les produce la cultura moderna) y profundamente modernos (por su apego inconsciente al presupuesto fundamental del pensamiento cartesiano, que es la prioridad del sujeto –pensante, en el caso de Descartes– sobre los objetos). No por ello Zambrano considera que la obra de los expresionistas carezca de todo sentido, sino que esta le parece, como el sentimiento mismo de la nostalgia de lo cualitativo, de lo específico de cada sensación y de cada cosa, no ya una verdadera terapia, sino un síntoma –o sea, no tanto el lenitivo destinado a aliviarnos del malestar que en nosotros produce la cultura moderna como un aviso a los civilizados²⁴–.

23 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, p. 17.

24 En este punto Zambrano es sensiblemente menos extrema que su amigo Ramón Gaya (1910-2005), quien en “El sentimiento de la pintura” no mencionó al expresionismo, pero sí diferenció dos modos fundamentales de la pintura, “uno el del sentimiento; otro, el de la expresividad”. GAYA, Ramón, *Obra completa*, Pre-Textos/Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Valencia/Madrid, 2010, p. 38. Poco después de lo cual añadió que: “Las llamadas artes plásticas de nuestros días han olvidado casi por completo esa vena delgada, secretamente vigorosa, del sentimiento. Hoy, todo lo que logra ser algo parece irse por el otro sendero, por el lado de la expresión, y no propiamente por el ahínco de la expresión, de la furiosa e irreprimible expresión de la vida, del drama urgente de la vida – que es lo que hicieron los grandes expresivos: Giotto, Goya, Van Gogh–, sino que todo parece irse por la expresión del arte, por la debilidad de la expresión del arte”. GAYA, Ramón, *Obra completa*, *op. cit.*, p. 39. Si añadimos a estas palabras el hecho de que, como ha escrito Mercedes Replinger, “Cubismo, puntillismo o cualquier forma de ismo no representaron para Ramón Gaya más que trágicas manifestaciones de la profunda sordera” propia de la pintura de vanguardia, resulta fácil imaginar la opinión que el expresionismo debió merecer a este pintor murciano. REPLINGER, Mercedes, “El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura”, *Murgetana*. Núm. 83, 1991, p. 133. A Gaya están consagrados dos artículos en *Algunos lugares de la pintura* (“Carta a Ramón Gaya” y “La pintura en Ramón Gaya”), a los que hay que añadir, en la edición de ese libro incluida en el tomo 2 del volumen IV de las *Obras completas* de Zambrano, el anexo titulado “Un pintor español: Ramón Gaya”.

5. La paradoja de la (des)humanización.

En otro texto igualmente incluido en *Algunos lugares de la pintura*, titulado “La destrucción de las formas” y publicado por vez primera en 1944, Zambrano atendió a otro rasgo característico de las vanguardias del pasado siglo, a saber: la fascinación de muchos de sus representantes por las máscaras. En efecto, la historia de las relaciones entre el vanguardismo del siglo XX y la máscara es extensa, pues se remonta –si no tenemos en cuenta referentes decimonónicos, pero todavía vivos durante los primeros años del XX, como Paul Gauguin o Alfred Jarry– al menos hasta 1904, año en el que Maurice de Vlaminck compró sus primeras esculturas africanas y se las mostró a Matisse y a Derain, quienes muy pronto se convirtieron también en coleccionistas de ese tipo de objetos. Fue en el estudio de Matisse donde Picasso vio por primera vez una de esas esculturas, después de lo cual, y por consejo del propio Matisse, visitó el Museo del Trocadero, en el que se familiarizó con las máscaras provenientes de África. El resultado de todo ello es pura Historia del Arte: en 1907 se exhibió por vez primera en público *Les Femmes d’Alger*, cuadro en el que los rostros de dos de las cinco prostitutas representadas fueron reemplazados por imágenes inspiradas en las máscaras que Picasso había visto en el citado Museo. Tras el éxito fulgurante de este cuadro, el entusiasmo por las máscaras primitivas se extendió rápidamente entre los poetas cubistas (Apollinaire, Cendrars, Salmon, Jacob) y no tardó demasiado en contagiarse a los dadaístas (Tzara, Arp, Janco, Ball, Schwitters) y a los surrealistas, y en especial al líder de estos, André Breton, quien se interesó no solo por las máscaras africanas, sino también por las esquimales, por las de la costa noroeste del Pacífico y por las de los pueblos indios norteamericanos, de las que en 1960 llegó a escribir que estaban todavía “lejos de encontrarse en el final de su carrera”²⁵ como motivos artísticos. Tampoco los expresionistas permanecieron ajenos al atractivo de las máscaras y, en general, de los objetos provenientes de culturas consideradas “primitivas” por los intelectuales y artistas europeos. Así, por citar tan solo el caso más destacable en este sentido, Emil Nolde, pionero de la pintura expresionista alemana, compartía con sus amigos más jóvenes la afinidad con el arte primitivo hasta tal punto que, como recuerda Peter Selz, “en 1913 hizo un viaje a la Nueva Guinea alemana con objeto de tener una experiencia directa” del mismo, e incluso pensó “en hacer un libro sobre el arte de los indígenas”²⁶. Mención aparte merece el papel de las máscaras en las vanguardias de los países no europeos, y particularmente en la de Cuba, donde la esclavitud no fue abolida hasta 1886, razón por la que algunos de sus pintores

25 BRETON, André, *Magia cotidiana*, Traducción de Consuelo Berges, Fundamentos, Madrid, 1989, p. 174.

26 SELZ, Peter, “III. Fauvismo y expresionismo: la intuición creadora”, en CHIPP, Herschel B. (coord.), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, op. cit., p. 143.

vanguardistas más importantes, como por ejemplo, Wilfredo Lam²⁷, pudieron tener un contacto directo con la cultura africana desde niños y sin necesidad de desplazarse fuera de sus fronteras, en especial tras el redescubrimiento de la cultura negra cubana durante las primeras décadas del siglo XX.

A Zambrano este retorno de la máscara le interesó no tanto por sí mismo como en la medida en que le pareció adivinar en él un signo de un desplazamiento que habría tenido lugar en la cultura occidental, y para cuyo examen comenzó contraponiendo, en el artículo recién citado, la máscara al objeto prioritario de la representación pictórica de Occidente, que no es otro que el rostro humano. Empieza advirtiendo que mientras la máscara expresa una sola cosa (por ser fija) y oculta lo que hay detrás suyo (esto es, el rostro humano), en cambio, el rostro puede expresar muchas cosas (y es incluso lo más expresivo que hay) al tiempo que revela de algún modo aquello a lo que sirve de superficie (es decir, la interioridad del individuo humano). Por otra parte, en ese mismo texto se nos recuerda que si en los pueblos primitivos dominó sin excepción la máscara, el primer gran avance hacia la liberación del rostro se produjo en Grecia, cultura en la que nació la filosofía, y se observa que este hecho no únicamente no es casual, sino que la imagen plástica griega fue consecuencia del pensar filosófico, en la medida en que el pensamiento es la primera forma de poder. Al descubrir el pensar filosófico, los griegos habrían encontrado una herramienta para liberarse del orden natural, al que hasta entonces se hallaron sometidos, y esa liberación es la que hizo posible el arte característico de Occidente, que es un arte humanista y no de máscaras. Pero el hombre moderno no se ha conformado con liberarse de la *physis*, sino que ha pretendido subordinarla, dominarla. De este modo, lo que en Grecia surgió como movimiento de liberación del ser humano ha generado una nueva forma de tiranía, inversa a la original, en virtud de la cual el ser humano tiraniza a la naturaleza, en vez de ser dominado por esta. Una vez consumado este proceso, el ser humano o bien, como parte que es de la naturaleza, se ha convertido en un tirano para sí mismo, o bien directamente se ha considerado ajeno a la naturaleza. Las consecuencias de ambas opciones son igualmente temibles, ya que si el ser humano se desliga por completo de la naturaleza pierde el nexo con su origen, lo que le incapacita para ser verdaderamente original; y, por otra parte, si se convierte en un tirano para sí mismo, entonces contradice el impulso hacia la liberación iniciado en la Grecia antigua, privando de todo sentido a ese mismo impulso.

27 Wilfredo Lam fue un pintor cubano que, tras residir en España entre 1923 y 1928, se trasladó a París, donde trabó amistad con Picasso y una estrecha relación con otros artistas de vanguardia, en especial con los surrealistas. A partir de 1941 y hasta 1952, volvió a afincarse en Cuba, donde conoció a María Zambrano, exiliada en La Habana entre 1948 y 1949. En *Algunos lugares de la pintura* le está dedicado un texto titulado "Wilfredo Lam".

A partir de estas consideraciones, Zambrano traza en el tramo central de “La destrucción de las formas” un esquema de la historia de la cultura occidental según el cual esta podría dividirse en las siguientes cinco etapas fundamentales:

1. Ante todo, en la cultura de los pueblos primitivos (y, por consiguiente, no solo en su arte, sino también en sus sistemas de creencias y, en general, en sus formas de vida) predominó el influjo de la máscara.
2. A continuación, el primer gran avance hacia la liberación del rostro se produjo en el arte de la Grecia clásica, en paralelo al desarrollo de la palabra filosófica.
3. El humanismo iniciado en el mundo antiguo se amplificó en el arte cristiano, y especialmente en la pintura medieval, la cual exploró muchísimas más pasiones que el arte plástico de la cultura grecolatina porque, como advierte Zambrano, asumió la tarea de no plasmar tan solo la serenidad y la perfección olímpicas sino también, por ejemplo, la Pasión de Cristo y los padecimientos de sus mártires y adoradores. Ese proceso es el que derivó, a su juicio, en lo “que adviene en la plenitud del *quattrocento* italiano, que es la revelación de las pasiones humanas en cuanto tales, es decir, la individualidad de la pasión”²⁸.
4. Tras los sucesivos períodos en los que se aspiró a recuperar los modelos provenientes del arte antiguo (Renacimiento, Clasicismo, Neoclasicismo, etc.), así como de las –igualmente sucesivas– oposiciones a estos intentos, es decir, del Manierismo y del Barroco, sobre todo, surgió el Romanticismo, cuya principal aportación consistió en radicalizar el carácter individual de la pasión. Esto lo que significa es que la pintura romántica fue la primera que intentó retratar las pasiones “en su ser de pasiones, es decir, *pasando*. Y los rostros humanos van identificándose más con ese pasar, con eso que les pasa y que anteriormente, en el retrato clásico, está superpuesto como huella”²⁹ a las figuras pictóricamente representadas–.
5. Por último, y abundando en la inclinación de las tres etapas inmediatamente anteriores por manifestar (o, lo que es igual, por expresar) cada vez más aspectos de la naturaleza humana, el arte llegó, aún en el siglo XIX, a intentar plasmar incluso los aspectos más lúgubres de esta naturaleza, produciendo con ello obras tan oscuras y atormentadas como *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, o *Las flores del mal*, de Baudelaire. Con este tipo de producciones el artista maldito se erigió en un síntoma particularmente visible de un acontecimiento mayor, a saber: el hecho

28 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 24.

29 *Ibid.*, p. 24.

de que el proceso de expresión de lo humano, que en el arte griego había adoptado por lo general formas serenas y equilibradas, estaba agotando sus últimas posibilidades.

Todo este itinerario desembocó, en fin, en el estado de cosas en el que las vanguardias del siglo XX (y no, en cambio, las del XIX) irrumpieron para extraer una conclusión final, que no puede enunciarse sino en los siguientes (y paradójicos) términos: si es preciso hacer retornar la máscara y, en general, el arte primitivo (así como los impulsos vitales primarios asociados tanto a este como a aquella) es por el agotamiento de las posibilidades expresivas que, en la tradición humanista del arte occidental, habían pivotado alrededor de la representación del rostro humano. Dicho de otro modo: no es por llevar la contraria a la tradición artística europea, sino por conducirla hasta sus últimas consecuencias, por lo que la vanguardia artística del pasado siglo rompió con esa misma tradición. Tal es la peculiar explicación que Zambrano ofrece al fenómeno por cuyas causas, como vimos casi al comienzo de estas páginas, se preguntó –sin ser capaz de hallar respuesta para ello– Eric Hobsbawn.

6. Nota sobre la relación entre la vida humana, el arte y la filosofía.

Una vez respondida esta pregunta en los términos empleados por Zambrano, y como anticipé en la introducción, quisiera abordar con algo más de detalle una cuestión que sobrevuela a todos los apartados precedentes y que en el pensamiento de esta autora, más allá de lo expuesto hasta aquí, recibe un tratamiento específico. Me estoy refiriendo al nexo que la vida humana mantiene con el arte y, a través de este, con la filosofía, asunto con cuyo tratamiento me parece adecuado intentar cerrar esta investigación, no solo porque muestra que lo dicho a lo largo de la misma sobre la pintura de ciertos movimientos vanguardistas tiene conexiones con otras disciplinas artísticas que esos mismos movimientos practicaron, sino también porque, más profundamente, permite entender mejor en qué sentido puede el arte ser un dominio en el que tenga lugar una deshumanización –y, por lo mismo, también una rehumanización– de la existencia humana. Para ello, comenzaré exponiendo el vínculo que su juicio la pintura mantiene con el Tiempo primario y con el orfismo –y, consiguiente, con la música e incluso, a través de esta, con la poesía–. Es así porque, según escribe Zambrano en un artículo titulado “El arte de Juan Soriano”, lo propio del espacio propiamente pictórico no sólo es la cualificación, sino también la modulación, la cual conlleva transición gradual y, por lo tanto, continuidad, en tanto que la articulación supone el privilegio de la discontinuidad o, si se quiere, del salto³⁰. Pero si el espacio pictórico se caracteriza por la modulación, entonces la

30 En efecto, no por casualidad los ejemplos de modulación que inmediatamente se nos ocurren (el dial de la radio, contrapuesto a la articulación del mando a distancia de la televisión) proceden del ámbito

pintura podrá ser entendida como el intento de llevar la modulación al ámbito de lo visual. Ciertamente, el pintor no siempre nos muestra un puro espacio de modulación sino que, en ocasiones, nos ofrece el surgimiento de este espacio heterogéneo, que es el de la pintura misma, sobre el fondo de un espacio articulado con el que en modo alguno se confunde –y es en esas circunstancias cuando representa cosas tales como “la ‘almendra mágica’ en la que los bizantinos envolvían las figuras divinas, el halo de los santos o la especial claridad o la caverna de donde emergen algunos retratos clásicos”³¹–, pero estos casos no hacen sino confirmar que la pintura es un esfuerzo por modular lo visible, aun cuando ese esfuerzo deba en ocasiones restringirse a zonas específicas del cuadro.

La pintura está vinculada, pues, a la música a través de la modulación; pero ¿cómo se relaciona con la poesía (y debe hacerlo, si es que, como hemos visto en el apartado 5, pueden insertarse en una misma serie histórica fenómenos en principio tan dispares como la pintura cristiana y la obra de poetas malditos tales como Lautréamont y Baudelaire)? ¿O acaso solo la une a ella el hecho de que la poesía tenga un manifiesto componente musical y comporte, por consiguiente, también modulación? En este sentido debe recordarse que la poesía es igualmente un arte temporal y que, si la pintura está conectada con ambas, entonces tendrá que haber un elemento temporal también en esta. Así, no únicamente habrá que saber ver en la pintura un tipo de espacio muy específico, esto es, el de la modulación, sino también una determinada forma de tiempo.

Llegamos de este modo a un asunto de enorme importancia dentro del *corpus* zambraniano, a saber: el examen de los tipos fundamentales de tiempo. Intentaré asomarme tan solo a esta cuestión observando que, si el tiempo común es aquel en el que se subordina por sistema el presente al porvenir, entonces el tiempo de la poesía, en la medida en que difiere de ese tiempo común, será aquel en el que o bien recae el acento en una de las otras dimensiones temporales (a saber, el pasado y el presente), o bien no hay dimensión alguna en la que recaiga dicho acento con exclusión de todas las restantes. Ahora bien, ese tiempo cuyas dimensiones no están clara y distintamente separadas no es otro que el tiempo sagrado, por principio contrapuesto al tiempo de la acción pragmática, que es el de la filosofía. Pero, entonces, ¿cómo ha podido surgir de la poesía el pensamiento filosófico, tal y como presupone Zambrano?

Sobre este punto escribe en “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes” que la poesía primera, la que se halla en el origen de todas las demás, no es otra que el lenguaje sagrado, el cual es un lenguaje activo, no porque tenga que ver con una

del sonido. La causa de ello debe buscarse en el hecho de que el sonido es, de todos los datos sensibles que somos capaces de recibir, el más eminentemente modulable.

31 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 157.

acción planificada (que subordinaría el presente al porvenir) para producir un objeto del tipo que sea y que antes no existía, sino porque su acción “se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero ‘espacio vital’ antes cerrado. Y de ahí la inveterada imagen simbólica de unas puertas que se abren, de unas llaves, de un lugar sacro donde en virtud de ciertas fórmulas y de ciertos ritos es posible penetrar”³². Por ser activo, el lenguaje sagrado se presenta acompañado por gestos que se realizan a un determinado ritmo (de hecho, si al conjunto de esos actos y de esas palabras se le llama “ritual” es precisamente porque hay ritmo y, en consecuencia, repetición). Al contrario, la filosofía nace cuando la palabra poética ya existe, y surge del intento de despojarla de aquello que tiene de gestual y de sonoro (o, lo que en este caso es igual, de oscuro y confuso). Si el uso cotidiano del lenguaje soporta esta separación es porque en este la palabra se encuentra ya en cierto grado abstraída de los gestos y de las entonaciones, de modo que unos y otras se nos presentan como meros subrayados que destacan o refuerzan algún aspecto de lo contenido en la palabra. En cambio, el lenguaje sagrado no puede sobrevivir a esa separación, pues en él la entonación y el gesto no son simples añadidos a la palabra, sino que forman con ella una unidad indisoluble. Esta abstracción operada por la palabra filosófica tiene una finalidad eminentemente pragmática, ya que gracias a ella el ser humano se representa un objetivo y sienta las bases para alcanzarlo, abriendo de este modo la posibilidad de una vida propiamente humana. Es, por este motivo, que Zambrano, casi inmediatamente después de escribir (en *El hombre y lo divino*) que “la filosofía se inicia (...) por una pregunta”³³, añade que “[e]l preguntarse es lo peculiar del hombre, el signo de que ha llegado a un momento en que va a separarse de lo que le rodea”³⁴ y, por consiguiente, a “independizarse, vivir por su cuenta”³⁵. ¿Significa esto último que el lenguaje sagrado, que la poesía sagrada no sirve para nada? No exactamente, pues el efecto que intenta producir en nosotros ese compuesto de palabra y de acción es la unificación y la revivificación, o sea, la obtención de un espacio y de un tiempo vividos de un modo menos divergente, menos abstracto, menos separado de nosotros mismos, que el propio del espacio y el tiempo cotidianos. Es de este compuesto revivificador que se alejan, para ejercer su acción particular, no solo la palabra filosófica, sino también el arte tanto literario como plástico durante la historia de Occidente, hasta llegar a los movimientos vanguardistas, tras los que solo puede resurgir el empeño por restaurar la unidad inicial y, en consonancia con ello, por rehumanizar el arte, canalizando el caudal de la expresión humana por medios distintos a los del expresionista (pero que coinciden con la voluntad de este de rehumanizar el conjunto de la vida humana).

32 *Ibid.*, p. 70.

33 ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 76.

34 *Ibid.*, pp. 76-77.

35 *Ibid.*, pp. 77.

7. A modo de cierre.

Quisiera finalizar este escrito reteniendo unas pocas conclusiones que, como anticipé al final de la introducción al mismo, no pretenden resumirlo, sino solo recordar algunos de sus puntos más destacados, señalando su posible prolongación. Para ello, consagraré un único párrafo a cada uno de los seis apartados anteriores, revisándolos en un orden inverso al desarrollado hasta aquí para, así, finalizar añadiendo algo sobre la cuestión de partida.

Así, comenzaré observando que para Zambrano la pintura se halla vinculada a la filosofía, en primer lugar, mediante la música y, segundo, a través de la poesía. Si, con todo, la luz pictórica no es la luz de la razón es porque la de esta es la luz que separa, mientras que la de aquella es una luz que unifica. Que tanto la filosofía como la pintura sean actividades eminentemente humanas para nuestra autora se justifica, no obstante, por el hecho de que la vida humana tiene una interioridad y, por ello, le es inherente tanto la inclinación a salir de sí misma como la tendencia a, llegado el caso, retornar a la primigenia unidad³⁶. La primera de estas dos tendencias explica el camino que tanto el pensamiento filosófico como las artes emprendieron históricamente en Occidente, y que fue el que condujo a estas a la ruptura con la tradición. En cambio, al segundo de estos movimientos corresponde el anhelo de rehumanización —es decir, la tarea que para Zambrano debe emprender el arte posterior a las vanguardias, en la medida en que pueda seguir considerándose arte y en tanto que no pertenezca exclusivamente a nuestro tiempo ni a ningún otro, sino tan solo al Tiempo mismo, a cuya revelación contribuye—.

Acto seguido, y por relación a lo señalado hacia el final del apartado 5, quisiera apuntar que la afirmación paradójica de Zambrano que allí se indica (esto es, la idea según la cual la ruptura de las vanguardias del siglo XX con la tradición artística que en Occidente les precedió es una consecuencia de la lógica subyacente al desarrollo histórico de esa misma tradición), contraviene una de las tesis sostenidas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, a saber: la que afirma que las vanguardias rompieron con la tradición humanista occidental porque “[c]uando un arte lleva muchos siglos de evolución continuada (...) entre el artista que nace y el mundo se interpone cada vez mayor volumen de estilos tradicionales”³⁷ que terminan por convertirse en un obstáculo para la creación de formas nuevas, tanto es así que los artistas jóvenes, para consolidar su propia propuesta, no pueden sino experimentar

36 Así, subyace a estas dos inclinaciones, en principio heterogéneas, una unidad o un *continuum* como el que (como he indicado la nota 4) advierte Gómez Blesa bajo las dos presuntas etapas de la trayectoria filosófica de Zambrano.

37 ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, Madrid, 1966, pp. 45-46.

la necesidad de rechazar el pasado, tanto más cuanto en mayor medida este se haya acumulado bajo el aspecto de obras consagradas por la tradición y avaladas por los críticos y por los historiadores del arte³⁸.

Tercero, y ahora por relación al apartado titulado “La aporía del expresionista”, recordaré que los datos históricos no parecen avalar la descripción que, según creo haber entendido, hace Zambrano de los motivos por los cuales el expresionismo estaría necesariamente abocado a ver frustradas sus más profundas expectativas, pero también que (aun cuando mi lectura de lo que esta pensadora escribió a este respecto fuese correcta) tal cosa no invalidaría su reflexión sobre ese movimiento artístico, ya que solo afectaría a los aspectos más superficiales de esa reflexión.

En cuarto lugar (y abundando en el sentido de lo observado en el párrafo inmediatamente anterior), quisiera subrayar el hecho de que cuando Zambrano hace alusiones al futurismo no parece atender a lo que separa a las dos variantes fundamentales de esta tendencia artística, sino que solo le preocupa lo esencial a toda actitud futurista, siendo esa misma esencia la que le parece identificar en el fundamento mismo de la cultura moderna, que a su parecer nos remite en primera instancia a Descartes y, mucho más atrás incluso, hasta el pensamiento griego antiguo.

En lo que hace al apartado titulado “La paradoja de lo sagrado”, me gustaría plantear la siguiente cuestión: si la filosofía y la tradición humanistas en las artes plásticas tienen no solo un origen común sino, como hemos visto, una conexión esencial a lo largo de toda la historia de Occidente, entonces ¿no habrá que concluir que, tras el retorno de la máscara y la consiguiente deshumanización de estas artes, la filosofía estará tan amenazada como ellas (y, particularmente, tanto como lo está la pintura)? Enfocada desde este punto de vista, la obsolescencia tecnológica de las artes visuales tradicionales, a la que tanto Hobsbawn como Benjamin aludieron, permite abordar desde un ángulo no precisamente obvio asuntos –tales como, por ejemplo, la inclinación de nuestro tiempo a marginar a la filosofía en los planes de estudio– en los que no me detendré aquí, pero que tienen igualmente una notable trayectoria a sus espaldas.

38 En este punto Ortega, que conocía bien la obra de Georg Simmel, podría estar haciéndose eco de un planteamiento de dicho autor, a saber: aquel que, partiendo de la distinción entre dos usos de la palabra “cultura”, uno de los cuales tiene que ver exclusivamente con los productos culturales en sí mismos, en tanto que el otro hace referencia al impulso en virtud del cual el espíritu humano tiende a desplegarse a través de la familiarización con (y, en muchos casos, mediante la creación de) esos mismos productos, termina constatando que, en la época moderna, estos últimos han terminado por ahogar a menudo el impulso citado, dando lugar con ello a “una sorprendente indiferencia, cuando no aversión” hacia las tradiciones culturales. SIMMEL, Georg, *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*, Eugenio Imaz, José R. Pérez Bances, Manuel García Morente y Fernando Vela, Ediciones Espuela de Plata, Salamanca, 2012, pp. 216-217.

Y, finalmente, me parece que es oportuno hacer notar que la frase en la que Hobsbawn reconoció no entender por qué los movimientos vanguardistas rompieron con la tradición artística de Occidente durante la década inmediatamente anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial, terminaba diciendo lo siguiente: “pero lo que está claro es que, una vez lo hubo hecho, emprendió sin remedio un viaje hacia ninguna parte”³⁹. Pienso que Zambrano estaría de acuerdo con esa afirmación –porque para ella, en efecto, la pérdida de la *tierra* (de la sensación, de lo cualitativo, etc.) priva al ser humano de todo verdadero lugar, dejándole expuesto a un vago sentimiento de nostalgia, cuando no a una insensibilidad casi absoluta–, pero también que casi con toda seguridad dicha pensadora añadiría que esa situación de indeterminación absoluta de lo artístico no puede ser definitiva, siempre y cuando la Historia humana prosiga ⁴⁰.

39 HOBBSAWN, Eric, *Un tiempo de rupturas*, op. cit., p. 238.

40 Me baso para hacer esta conjetura en (de nuevo) un pasaje de “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes” en el que esta autora alude a los “corso y rcorso” que constituirían el movimiento propio de la historia –o sea, a la tesis, sostenida ya en la primera mitad del siglo XVIII por el filósofo e historiador Giambattista Vico, según la cual, cuando las fuerzas de una cultura se extinguen, esta retorna inexorablemente a su origen, ya que “nada se endereza sin purificarse” y, además, nada se purifica sin regresar a su fuente–. ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 76.

Lyotard, el arte y lo humano. A vueltas con lo irrepresentable

*Lyotard, Art and Human.
On the Unrepresentable*

Gerard Vilar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5146-4804>

Universidad Autónoma de Barcelona - España

gerard.vilar@uab.cat

Resumen

Qué sea lo humano no se puede pensar sin aquello que lo anula, a saber: lo inhumano. Entre los pensadores que han abordado esta cuestión desde la estética destaca Jean-François Lyotard. Lo que es inhumano se define por contraposición a lo que es humano, pero también se define por la problemática de la representabilidad de lo que tenemos por inhumano. Presentable, representable, irrepresentable son conceptos muy centrales en el pensamiento del último Lyotard. En los últimos diez años de su vida, su programa filosófico tuvo que ver con *reescribir la modernidad*, en llevar a cabo su *anamnesis*, especialmente pensar más a fondo la cuestión de “los judíos” y la significación de Auschwitz. Representar *Auschwitz* es una manera de hacer olvidar el crimen, porque no se puede representar sin falta, ya que lo que ese término designa como hecho desafía a las imágenes y las palabras. Lyotard se sitúa del lado de aquellos que defienden la irrepresentabilidad de la *Shoah*. Este radicalismo contrasta con la realidad de numerosas obras de arte que tratan de la *Shoah* como paradigma de la inhumanidad. Contra el punto de vista de Lyotard se darán tres argumentos principales para defender la representabilidad de lo inhumano y sus funciones cognitivas, ética y política, tan centrales en el arte contemporáneo.

Palabras clave: Lyotard; inhumano; irrepresentable; Auschwitz; Shoah.

Abstract

What is human cannot be thought without that which annuls it, namely: the

inhuman. Among the thinkers who have approached this question from an aesthetic point of view, Jean-François Lyotard stands out. What is inhuman is defined by contrast to what is human, but it is also defined by the problem of the representability of what we consider to be inhuman. Presentable, representable, unrepresentable are very central concepts in the thought of the late Lyotard. In the last ten years of his life, his philosophical program had to do with *rewriting modernity*, in carrying out his *anamnesis*, specifically thinking more deeply about the question of “Jews” and the significance of Auschwitz. Representing *Auschwitz* is a way of making the crime forget, because it cannot be represented without fail, since what that term designates as fact defies images and words. Lyotard stands on the side of those who defend the unrepresentability of the *Shoah*. This radicalism contrasts with the reality of numerous works of art that treat the *Shoah* as a paradigm of inhumanity. Against Lyotard’s point of view, three main arguments will be given to defend the representability of the inhuman and its cognitive, ethical and political functions, so central in contemporary art.

Keywords: Lyotard; Inhuman; Unrepresentable; Auschwitz; *Shoah*.

La posibilidad de una antropología estética se fundamenta en las relaciones entre el arte y lo humano, un tema muy amplio porque el objeto del arte es, precisamente, lo humano, como explicaba ya Hegel en la introducción a sus *Lecciones de Estética*. Lo humano es el amor y el odio, el lenguaje y el silencio, la ciencia y la religión, la solidaridad y la crueldad. Es decir, qué sea lo humano no se puede pensar sin aquello que, opuesto, lo anula, pero que también lo define, a saber: lo inhumano. El objeto del arte es tanto lo humano como lo inhumano, tal vez su permanente lucha. Lo estamos viendo ahora mismo con la pandemia, que está marcando y marcará en los próximos años las producciones artísticas con su combinación de elementos humanos e inhumanos enfatizados. Sin embargo, existe una asimetría entre lo humano y lo inhumano, porque en relación con este último nos encontramos con una cierta frontera. Me refiero a la frontera de lo intratable o lo irrepresentable. De hecho, por ejemplo, la pandemia nos está mostrando hasta qué punto en nuestra cultura la muerte se ha convertido en algo irrepresentable e impresentable. Desde el inicio de la pandemia, ha habido períodos en que estaban muriendo todos los días más de cien personas, novecientas en algunos momentos: el equivalente de uno o varios aviones estrellados todos los días. Se dice la cifra, pero no se muestra la realidad, que resulta reprimida, tabuizada, y relegada al ámbito privado. Me planteo, así, una legítima pregunta: ¿cómo serían las cosas si no tuviéramos la muerte por irrepresentable, si no la ignoráramos y pudiéramos tratar con ella, al menos en el medio de las artes, el medio que nos permite una comprensión empática de las cosas? Estas reflexiones me llevan a visitar el viejo problema de lo irrepresentable en general y en las artes en particular.

Entre los pensadores que han abordado esta cuestión desde la estética destaca Jean-François Lyotard. El pensamiento estético y político del último Lyotard se articula alrededor del concepto de *lo inhumano* en un libro homónimo del año 1988. Con mayor precisión su pensamiento se formula como resistencia a la inhumanidad¹. Pero ¿qué es lo inhumano, esa categoría que aparece como título de una de sus últimas obras? Lo que sea lo inhumano se define por dos vías diferentes, a saber: por un lado, en contraposición a lo que es humano, y, por otro lado, también se define por la problemática de la representabilidad de lo que tenemos por inhumano. Lyotard no está demasiado interesado en la primera estrategia porque es más bien la estrategia del humanismo que él mismo cuestiona por el lado de la negatividad y de los diferendos. Así afirma: “El niño es eminentemente lo humano”². Pero esta trivialidad no es tan interesante como las cuestiones de fondo como, por ejemplo, esta: “¿Y si, por una parte, los humanos en el sentido del humanismo estuvieran obligados a llegar a ser inhumanos?”³. Hay, dos clases de inhumanidad, para Lyotard, que no se deben confundir: la que viene de fuera, digamos, del sistema, del desarrollo económico y social, de lo que en otros tiempos se llamaba modo de producción capitalista, por un lado; y por el otro, esa inhumanidad “infinitamente secreta, cuyo rehén es el alma”⁴. Creer que la primera puede transmitir la segunda, darle expresión, es engañarse. El sistema funciona haciendo olvidar lo que se le escapa. La cuestión de lo inhumano condujo a Lyotard a afrontar de nuevo viejos problemas, especialmente, el de la representación.

Presentable, representable, irrepresentable: he aquí algunos conceptos muy centrales en el pensamiento del último Lyotard, unos conceptos que forman una constelación con el de lo sublime, que es una categoría a la vez estética y ético-política. Lyotard emplea esta constelación en todos sus textos, que cada vez serán más críticos con las interpretaciones dominantes de la postmodernidad. De hecho, en los últimos diez años de su vida, su programa filosófico tuvo que ver con “reescribir la modernidad”⁵, en llevar a cabo su *anamnesis*, una tarea paralela a pensar más a fondo la cuestión de “los judíos” y la significación civilizatoria de Auschwitz, cosa que ya había estado haciendo desde medianos de los años setenta. De la misma manera que

1 LYOTARD, Jean François, “¿Qué otra cosa queda como ‘política’ más que la resistencia a esta inhumanidad?”, en LYOTARD, Jean François, *L’Inhumain: Causeries sur le temps*, Galilée, París, 1988, p. 15. Anoto la referencia en la versión española, LYOTARD, Jean François, *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 14. Las obras se citarán siempre en la versión original y a continuación la traducción española.

2 *Ibid.*, p. 11; ES: p. 11.

3 *Ibid.*, p. 10; ES: p. 10.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 33; *Ibid.*, p. 33.

para Adorno, un pensador al cual se acerca más en estos años, Auschwitz marca para Lyotard un punto de inflexión histórico, un punto a partir del cual la modernidad se tiene que repensar radicalmente.

Pensar sobre el genocidio de los judíos es un problema no solamente para el lenguaje descriptivo o denotativo sino también, especialmente, para el lenguaje normativo porque a las víctimas, además de preservar la verdad de lo que les ocurrió, hay que hacerles justicia, y el tiempo, además de poco amigo de la verdad, es un gran enemigo de la justicia. Las víctimas categóricas del siglo XX son sin duda los judíos europeos. Lyotard habla de “los judíos” entre comillas y en minúscula para señalar que no piensa en una nación, para indicar que no invoca con este nombre una figura o un sujeto político (el sionismo), religioso (el judaísmo), ni filosófico (el pensamiento hebraico). Comillas, dice, para evitar la confusión de estos “judíos” con los judíos reales, estos con los que Europa nunca ha sabido qué hacer, porque la Europa cristiana los quiere conversos; la monárquica, los expulsa; la republicana, los quiere integrar; la nazi, los extermina. “Los judíos” son “el objeto del *no ha lugar* por el que los judíos, en particular, son golpeados realmente”⁶. Este no-lugar ha ocupado un papel fundamental en la historia espiritual de Occidente, porque dentro del espíritu occidental, tan ocupado en fundamentarse, “los judíos” representan la diferencia, la resistencia a dejarse domesticar, a dejarse integrar. Son los que no están nunca en su lugar, siempre fuera de lugar cuando están en su lugar. Su tradición es la del éxodo como origen, la escisión, la impropiedad y el respeto a lo olvidado⁷. En este sentido, “los judíos” son, en el pensamiento tardío de Lyotard, cualquier grupo oprimido, o como mínimo esa sería una interpretación verosímil de sus textos. *Nous sommes tous des juifs allemands* (todos somos judíos alemanes) fue un eslogan del Mayo del 68, cuando atacaron especialmente a Daniel Cohn-Bendit por su condición de extranjero y judío mientras era dirigente estudiantil. Los ataques venían de la derecha y de la izquierda comunista tradicional y entre estos no faltaba el viejo antisemitismo transversal del espíritu occidental. Probablemente, fuera consciente de ello o no, los judíos de ese eslogan son, somos, “los judíos” de Lyotard, los judíos del diferendo y los judíos de lo irrepresentable.

Olvido y testimonio son categorías centrales en las reflexiones ético-políticas de Lyotard. Porque el genocidio de los judíos viene marcado por una “política del olvido absoluto”⁸ y porque contra este olvido y en lucha contra el tiempo no queda otra opción que dar testimonio. Testimoniar, hacer una especie de *anamnesis* que

6 LYOTARD, Jean François, *Heidegger et les Juifs*, Galilée, París, 1988, p. 13; LYOTARD, Jean François, *Heidegger y “los judíos”*, Buenos Aires, La Marca, 1995, p. 17.

7 *Ibid.*, p. 45; *Ibid.*, p. 33.

8 *Ibid.*, p. 50; *Ibid.*, p. 35.

permita adjuntar conocimiento y justicia no es algo fácil. En sus reflexiones vuelve a emplear conceptos freudianos que desde mediados de los años setenta había dejado un poco de lado. Especialmente importante en sus razonamientos aquí es la distinción entre represión primaria y represión secundaria, que se corresponde con los dos tipos de inhumanidad, la del sistema y la del alma. Lyotard recuerda que la verdadera *anamnesis*, como en el psicoanálisis o la literatura, es interminable. Que el olvido no es una claudicación de la memoria, sino lo inmemorial aún y siempre presente. Y añade:

Una vez esto recordado, lo que desearía afirmar, respaldado por esta idea (quizás poco ortodoxa...) de la represión originaria, es que algo así como la diferencia sexual, entendida como lo dije (Nacht⁹), desempeña en el pensamiento (en el aparato psíquico) de Occidente (europeo) ese papel de un terror inmanente no identificado como tal, irrepresentable, de un afecto inconsciente, y de una miseria inmune a toda medicina¹⁰.

Al fin y al cabo, es esta represión originaria la que explica el sorprendente y ominoso silencio de Heidegger sobre el Holocausto después de la Segunda Guerra Mundial, asunto que fue entonces un gran tema de discusión por la publicación del libro de Víctor Farías sobre Heidegger donde demostraba su historial de nazi con carné hasta el final de guerra. Lyotard, que tuvo a Heidegger como una referencia filosófica fundamental, como todos sus contemporáneos, no creía que esto descalificara necesariamente su filosofía que, contra lo que Farías afirmaba, no llevaba el nazismo en su seno. Lo que hacía falta realmente explicar, no es que Heidegger fuera un nazi, sino su silencio después de la guerra sobre el genocidio, su gran olvido. Para Lyotard, el caso Heidegger encajaba con todo lo que él había estado razonando: “La ‘política’ del exterminio no puede ser representada en la escena política. Debe ser olvidada”¹¹.

Lyotard reencuentra aquí la cuestión de la irrepresentabilidad y lo sublime entrelazado con una polémica que sigue y seguirá bien viva. Representar “Auschwitz” puede ser una manera de hacer olvidar el crimen, porque no se puede representar sin falta, sin que se olvide de nuevo el horror, ya que lo que ese término designa como hecho desafía a las imágenes y las palabras. Lyotard se sitúa con todos aquellos que defienden la irrepresentabilidad de la *Shoah*. La representación del Holocausto es una manera de hacer olvidar el afecto inconsciente del que Occidente no quiere saber nada: “Representar ‘Auschwitz’ en imágenes, en palabras, es un modo de hacer

9 Lyotard se refiere aquí a Marc Nacht, “L’avenir du passé”, *L’Ecrit du temps* 14/15, verano-otoño 1987, pp. 86-97.

10 LYOTARD, Jean François, *Heidegger et les Juifs*, *op. cit.*, p. 43; LYOTARD, Jean François, *Heidegger y “los judíos”*, *op. cit.*, p.32.

11 *Ibid.*, p. 56; *Ibid.*, p. 40.

olvidar eso”¹². Lyotard no piensa solamente en lo que considera malas películas y series de gran distribución, en las novelas de baja calidad o en los *testimonios*. Piensa en lo mismo que puede o podría hacer mejor para no olvidar, por la exactitud, por la severidad. Incluso esto representa lo que debe permanecer irrepresentable para no ser olvidado como aquello que es lo olvidado mismo. El filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, es para Lyotard quizás la única excepción. No solamente porque rechaza la representación en imágenes y en música, sino porque no ofrece casi ningún testigo en el que no se indique lo irrepresentable del exterminio, ya sea por un instante, por la alteración del timbre de voz, la garganta que se cierra, un gemido, las lágrimas, una salida del testigo fuera del encuadre, una alteración en el tono del relato, un gesto no controlado. De manera que se sabe que seguramente mienten, “actúan”, esconden alguna cosa, los testigos impasibles, sean los que sean. La tesis de Lyotard es que representar es inscribir en la memoria, pero que precisamente aquello que está inscrito en la memoria se puede olvidar en el sentido ordinario, porque se puede borrar; por el contrario, lo que no está inscrito porque no hay superficie donde inscribirlo, lo que no tiene una localización en el espacio ni en el tiempo del dominio, en la geografía y la diacronía, esto no es susceptible de ser olvidado, no se expone a ser borrado.

Las artes y el pensamiento tienen aquí un papel decisivo para combatir el olvido y dar testimonio. En la resistencia a la inhumanidad en la que consiste principalmente la política en la postmodernidad, las artes y el pensamiento tienen un lugar en primera fila. En esto Lyotard converge con Adorno, la estética del cual –juntamente con su dialéctica negativa– se ha convertido en un referente crítico en el sentido de pensar con Adorno contra Adorno. Lo que él denomina una estética “post-Auschwitz” está pensado con el concepto de sublime postmoderno. Lyotard reivindica a “Celan ‘después’ de Kafka, a Joyce ‘después’ de Proust, a Nono ‘después’ de Mahler, a Becket ‘después’ de Brecht, a Newman ‘después’ de Matisse”¹³. Estos artistas y escritores y la larga lista de los contemporáneos sobre los que escribirá hasta el final de su vida, son los mismos de la lista de Adorno, o lo podrían haber sido si éste hubiera vivido veinte años más. Son artistas que conscientes de saber los límites de la representabilidad, lo único que pueden hacer es presentar lo impresentable: “Lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo, no de lo sublime, sino de esta aporía del arte y de su dolor. No dice lo indecible, dice que no puede decir”¹⁴. Así, por ejemplo,

la abstracción, el minimalismo. Siguen prestando testimonio, ‘después de Auschwitz’, de la imposibilidad que tienen el arte y la escritura de prestar testimonio de lo Otro. Ya que este desplazamiento de las tareas de la

12 *Ibid.*, pp. 50-51; *Ibid.*, p. 36.

13 *Ibid.*, pp. 81-82; *Ibid.*, p. 52.

14 *Ibid.*, p. 81; *Idem.*

represión secundaria hacia los aparatos socioculturales, esta objetivización, esta abyección, revelan en el vacío del alma el ‘malestar’ que se acrecienta con la ‘civilización’, según profetizaba Freud. Una angustia más ‘arcaica’, y precisamente rebelde a la formación de representaciones. La escritura y el arte contemporáneos pueden alimentar su resistencia al ‘todo es posible’ de esta resistencia extrema, y únicamente de ella. La anestesia para luchar contra la amnesia¹⁵.

La política como resistencia contra lo inhumano, entonces, no es solamente la resistencia a lo inhumano del sistema, a la primera clase de inhumanidad, aquella que creía que era la principal cuando flirteaba con el marxismo, sino que hace falta que sea, sobre todo, la resistencia a la segunda clase de inhumanidad, esa que tiene que ver con la represión originaria, con la *Urverdrängung* teorizada por Freud¹⁶. Por eso devienen tan importantes el arte y la literatura (o la música), porque sólo estos tienen la posibilidad, juntamente con la filosofía, de hablar de lo indecible, de los olvidos originarios, de aquello que hay detrás de los “judíos” y el antisemitismo en el espíritu occidental. Lo bello es a lo sublime lo que la represión primaria es a la represión secundaria. Cabe destacar aquí la importancia de la filosofía como política, en este sentido de resistencia a la inhumanidad. Lyotard consideraba su tarea filosófica profundamente política. También en esto coincidía con Adorno en la colaboración entre las artes y la filosofía para hablar con palabras, imágenes o sonidos de aquello que no se puede decir¹⁷. Esta tarea, cabe subrayar por otro lado, es interminable, no tiene fin. No hay un final de la política, ni del arte, ni de la filosofía. La paz perpetua en la esfera de la política o en la de la filosofía planteadas por Kant, son, en el mejor de los casos, las Ideas. La realidad es la de los diferendos, los desacuerdos y la reflexión inacabable. ¿Es esto un fracaso del pensamiento, de la humanidad? El problema es sólo para los individuos, que tenemos un tiempo limitado para una empresa interminable de *anamnesis*, para aquello que Freud denominaba *Durcharbeitung*, elaboración y reelaboración.

En este sentido, pese a ser considerado el filósofo de la postmodernidad, Lyotard era un filósofo moderno y un defensor de la modernidad artística, no de los típicos artistas que han llamado posmodernos. Hablando de la *transvanguardia* defendida por Achille Bonito Oliva y del posmodernismo arquitectónico defendido por Charles Jencks, pedía que no se confundieran con lo que él llamaba condición postmoderna: “Es notorio”, escribe, “que con el pretexto de recoger la herencia de las vanguardias, nos encontramos con un modo de dilapidarla. Esta herencia sólo se puede transmitir

15 *Ibid.*, p. 84; *Ibid.*, p.54.

16 FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Imago, Londres, vol. X, 1952, pp. 250 y 280.

17 ADORNO, T.W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973, p. 113.

en la dialéctica negativa de las refutaciones y las interrogaciones complementarias. Querer sacar de ello un resultado, sobre todo por adición, es interrumpir esta dialéctica, confinar el espíritu de las obras vanguardistas en el museo, alimentar el eclecticismo del consumo (...) [cuando] (...) la cuestión de lo impresentable es, en mi opinión, la única cuestión digna de los desafíos de la vida y del pensamiento en el próximo siglo¹⁸. En el último de sus libros, *Cámara sorda [anecoica]*¹⁹, editado en 1998, y que es un estudio sobre la antiestética de Malraux paralelo a su ensayo-novela *Firmado Malraux* de 1996, podemos confirmar cuán moderno es y hasta qué punto incluso al final su modelo es el de las vanguardias más radicales: una obra que no quiere decir nada, sin referencia, historia, evento o realidad perceptiva que le sea anterior. Un arte que no sea ni representación ni expresión de un autor. Que no signifique ni celebre²⁰. Un arte en el que el humano pliega su voluntad a esforzarse hacia lo inhumano que a veces le fuerza²¹. Unas obras de arte que sean cámaras anecoicas del absoluto, formas inventadas por la angustia, por aquello que nunca responde y no se deja nunca olvidar, pero que hace vibrar la verdad muda, que pone en comunión soledades absolutas, las unas con otras y con el estridor del cosmos²², la paradoja de escuchar las voces del silencio. Ahora, sobre eso no hay ninguna posibilidad de crear una comunidad auténtica, contra lo que algunos vanguardistas creyeron. El arte no es el modelo de la política ni de la ética, lo sublime no posibilita una comunidad.

Desde que Lyotard formuló todas estas ideas sobre la irrepresentabilidad del exterminio de los judíos en Europa, sin embargo, ha corrido mucha agua bajo el puente. De hecho, muchas obras de diferente calidad han tratado sobre la *Shoah*: *La lista de Schindler*, *La vida es bella*, *El tren de la vida*, *El niño con el pijama de rayas*, *Jakob el mentiroso*, *El lector*, *Las benévolas* y un largo etcétera. Es decir, a pesar de los razonamientos de Lyotard sobre la irrepresentabilidad de lo impensable, de facto se ha representado y se seguirá representando. Lo que sostenía Lyotard no es que no se pueda representar el Holocausto, sino que no se debe representar, que hace falta dictar una prohibición al respecto, que se debe convertir en tabú. La radicalidad de la posición lyotardiana parece hoy una exageración fundamentalista destinada a percibirse como un clásico gesto moderno, hoy difícilmente asumible. Jacques Rancière, en un texto sobre si existe lo irrepresentable, ya señaló el carácter hiperbólico especulativo de la posición de Lyotard, que tiene que ver con la solidaridad adorniana con la metafísica en el momento de su derrumbamiento. En el régimen estético bajo el cual las artes

18 LYOTARD, Jean François, *L'Inhumain*, op. cit., p. 139; LYOTARD, Jean François, *Lo Inhumano*, op. cit., p. 131.

19LYOTARD, Jean François, *La chambre sourde. Antiesthétique de Malraux*, Galilée, París, 1998.

20 *Ibid.*, p. 56.

21 *Ibid.*, p. 60.

22 *Ibid.*, p. 111.

contemporáneas se encuentran no hay nada que sea irrepresentable, no hay límites intrínsecos a la representación. La *Shoah* es representable, el problema es el cómo, es la elección de los medios y la forma:

Shoah sólo plantea problemas de irrepresentabilidad relativa, de adaptación de los medios y los fines de la representación. Si se sabe lo que se quiere representar –a saber, para Claude Lanzmann, lo real de lo increíble, la igualdad de lo real y de lo increíble– no hay propiedad del acontecimiento que impida la representación, que impida el arte, en el sentido mismo del artificio. No hay irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Sólo hay opciones. Opciones del presente contra la historización; opciones de representar la contabilidad de los medios, la materialidad del proceso, contra la representación de las causas. Hay que dejar el acontecimiento en el suspenso de las causas que lo hace rebelde frente a toda explicación por medio de un principio de razón suficiente, ficticia o documental²³.

A este argumento de Rancière, que suscribo enteramente, se puede añadir que la defensa filosófica radical de la irrepresentabilidad del Holocausto coincide sospechosamente con la posición defendida por la derecha y la extrema derecha sionista que exige respetar una singularidad para el genocidio de los judíos frente a todos los otros genocidios que ha habido en la historia, una singularidad y una inconmensurabilidad que sirven para acallar y deslegitimar cualquier crítica a las políticas del Estado de Israel y de la derecha reaccionaria judía, especialmente en los Estados Unidos. Como el Holocausto sería inconmensurable comparado con cualquier otro genocidio, Israel está autorizado a la limpieza étnica, a las expropiaciones masivas y al apartheid de los palestinos, a tratar a los árabes israelíes como ciudadanos de segunda.

De todos modos, creo que el pensamiento lyotardiano es suficientemente abierto como para asumir, o como mínimo convivir, con este tipo de críticas. Sobre todo, si tenemos en cuenta que su propuesta, que siguió él mismo en sus últimos años, fue la de *reescribir la modernidad*²⁴ distanciándose de los usos del concepto del término *postmoderno* que se extendieron de manera dominante en los años ochenta y noventa en el mercado de las ideologías contemporáneas. Debemos pensar que en el trabajar y re trabajar, en la reflexión interminable que es la filosofía, como el psicoanálisis, no hay ninguna tesis que sea absoluta y que no sea revisable. Apoyándose en la distinción freudiana entre repetir (*wiederholen*), recordar (*erinnern*) y elaborar (*durcharbeiten*)²⁵,

23 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique, París, 2003, p. 145; RANCIÈRE, Jacques, *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 136.

24 LYOTARD, Jean François, *L'Inhumain*, op. cit., p. 33; LYOTARD, Jean François, *Lo Inhumano*, op. cit., p. 33.

25 FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Imago, Londres, vol. X, 1952, pp. 126-131.

Lyotard defiende que la reescritura de la modernidad como tarea filosófica es una especie de *Durcharbeitung*, de elaboración y reelaboración como trabajo del pensar lo que se nos oculta constitutivamente del evento y su sentido, no solamente por el prejuicio del pasado, sino también por las dimensiones del futuro. Si la repetición es neurótica, en el recuerdo uno quiere apoderarse del pasado, dominar lo que se ha ido. La elaboración no proporciona conocimiento del pasado; presupone, al contrario, que el pasado es un agente no dominado del presente. La elaboración de la modernidad es la *anamnesis* de la Cosa, en el sentido lacaniano, la Cosa que recorre la lengua, la tradición, el material con el cual y en contra del cual se escribe. La modernidad se escribe, se inscribe sobre sí misma, en una perpetua reescritura:

La posmodernidad no es una nueva época, sino la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad, y en primer lugar de su pretensión de fundar su legitimidad en el proyecto de emancipación de toda la humanidad a través de la ciencia y la técnica. Pero esta reescritura, ya lo dije, está en acción, desde hace ya mucho tiempo, en la modernidad misma²⁶.

Ahora bien, hay una escritura que viene establecida por las nuevas tecnologías digitales que están convirtiendo la cultura en una industria, aquella inmensa red de simulacros que denunciaba Baudrillard. Para Lyotard, la elaboración, el reescribir la modernidad, debe tomarse seriamente estos fenómenos, es resistirse a la reescritura que este tipo de postmodernos proponen y abrirse críticamente al desarrollo de la tecnociencia, como él mismo hizo como curador de la exposición de 1985, *Los inmatériaes*, en el centro Pompidou sobre artistas que trabajaban con las nuevas tecnologías digitales de la época²⁷. ¿No sigue siendo este, en buena medida, un programa válido para la filosofía hoy?

Quisiera concluir con un comentario sobre un tema complejo del pensamiento político lyotardiano que tiene que ver con el problema de lo irrepresentable. Se ha hablado del nihilismo del último Lyotard, remarcando que un cierto número de veces usó el argumento de que el desarrollo capitalista no puede ser infinito porque tiene un límite, a saber: la explosión del sol que se producirá inevitablemente en el momento de la muerte de nuestra estrella, y que si no conseguimos salir del sistema solar esta explosión representará el final de la humanidad²⁸. Esto es cierto y dio pie a que algunas

26 LYOTARD, Jean François, *L'Inhumain*, op. cit., p. 43; LYOTARD, Jean François, *Lo Inhumano*, op. cit., p. 42.

27 LYOTARD, Jean François, *Les Immatériaux. Vol. 1: Album. Inventaire*, Centre Georges Pompidou, París, 1985.

28 LYOTARD, Jean François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Galilée, París, 1986, p. 100; LYOTARD, Jean François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 100; *L'inhumain*, op. cit., pp. 14-15 y 18-19; LYOTARD, Jean François, *Moralités postmodernes*, Galilée, París, p. 79; LYOTARD, Jean François, *Moralidades postmodernas*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 63

interpretaciones del pensamiento se hicieran a la luz de este concepto, de alguna manera en sintonía con lo que algunos otros pensadores de la postmodernidad habían estado haciendo, como por ejemplo Gianni Vattimo. Pero Lyotard no fue nunca un defensor del nihilismo, sino que desde su primer escrito (de 1948), entendió que tenía que confrontarse con un nihilismo real que avanzaba en la Europa de posguerra, que se tenía que “reconstruir una civilización”, pero mientras tanto a su generación le tocaba vivir en el linde. Por tanto, de hecho, el nihilismo estuvo siempre en el horizonte de su pensamiento. Ahora bien, su presencia en su discurso fue siempre para distanciarse críticamente de ellos y como un argumento dentro de la reflexión. De hecho, uno de los títulos más logrados, “Una fábula postmoderna”, aparece en uno de sus textos reunidos en *Moralidades postmodernas*, donde el juego del lenguaje consiste en una hipérbole, un juego en el que no se nos pide que creamos la fábula, solamente que reflexionemos²⁹. La explosión del sol se producirá... ¡no antes de 4.500 millones de años, según nos dicen hoy los científicos! El argumento de que lo pase de aquí a cuatro millardos y medio de años pueda tener importancia para entender lo que ocurre hoy es de carácter retórico, es un recurso para reflexionar, parecido al típicamente empleado en las narraciones de la ciencia ficción literaria o cinematográfica; no una expresión de un supuesto nihilismo del último Lyotard como las lecturas superficiales o rápidas, e incluso alguna detallada han sugerido³⁰. Su hija, Corinne Enaudeau, ha escrito un excelente artículo resumiendo la cuestión del nihilismo de Lyotard³¹. El nihilismo es una categoría para la confrontación. El último Lyotard emplea otras. Una categoría interesante es la de *estetización*. Él, que siempre fue un defensor de la estética, entiende que ésta

es el modo de una civilización abandonada por sus ideales. Cultiva el placer de representarlos. Se llama entonces cultura (...). La estética se tiene por actual (presente, en acto), porque Occidente actualiza su nihilismo contemplando los ideales arruinados que deja tras de sí, con una satisfacción melancólica. La estética es nueva porque el nihilismo es viejo. Occidente sabe que las civilizaciones son mortales. Pero el que sepa basta para hacerle inmortal. Vive de sus muertes, como de la suya propia. Se hace el museo del mundo. Deja de ser una civilización por eso. Se convierte en cultura. Tenemos muchas palabras para glosar la estetización inherente a la cultura: puesta en escena, espectacularización, mediatización, simulación, hegemonía de los artefactos, mimesis generalizada, hedonismo, narcisismo, autorreferencialismo,

29 LYOTARD, Jean François, *Moralités postmodernes*, op. cit., pp. 79-94; LYOTARD, Jean François, *Moralidades postmodernas*, op. cit., pp. 63-74

30 WILLIAMS, James, *Lyotard and the Political*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000.

31 ENAUDEAU, Corinne, “La politique entre nihilisme et histoire”, *Cités*, 45, 2011, pp. 103-115.

autoafección, autoconstrucción, y otras. Todas ellas expresan la pérdida del objeto y la preeminencia de lo imaginario sobre la realidad³².

Todo esto no significa que Lyotard tuviera, al final, una visión pesimista de la estética porque, al fin y al cabo, la estética es, al mismo tiempo, una fuente fundamental de lo que nos salva. Hubiera podido suscribir la célebre frase del inicio del poema *Patmos* de Hölderlin, tan recordada por Heidegger en sus reflexiones sobre la técnica: “Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch” (allí donde está el peligro, crece también lo que nos salva). Efectivamente, puede ser que incluso la filosofía, hija de su tiempo, se estetice, se convierta en estética filosófica. Pero Lyotard recuerda que la filosofía es siempre una “hija bastarda”, prematura o tardía, es siempre fruto de la mano izquierda y que es raro que en sus tiempos se reconozca a su padre: “Lejos de reflejar en sí misma la estetización ambiental, la filosofía deberá ir más lejos y elaborar en el mayor grado posible los efectos ‘desastrosos’ de los que la estética filosófica es el agente en su seno desde hace dos siglos. Pone así fin a la estética filosófica, consumándola”³³. Como el arte de vanguardia, que da testimonio en lo sensible (visual, literario, musical) de aquello que falta a lo sensible o lo excede, que es lo innombrable, lo impresentable, lo irrepresentable, que Lyotard probó de teorizar con Kant y la categoría de sublime. Frente a las complacencias anestésicas contemporáneas, la tarea del arte, como la de la filosofía, consiste en elaborar y reelaborar todo esto que la condición estética presente pretende ocultar, haciendo una *anamnesis* que es un pensar sin memoria y que asocia a la figura de una *anima minima*, un mínimo pensamiento-cuerpo resistente gracias al ascetismo del estilo³⁴. Es inevitable, aquí, leer esta figura en términos autobiográficos: el filósofo convencido de que el pensamiento, como el arte, sólo puede sobrevivir en el ascetismo creativo de los modernos que crean sin reglas (o postmodernos como los definió contra la tendencia general). Un ascetismo que recuerda al de Adorno y que es profundamente político en el sentido radical de batallar y preservar los diferendos. Lyotard no pretende que el pensador se convierta en artista, en poeta, de ningún modo. Pero el ascetismo estilístico en la escritura filosófica es la única manera de salvar la razón, una razón razonable, una razón sin fondo, una razón de los diferendos. Para Lyotard, contra lo que puedan decir las interpretaciones superficiales, hay una razón o racionalidad razonable: “La racionalidad sólo es razonable cuando admite que la razón es múltiple, de la misma manera que Aristóteles establecía que el ser se dice de varias maneras”³⁵. En este

32 LYOTARD, Jean François, *Moralités postmodernes*, op. cit., pp. 199-200; LYOTARD, Jean François, *Moralidades postmodernas*, op. cit., pp. 161-162.

33 *Ibid.*, pp. 202; *Ibid.*, p. 163.

34 *Ibid.*, p. 210; *Ibid.*, p. 169.

35 *Ibid.*, p. 115; *Ibid.*, p. 92. En una entrevista de 1987 con Willem van Reijen y Dick Veerman resume esta idea así: “La razón no existe, solo hay razones”, *Les Cahiers de Philosophie*, 5, 1988.

sentido, igual que Adorno, el pensamiento de Lyotard fue una búsqueda de una razón justa. Justa con lo singular, justa con lo intratable, justa con la diferencia, resistente a las totalizaciones, a los falsos universalismos, a la negación de lo impresentable. En este sentido, la obra de Lyotard, desplegada en base a múltiples analogías con la estética, se puede entender como una serie fragmentaria de una *crítica de la Razón*, asistemática, inacabada e inacabable.

Lo humano salvado por la belleza: reflexiones a partir de F. Vercellone

The Human Saved by Beauty: Reflections from F. Vercellone

Francisco J. Falero Folgado

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4406-3981>

Universitat de les Illes Balears - España

fj.falero@uib.es

Resumen

El argumento de la salvación de la humanidad por el arte es una temática fundamental de la modernidad que ha quedado plasmada desde Schiller. La temática se inserta hoy en el paradigma del poshumano parecería llevar a plantearse: ¿Salvará la belleza al mundo de la humanidad?, en todo caso ¿Qué belleza? Esa es la cuestión sobre la que girará la reflexión a partir del análisis de la tesis de Federico Vercellone, leída bajo una doble perspectiva: la de la filosofía social de Byung-Chul Han a Gilles Lipovetsky y la crítica hermenéutica de Daniel Payot a Franco Rella.

Palabras clave: Arte; belleza; humanidad; utopía estética; vanguardia

Abstract

The argument of the salvation of humanity through art is a fundamental theme of modernity that has been shaped since Schiller. The issue is inserted today in the post-human paradigm, it would seem to lead to the question: Will beauty save the world of humanity? In any case, what beauty? This is the question on which the reflection will turn from the analysis of the thesis of Federico Vercellone, read from a double perspective: that of the social philosophy of Byung-Chul Han to Gilles Lipovetsky and the hermeneutical criticism of Daniel Payot to Franco Rella.

Keywords: Art; Beauty; Humanity; Aesthetic Utopia; Avant-garde

1. Introducción.

El argumento de la salvación de la humanidad por el arte, la utopía estética, es una temática fundamental de la modernidad que quedó plasmada desde las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* de F. Schiller. Ello ha supuesto que la modernidad haya vivido en una continua tensión irresoluble entre lo político y lo estético hasta nuestros días y, como correlato, entre lo ético y lo estético dentro de la constitución del arte autónomo. La temática alcanza un punto paroxístico en las vanguardias y, especialmente, en el surrealismo en los años veinte del siglo pasado, cuando tiene lugar la disputa del movimiento liderado por André Breton con el Partido Comunista Francés. En estas circunstancias acontece un cambio radical con respecto a la crisis ilustrada. Ahora bien, desde el Romanticismo, la Estética es entendida como Filosofía del Arte y, por ello, la salvación por el arte es sinónimo de la salvación por la Belleza. Pero en la “Vanguardia intratable”, por recoger la expresión de Arthur Danto¹, la belleza es destronada del campo del arte. A partir de ahí, la salvación de la humanidad no lo será por la belleza a través del arte sino a través del arte mismo, de una estetización artística del mundo. La utopía vanguardista no es la de un mundo bello, como pretendían las secuelas del esteticismo inglés, sino la de un mundo artístico emancipado de lo bello. Tras la Segunda Guerra Mundial, el panorama del “arte de después del final del arte [estético]” ha desembocado a última hora en una bifurcación entre dos grandes tendencias: la pop-duchampiana (irónica o cínica, esto depende de la crítica) y la activista (descolonización-racismo, ecologismo-animalista, *queer*-feminismo) que oscilan entre la provocación ensimismada y la denuncia política. La primera, de una u otra manera, ha dado sencillamente por periclitada la idea de salvación de la humanidad que, acomodaticia o subversiva, ha encontrado un lugar en el *mundo del arte*. La segunda, ha sometido la idea de humanidad (de la modernidad) a una tal deconstrucción que la llega a convertir en el obstáculo a superar para salvar la Tierra y sus diversas formas de vida equivalentes, a través de categorías poshumanas o transhumanas. Así pues, se podría decir que la cuestión hoy se invierte: ¿salvará la belleza el mundo de la humanidad?, en todo caso ¿qué belleza? Esa es la cuestión sobre la que girará nuestra reflexión a partir del análisis de la tesis sobre la deshumanización de lo estético de Federico Vercellone². Para ello, tomaré tres argumentos: 1) la necesidad de la reflexión de la belleza originada de la liberación de la *autonomía del arte*; 2) el retorno a lo Clásico: la belleza como *nostos* de la Ilustración; 3) una ecología como estética.

1 DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2005, pp. 79-104.

2 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, Trad. Rosa Benítez Andrés, Siglo XXI, Madrid, 2013.

2. La belleza liberada de la *autonomía del arte*

El planteamiento de Vercellone parte de la tesis de que la autonomía del arte en la modernidad (que se iniciaría idealmente con Kant y concluiría con Warhol, en la posmodernidad) ha conllevado la condena del arte a su ineficacia en el mundo, a una “(...) inefectividad, de la que, en realidad, ha surgido su esterilización en el circuito cerrado eficaz y potente, a su manera, por otra parte del mercado del arte”³. Sin embargo, como sostiene Paolo D’Angelo, en quien se basan los siguientes razonamientos: “Non è vero, (...) che l’esperienza di un’arte che diventa autonoma sia forzatamente un’esperienza debole, condannata alla ineffettualità e alla perdita di sentito”⁴.

En relación a este argumento deberíamos plantear si, efectivamente, la definición de Kant del arte bello lo somete a dicha condena. Sin embargo, esta lectura que se ha impuesto por una buena parte de la crítica estética en un sentido anti-formalista de la segunda mitad del siglo XX, que podríamos denominar en el contexto de Vercellone como *anti-Greenberg*, se desentiende del punto capital de la estética kantiana respecto del arte bello. De este modo, en dicha lectura, el párrafo 58 de la *Crítica del Juicio* queda sin asumir su capital importancia. Porque realmente lo que se deriva de éste es incompatible con su esterilización en el circuito cerrado del mercado del arte contemporáneo. Es decir, la constitución de un mercado del arte, que comporta un mundo ajeno a todo compromiso social y moral, no ha sido la consecuencia directa, necesaria o lógica (destinal) de la instauración del concepto del arte bello por Kant y la autonomía del arte. No se puede establecer una deriva unidireccional que desembocaría en ese mundo encerrado y ensimismado, porque ello implica la asimilación de la autonomía del arte y de la autonomía del juicio estético con el esteticismo.

Ni siquiera el museo es necesariamente esa institución que plasmaría la plena autonomía del arte como espacio estético autárquico, es decir, esteticista. Desde su fundación ya tiene una función pedagógica como símbolo moral de la cultura, sea estética o historicista, derivada o en consonancia con la condición híbrida de la historiografía winckelmaniana. Esta constituye, como quiera que sea, una experiencia fuerte que posibilita el encuentro con la verdad según el estatuto romántico, o bien, la inmanencia del sujeto moral en las sociedades políticas burguesas según el estatuto kantiano. La interpretación de este espacio como lugar sagrado de una experiencia estética ajena a los valores sociales inmediatos es, pues, el resultado de la propagación de una determinada forma de concebir la corriente de *l’art pour l’art* durante el siglo XIX en relación al esteticismo. Y en relación a esta tendencia también se señalaría su

3 *Ibid.*, p. 201.

4 D’ANGELO, Paolo, *Estetismo*, Il Moulino, Bolonia, 2003, p. 29.

origen kantiano basándose en la dicotomía o antinomia entre belleza y utilidad. Así, según esta línea de lectura, el precepto de la *finalidad sin fin* de la belleza excluiría en la obra de arte la posibilidad, por incompatibilidad, de cualquier utilidad en el mundo social, reduciéndola a pura perfección formal, a puro juego de goce en sí mismo. Mientras los estetas ensalzan este proyecto, haciendo del museo o la galería de arte una torre de marfil incontaminada, los críticos le reprochan su vacuidad, cuya degradación última vendría constituida por ese mundo del mercado al que alude Vercellone, que engloba al museo. La crítica de la autonomía del arte como responsable de su insignificancia se apoya en la tesis de Hegel de la muerte del arte, según la cual el arte ha perdido en la contemporaneidad su función respecto de la religión, su último avatar, alcanzando su autonomía y, por ende, la pérdida de todo sentido fundamental para la vida del espíritu desembocando en pura superficialidad, en un puro juego inocuo, en meros juicios de gusto. Es aquí que la corriente del arte por el arte y sus relaciones con el esteticismo asumen una importancia fundamental, porque ponen de manifiesto las contradicciones de la función del arte en el seno de las sociedades burguesas. Porque la disolución de la vinculación religiosa del arte, según este principio dialéctico, es reabsorbida por la ética burguesa, asumiendo el arte funciones de pedagogía civil que encuentra su lógica en la fundación del museo. Pero ello supone, en última instancia, el carácter subrogado del arte respecto de la política. Es justamente esta consecuencia última de la nueva función del arte la que Kant conjura con su autonomía estética en el marco de la Ilustración, el límite de la disolución del arte en acción política, y al mismo tiempo, impedir la degradación del arte un quehacer superfluo: ese es el sentido último del parágrafo 58. De tal manera que, como afirma Paolo D'Angelo,

(...) l'estetismo e l'autonomia dell'arte sono due tesi distantissime, addirittura opposte. Possono essere scambiate tra di loro solo se la tesi dell'autonomia dell'arte viene male interpretate e ridotta a significare che l'arte serve solo a se stessa, sia un gioco senza scopo e privo di rilevanza, laddove autonomia dell'arte significa che l'arte, o meglio l'esperienza estetica di cui ciò che chiamiamo arte è solo una delle manifestazioni, anche se la più cospicua e, nelle nostre condizioni di cultura, la più evidente, è una componente decisiva della nostra esperienza, una condizione essenziale del nostro conoscere e del nostro agire, anche se non si identifica con essi, anzi proprio perché non si identifica immediatamente con essi⁵.

Así pues, mientras la autonomía el arte trata de establecer una diferenciación entre los campos de experiencia, no porque la experiencia estética no actúe sobre otros campos respecto de los objetos artísticos, sino para no otorgarle una función subrogada, el esteticismo, en cambio, se caracterizaría por la cancelación de los límites entre las

5 *Ibid.*, pp. 32-33.

experiencia estética y la práctica y cotidiana, disolviendo estas últimas en la primera, a las cuales estetiza precisamente porque renuncia a reconocer una función sustancial a la experiencia estética. Se da, de este modo, la paradoja de que pretendiendo asignarle una función suprema es, finalmente, reducida a un momento subalterno, al mero placer estético. En suma, la constatación de una experiencia hedonística de las diferentes facetas de la vida que conlleva la estetización del mundo. Nada más ajeno al austero Kant, como señala D'Angelo.

Según este esquema, la fundación de la autonomía del arte que se inicia en el iluminismo inglés, que auspiciaba una comprensión civil del arte rescatándolo de los valores representacionales al que estaba sometido por el absolutismo político y el contrarreformismo católico, se enfrenta ya en el período entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX al fenómeno de la estetización. Por un lado, la corriente de *l'art pour l'art* supone, en las primeras décadas del siglo, una reacción ante la moralización del arte, lanzando un eslogan polémico frente a los fines utilitarios que la sociedad burguesa le otorga. Así, en la obra de arte todo lazo de la belleza con la moral y lo utilitario (porque esos valores ideales de la sociedad civil están inexorablemente sustentados en las consecuencias materiales de la revolución industrial) es rechazado y, por ello mismo, se libera al arte de toda responsabilidad política. Por otro lado, también habría que considerar la estetización dialécticamente desde la perspectiva del arte comprometido que inaugura la senda de la utopía estética. Respecto de ambas Kant se mantiene distante.

La tesis de Vercellone se sitúa pues en la crítica al esteticismo que habría desarrollado la idea de la autonomía del arte sancionada por Kant que, en una interpretación dialéctica hegeliana, supondría haber desterrado la belleza de sus implicaciones sociales y políticas. Una interpretación desarrollada también por otros autores, y muy significativamente por Arthur Danto⁶, con la diferencia del valor que la belleza asume, respectivamente, en el arte contemporáneo.

Para ambos, el *después del fin del arte* inaugura una época emancipadora para el arte, reconociendo el siglo XX como el siglo en que el arte se desvinculó de la belleza. La diferencia fundamental recae en el valor que alcanza el proyecto del arte autónomo. Mientras para Danto significa la apertura del arte una vez alcanzada su teleología, es decir, como si la muerte del arte de Hegel representara la resurrección final del arte que entra en su poshistoria, para Vercellone significa el inicio del final del proyecto del arte autónomo, como desvío formalista y esteticista de la finalidad del arte. Es decir, la autonomía del arte no es más la negación de la finalidad del arte. Desde el punto de vista de lo que centra el interés en el marco del presente estudio, ahí

6 DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.

radica la profunda diferencia de valor que cada cual otorga a la belleza en el devenir del arte contemporáneo. En efecto, el punto de partida para Danto es que lo que él denomina la “Vanguardia intratable”, el dadaísmo, habría desterrado la belleza como finalidad del arte. Cumple así ese primer momento heroico de emancipación del arte del círculo en que Kant en la *Crítica del juicio* lo había forzado. Esencialmente, está referido al tercer momento de la definición de los juicios de gusto en relación a los fines, en el que establece que la “belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”⁷. Bajo esta perspectiva, Warhol, y el *pop Art*, cumplen, en un segundo momento, un papel decisivo porque, tras la superación de la belleza por el sublime americano del expresionismo abstracto, rompen por fin el círculo formalista del arte y lo devuelven al campo de los contenidos de las significaciones, a la apertura de los conceptos⁸, dando cumplimiento positivo al desarrollo de un arte filosófico al que Hegel habría destinado el arte después del estadio romántico. Superado la finalidad formal del objeto del juicio de gusto del arte queda superado, a su vez, el arte sublime. Esta expulsión de la belleza del quehacer del arte, iniciada por la ruptura del dadaísmo, será el principio fundamental de todo el siglo XX. Pero en sus postrimerías se produce un movimiento de retorno de interés por la belleza en el arte que quedará puesto de manifiesto en toda una serie de diferentes proyectos curatoriales internacionales, crítica y estudios de la filosofía estética. Ante esta perspectiva, Danto modula su teoría y hablará, parafraseando a Rimbaud, del abuso de la belleza, manteniendo que es posible un uso legítimo no como finalidad, sino como medio del fin conceptual del arte. La respuesta modulada de Danto viene definida por la situación crítica tras el *shock* provocado por el terrorismo islámico que golpeó New York el 11 de septiembre de 2001. Considera, entonces, que la belleza es la mediación oportuna para transmitir el mensaje de duelo colectivo en obras memoriales que conmemoran desastres humanos devenidos por actos de terrorismo, guerras o incluso declaraciones epidémicas. De este modo, afirma Danto:

Es como si la belleza hiciese de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza, ayudando a que las lágrimas salgan y poniendo al mismo tiempo la pérdida, por así decir, en cierta perspectiva filosófica. El recurso a la belleza parece surgir espontáneamente en las ocasiones en que se siente una gran aflicción. En los ochenta, cuando tantos hombres jóvenes empezaban a morir de sida, el funeral gay se convirtió en una especie de forma de arte. (...) La belleza encarnaba los valores que les habían ayudado a vivir. Y de nuevo, inmediatamente después del ataque terrorista al World Trade Center, aparecieron templos improvisados por toda la ciudad de Nueva York. (...) Eran

7 KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 173.

8 O si se quiere de un arte como filosofía. En ello se expresa Vercellone acorde expresamente con Danto al señalar a Warhol como filósofo tanto por su obra como por su poética. VERCELLONE, *Más allá de la belleza*, *op. cit.*, p. 192.

la respuesta popular inmediata a la inmensa tristeza que invadió todo Nueva York. (...)

La conjunción de la belleza con la ocasión del dolor moral transforma en cierto modo el dolor, rebajando su gravedad en un ejercicio de liberación. Y como la ocasión de la elegía es pública, la tristeza es compartida. Deja de ser algo individual. Quedamos absorbidos en una comunidad de dolientes. El efecto de elegía es filosófico a la vez que artístico: dota a la pérdida de cierto significado al distanciarnos de ella y al reducir la distancia entre quienes la sienten, entre quienes forman, como suele decirse, una comunidad en la desgracia⁹.

La belleza como consuelo, dado su carácter elegíaco, adquiere una significación que permite orientar el sufrimiento humano en una perspectiva filosófica a través de la obra de arte que asumen el papel de liberación o de superación, pero no de salvación de lo humano ante la barbarie (inhumano).

De muy distinta índole es el argumento de Vercellone, inmerso también en ese escenario de renovación de la categoría estética de lo bello en relación al arte en el seno de la plena conciencia de la crisis del mundo contemporáneo, en su caso más preocupado por la deriva ecológica. Pero el punto de partida es similar, adopta la misma estrategia de asumir a Hegel para superar a Kant. Un Kant que, sea como fuere, es leído en clave esteticista. De este modo, en este programa Warhol ocupa igualmente un lugar clave, pero ahora, sorprendentemente, es interpretado no como la superación del sublime sino como el libertador de la belleza del círculo en que la modernidad lo había circunscrito, a saber, el de la autonomía del arte. Viene a afirmar Vercellone que con el proceso de remitologización del mundo a través de su creación de imágenes de lo cotidiano, o que vuelven el mundo cotidiano, se constituye el universo:

(...) de unas formas que son transferidas del arte a la vida, que habitan el imaginario simbólico contemporáneo, se instala nuevamente la belleza. Vuelve a habitar este mundo de nuevo y, al mismo tiempo, contribuye a tornarlo habitable. Aparte de los recintos de la conciencia estética, deviene, otra vez, medida del mundo en el mundo. Lo vuelve familiar y acogedor. Al convertirse nuevamente, en medida (también crítica) del mundo dentro del mundo mismo, la belleza reivindica así, incluso con los tonos más críticos y sarcásticos, su antigua naturaleza, la que no la quería -y probablemente con razón- prisionera del arte autónomo. La diferencia estética entre apariencia y realidad decae aquí definitivamente. Con ello, alcanzamos los límites últimos de aquel amplio capítulo al que se ha definido como 'filosofía del arte' y que, durante siglos, ha estructurado la reflexión en torno al arte y la belleza. Por otra parte, gracias a este paso, también se ha avanzado más allá del platonismo que domina (...) la reflexión filosófica sobre el arte, 'estetizándola' desde sus orígenes¹⁰.

9 DANTO, Arthur, *El abuso*, op. cit., pp. 164-165.

10 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., pp. 195-196.

Entonces, en la tesis de Vercellone, la belleza, una vez liberada, está en condiciones de poder volver a ser útil en el mundo y puede ser invocada para la salvación de la humanidad, más allá de adquirir un valor emocional catártico. Pero la belleza no es liberada sólo de la autonomía del arte sino, además, del impulso del arte moderno de destruirla. La idea nodal es que Warhol posibilita la ruptura definitiva del platonismo en tanto que teoría mimética del arte, que lo mantiene en un plano ideal (destinado a ser o bien nocivo, simulacro, o bien superfluo, insignificante) y que en la teoría occidental ha desarrollado un idealismo artístico cuyo objeto es presentar en el plano real una perfección exotérica: lo bello. De ahí su estetización que llegaría con la implantación de la autonomía del arte prescrita por Kant. Pero Warhol, en realidad, se constituye como la culminación del proyecto inacabado de la modernidad, mediado por el surrealismo que se presenta como movimiento paradigmático en cuanto destino ejemplar de la vanguardia. Un movimiento que colapsa el sistema de la obra de arte articulando nuevas codificaciones del imaginario simbólico, el cual implica la diferenciación entre forma y contenido, entre exterior e interior. Se da lugar, así, a la liberación de las energías que se encuentran en las profundidades inconscientes de la obra que la producen. Lo determinante, empero, es que el: “(...)surrealismo no pretende, a través de este complejo y refinado trabajo, atenerse a los confines del arte, sino que, por el contrario, lo que quiere es demostrar su eficacia sobre el mundo promoviendo una revolución política”¹¹. Ello significa que se sitúa en la línea de un ulterior desarrollo del ideal de la utopía estética.

La idea, o la ideología estética, de este proyecto político, de concebir una poética del arte para cambiar la vida, está ínsita en los orígenes de la modernidad y en un itinerario de contradicciones, que son las propias del devenir de las artes. La secuencia tiene dos momentos, interrelacionados sí, pero diferenciados. Por un lado, el momento político, por otro el técnico-industrial. Se trata de un itinerario que se inicia en Schiller y el desencanto político hacia la Revolución Francesa y conduce, a través de Marx y la crítica de la sociedad industrial, a las inquietudes de la crítica estética de Semper y Laborde, de Baudelaire y Ruskin, de Wilde y del socialismo utópico de Morris hasta las vanguardias y el Movimiento Moderno.

Así, la problemática que se plantea desde el inicio schilleriano hasta desembocar en surrealismo a la que se refiere Vercellone, conduce al final hacia una dicotomía que parece irresoluble: ¿es la implantación de una sociedad estética la que posibilitará a la sociedad política la realización de los fines del hombre? o ¿es la sociedad política la que podrá establecer una sociedad estética que los posibilite? Tal como la plantea Filiberto Menna:

11 *Ibid.*, p. 173.

Si tratta evidentemente di soluzioni parziali, che pongono se stesse come unica via possibile per risolvere le contraddizioni della società. Così facendo, esse assumono il significato di modelli utopici contrapposti che attendono tuttora una possibile reciproca integrazione. Ma conta sottolineare il fatto che questi due modelli, e cioè la prospettiva estetica e quella politica, si porranno come fondamentali termini di riferimento anche per l'avanguardia artistica venuta dopo: basti pensare ai rapporti tra Surrealismo e Partito Comunista e alle posizioni di Breton sulla priorità della rivoluzione surrealista nei confronti della rivoluzione politica e, di conseguenza, sulla priorità della liberazione individuale rispetto a quella collettiva¹².

Aquí podemos detectar el doble perfil del esteticismo que tiene un origen común, la definición de un *homo aestheticus*, entre pesimista y optimista, en la dimensión antropológica que disolvió las metafísicas barrocas y la trascendencia divina, inaugurada por el desplegarse de la Ilustración. El esteticismo pesimista, que desemboca en actitudes estéticas individuales o comunitarias (del dandy a los grupos de artistas) de exclusividad, introspección, elitismo, y las optimistas que ambicionan la extensión integral de la dimensión estética en la sociedad.

A esta situación pretende Vercellone dar una salida. Una belleza no estetizada en la situación actual del arte contemporáneo, que planteada en su contexto nos llevaría a describirla como bifurcada fundamentalmente entre esos dos polos. Por un lado, el arte del mundo del arte, elitista, inefectivo, sea por su enigmática elaboración conceptual filosófica y/o especulativo-financiera, ajeno a las categorías de la belleza o del sublime, que, en multitud de ocasiones, estéticamente traspasa la ironía para instalarse en el sarcasmo cínico. Por otro, el activismo político que conduce a una disolución de lo artístico en *performance* estética propagandística o de puro *marketing*, cuyos resultados vamos viendo que se articulan con la expansión del populismo, que no es, de este modo, más que una estetización de la política, en una expresión más del *kitsch*.

Por ello, en su recorrido (dialéctico) ideal, tras haber llevado a su extremo la imagen hacia la trascendencia en lo absoluto bajo el expresionismo abstracto, el neodadaísmo y, sobre todo, el *pop art* invierten el ciclo y devuelven la imagen a lo cotidiano. Si con Robert Rauschenberg, esencialmente con obra *Bed*¹³, descendía en parábola hacia los caminos del negativo del expresionismo de la vanguardia alemana hasta lo cotidiano, lo vulgar, lo feo, lo hace de manera que logra abolir, o está apunto de abolir, la distancia estética. La separación entre imagen estética y la realidad del mundo es prácticamente nula. La imagen artística está lista para constituirse en parte del mundo. Pero aquí lo fundamental de esta tendencia, que ha logrado superando el

12 MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, Milano, Editoriale Modò, 2001, p. 49.

13 No puede pasar desapercibido el ejemplo escogido en relación al tema platónico de la mimesis en el libro X de *La República*, 596b a 603b.

adaísmo duchampiano del impacto y la provocación de los *ready-mades*, es deshacer su extrañamiento y derivar en una actitud amigable en el encuentro con los objetos cotidianos y las mercancías. Y de este modo, afirma Vercellone, “podría irse aún más allá y reconocer -con Rauschenberg- que la distinción misma entre lo bello y lo feo queda, desde este momento, superada”¹⁴.

El siguiente paso, con Warhol, no es sólo que el arte se sustraiga definitivamente de la lógica de la representación mimética de raigambre platónica y lo devuelva al mundo, sino que permite emerger a partir de ahí una nueva universalidad de la belleza ajena a la belleza de la maravillosa naturaleza de los antiguos. Se trata de una belleza cotidiana, consuetudinaria, democráticamente participada por la mercantilización tecnológica de los objetos de uso y de las imágenes que lo pueblan. Y aún no se queda ahí, porque para Vercellone, por debajo de Warhol hay un Goethe, y de retorno se vuelve desde la realidad del arte, segunda naturaleza, a la primera naturaleza. Warhol cierra el siglo XX, “con escaso respeto a la cronología”, y abre el camino al siglo XXI estéticamente ecológico. Una tesis sin duda audaz. Pero, en todo caso, vista el estado de la cuestión en nuestros días, ¿de qué belleza hablamos?, porque en esta, nos dice, continúa permaneciendo una necesidad incuestionable: ni más ni menos que la garante de la habitabilidad del mundo.

3. El retorno a lo Clásico: la belleza como nostos de la Ilustración

Con ello debemos volver al argumento de la expulsión de la belleza de las poéticas artísticas del siglo XX.

Como refería Danto, el punto de partida tiene su origen en el tema literario que el poeta Arthur Rimbaud declarara en los primeros versos del poemario *Une saison en enfer* (1873): “Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux./Et je l’ai trouvée amère./Et je l’ai injuriée.”

Esta temática debe ser puesta en relación con el impulso del artista finisecular, como señala Filiberto Menna, bajo una modulación del sustrato ideológico de la utopía estética, según el cual:

Si tratta dell’atteggiamento che l’artista assume di fronte alla propria attività e all’ambiente in cui vive, di un modo di concepire l’operazione artistica no più come un atto contemplativo, come un sereno e distaccato osservare un oggetto da parte di una realtà di cui si vogliono conoscere i dati costitutivi per trasformarla. ‘essere assolutamente moderni’ e ‘cambiare la vita’, i due imperativi categorici che Rimbaud aveva posto a se stesso, ripresentano anche gli muovono l’artista moderno e lo inducono a considerare la propria attività

come una operazione vitale, un essere e fare nel mondo, un continuo inevitabile implicarsi e compromettere nella vita¹⁵.

El desarrollo en la vanguardia de esta nueva ideología adquiere visiones diferenciadas. El dadaísmo instiga, en última instancia, no ya al destronamiento de la belleza del arte, al entender (como entiende buena parte de la Modernidad) que la belleza es cuestión del destino del mundo pero no necesariamente del arte (principio en el que se sitúa Danto), sino que compromete el sentido mismo del arte y, por consiguiente, vemos que realmente se desvincula del proyecto de la ideología de la utopía estética. En cualquier caso, lo que se pone de relieve a través del verso de Rimbaud es la sospecha de la belleza. La belleza ha perdido el pacto de solidaridad con la verdad y la bondad. La belleza, bajada de la cosmosfera en que la situaba el clasicismo, es aliada ahora, en el mudo social, del privilegio de clase, esto es, no es universalizable, ni compartible, es siempre ya de parte, de clase, idiosincrasia, cultura, etc. Por lo que la autonomía del arte (el subjetivismo universal kantiano) es vista como una trampa de la sociedad burguesa para apropiarse de un privilegio cultural, objeto de distinción que vendría a teorizar Bourdieu¹⁶. La belleza es considerada, en sentido gnoseológicamente negativo, como el engaño de la apariencia frente a la realidad. El ocultamiento de la inmoralidad del mundo (base de las poéticas realistas y naturalistas): las imágenes de la belleza son la máscara cosmética del mundo. El arte, entonces, y sus imágenes se otorgan la finalidad de ofrecer (antiplatónicamente) la verdadera imagen del mundo, desenmascararlo. Es un proyecto moral, pero no simbólico, sino de hechos. Hoy, en las poéticas activistas, se habla de su misión de visibilizar lo que la sociedad no ve o no quiere ver. Por ello, la primera operación del arte es deshacerse de ese lastre. Arte y belleza están en relación antinómica. El punto de partida, por tanto, para ser un arte absolutamente moderno es combatir contra las Bellas Artes. El dadaísmo lo convierte en su finalidad misma, de ahí que, paradójicamente, para seguir activo necesite continuamente que las bellas artes (o sus interminables avatares) no acaben de morir para no tener que asumir su autodisolución hegelianamente hablando, que es justamente lo que hace el arte conceptual: la transformación del arte en filosofía.

El proyecto, en cambio, sigue su curso por los derroteros de tendencias como el futurismo, De Stijl, el Movimiento Moderno y el surrealismo, como avanzamos, y ellos guardan diferentes maneras de plantarse el problema de la belleza.

Por lo que se refiere al Surrealismo, considera, en cambio, que la belleza es el camino obligado de dirección hacia la llegada a la verdadera vida, que se oculta en los recónditos lugares de ese continente ignoto descubierto por Freud del inconsciente. Se

15 MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, op. cit., p. 41.

16 BOURDIEU, Pierre, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, M^a del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 2006.

trata de un reencuentro con la belleza platónica del eros, una verdadera reactualización del antiguo ideal de belleza, como subraya Vercellone, lo que lleva a comentar, a partir de las afirmaciones de Ferdinand Alquié sobre el anhelo de Breton en pos de una belleza más auténtica que la que se admitía habitualmente:

Esta belleza, a la que el eros platónico hace de vehículo y que se beneficia, al mismo tiempo, de las enseñanzas freudianas, es por tanto -prosigue Alquié- un ideal de belleza que no puede medirse ni objetivarse. De este modo, lo antiguo se aproxima a lo moderno. La renovada erotización de la belleza en el ámbito surrealista -tras la dilatada pausa impuesta por Kant a la belleza moderna, a la que se quería privada de lo atractivo- coincide, por otra parte, con la necesidad de reactivar el vínculo originario entre belleza y felicidad. Así, la belleza representa precisamente, el anuncio de un tiempo nuevo, la anticipación de un júbilo por vivir el aquí y ahora¹⁷.

Este comentario nos es de sumo interés porque nos sitúa en la vertiente clave de la definición de la utopía estética en la Modernidad, a saber, la del eudemonismo estético. En realidad, la perspectiva freudiana de la belleza erotizada, de carácter seductor, atractivo, fue ya una cuestión crítica que Nietzsche planteó al juicio de gusto kantiano en su ensayo *La genealogía de la moral* comentando los valores ascéticos en Schopenhauer:

Pero me temo que ocurrió siempre lo contrario: y así, ya desde el mismo comienzo, nos dan definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la figura de un gordo gusano de error básico. ‘Es bello, dice Kant, lo que agrada desinteresadamente’. ¡Desinteresadamente! Compárese con esta definición aquella otra expresada por un verdadero ‘espectador’ y artista Stendhal, que llama en una ocasión a lo bello *une promesse de bonheur*. Aquí queda en caso repudiado y eliminado justo aquello que Kant destaca con exclusividad en el estado estético: *le désintessment*. ¿Quién tiene razón, Kant o Stendhal?

Aunque es cierto que nuestros estéticos no se cansan de poner en la balanza, en favor, de Kant, el hecho de que, bajo el encanto de la belleza, es posible contemplar ‘desinteresadamente’ incluso estatuas femeninas desnudas, se nos permitirá que nos riamos un poco a costa suya: las experiencias de los artistas son, con respecto a este escabroso punto, ‘más interesantes’, y Pigmalión, en todo caso, no fue necesariamente un hombre ‘antiestético’¹⁸.

17 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., pp. 174-175.

18 NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981, p. 121.

Justamente Kant sigue la estela de la estética del Ilustración alemana que desde Baumgarten trataba de fundar esta nueva disciplina filosófica frente al mero hedonismo de los placeres en un mundo denominado por el sensualismo y obviamente implicaba también la erótica¹⁹. Winckelmann también al determinar la categoría de herencia clásica de la gracia en el marco de la cultura del Rococó estaría en el mismo paradigma²⁰. La estética idealista, como señalaba Adorno, se asienta sobre la emancipación del arte respecto de la cocina y de la pornografía, del paladar y la excitación²¹. La apelación de Nietzsche a la fórmula de Stendhal para rebatir el desinterés estético kantiano supone situar el núcleo del problema del arte, sobre cualquier otro plano, precisamente sobre la vinculación del arte y la belleza y comprenderla desde la dimensión del eros. No olvidemos que Stendhal hace esta afirmación sobre la belleza, precisamente, en el marco de un ensayo sobre el amor en nota a pie de página²². Como el tema literario de Rimbaud, la repercusión de este aforismo en el pensamiento estético no se debe tanto a la interpretación del propio texto literario, como a su difusión por la mediación de la crítica. En este sentido, la temática de la promesa stendhaliana, con anterioridad a Nietzsche, había sido arrojado, aunque displicente, por Baudelaire como principio de autoridad contra el error de los académicos en el primer capítulo de su ensayo *El pintor de la vida moderna*. Como analiza Daniel Payot, lo significativo es que por encima de las reticencias concernientes a una definición que subyuga lo bello a un ideal infinitamente variable como la felicidad, la temática de la promesa se asienta en la ontología de la obra de arte. Así:

La notion de promesse témoigne d'une vérité proche, déjà comprise dans la force de l'œuvre, et pourtant lointaine encore, dans sa proximité même, et encore à attendre. Le statut de la promesse n'est ici assigné qu'à partir de la remarque d'un partage, voire d'un écartement: scission interne du beau chez Baudelaire, (...) à l'intérieur du fait esthétique, de l'impression présente et de l'événement qui s'y annonce²³.

Lo que nos interesa aquí es que se introduce la reflexión filosófica sobre el tiempo de la obra de arte. Una reflexión sobre la dimensión mesiánica del arte que marcará los discursos y las poéticas de la Vanguardia. Una meditación sobre la temporalidad intrínseca del arte tras todo el historicismo positivista decimonónico, cuyo programa historiográfico se plantea como objeto la determinación precisa de las obras de arte en

19 CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

20 ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Zósimo González, Madrid, Visor, 1990, pp. 99-100.

21 ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Fernando Riaza, Madrid, Taurus, 1980.

22 STENDHAL, *De l'amour*, París, Gallimard, 1980, p. 59.

23 PAYOT, Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, París, Galilée, 1990, p. 99.

una secuencia cronológica sucesiva que resuelva toda ruptura o vacío en la evolución de un hilo continuo. Por tanto, la problemática no versa sobre el arte en el tiempo sino sobre el tiempo del arte. Según Hegel era un tiempo periclitado, cuya ubicación presente no puede ser otra que el museo, sea cual sea la museografía. La Vanguardia es un arte del futuro. Bajo esta perspectiva la obra de arte es ciertamente profética. La profecía de una sociedad estética viene dada por la obra de arte y la belleza de la obra de arte no es más que el anuncio de la felicidad por venir.

Pero en realidad el origen del paradigma de la utopía ético-estética va más allá de la revisión schilleriana de la filosofía de Kant. Su origen es, adoptando la fórmula de Rosario Assunto, la *antigüedad como futuro* de Winckelmann. Es la fuente de la utopía regresiva de los movimientos de palingénesis de los esteticismos o moralismos estéticos (medievalismos, primitivismos...) que se suceden a lo largo del siglo XIX. En este contexto, el futurismo se presenta, contrariamente, como la manifestación más patente de la utopía progresiva, lleva a sus últimas consecuencias la conciencia de que el vestigio arqueológico, la traza del tiempo, jamás podría constituirse en el pasado mismo devenido presente, ni siquiera como la palingénesis de la Antiquität. Considera el vestigio como la fuente de impotencia o insuficiencia de la memoria que no es más que causa de miseria. Se vuelca, por tanto, sobre el futuro, querría un presente que se anticipara al porvenir. Una especie de mesianismo invertido que en vez de esperar o auspiciar un tiempo nuevo, encuentra en la nuda velocidad la esencia pura del tiempo. La aceleración en sí misma, como evento, se constituye en la redención. La belleza ya no es cosa del pasado sino del futuro que se rescata en el presente: una ucronía. La belleza en cuanto forma es lo que se disuelve pero no en cuanto tal (forma, diseño) sino en cuanto movimiento veloz (evento). La Victoria de Samotracia se transformará en automóvil, dos símbolos poéticos de la utopía estética que ligán genealógicamente la vía progresiva de Marinetti, a través del esteticismo de fin de siglo, con la regresiva de Ruskin y el esteticismo inglés y de éste, a través de los románticos, con la de Winckelmann. Es aquí donde nos encontramos con Baudelaire y su vertiente efímera del concepto de belleza moderna. El aspecto de lo transitorio indica un camino que disuelve la belleza en encanto (*charme*), lo cual implica a su vez la constatación de dos estéticas: la belleza nostálgica para la que la obra maestra pertenece necesariamente al pasado, que Benjamin categorizó como aura; y el encanto de la belleza fugitiva para la obra del presente, la moda o el *kitsch*. En ambos casos se trata de algo inaccesible, bien por su cancelación (Hegel), que a lo sumo sólo puede estimular actitudes pasadistas, o bien por huidiza que nunca encuentra valor. La resolución mesiánico-totalitaria del fascismo y del nazismo con el culto al pasado, a lo originario, a lo primitivo, en la que confluye el futurismo, como no deja de recordar

Jean Clair²⁴, se muestra como un argumento contumaz para la despedida de la belleza del arte en el sentido de una utopía ético-estética. Por ello, la belleza, como categoría clásica, es definitivamente expulsada de la teoría del arte.

Sin lugar a dudas, el punto en el que se determinan las modalidades de la utopía estética es la dimensión tecnológica e industrial. De Winckelmann a Schiller se constata la toma de conciencia de las consecuencias sobre la sociedad de la Revolución Industrial y la quiebra del ideal de la Humanidad de la Ilustración. Y, en este contexto, este es el punto de referencia de Vercellone al respecto de la obra de arte y su temporalidad y su apuesta por lo clásico en el panorama de crisis ecológica global que habría despedido la belleza del mundo. Una belleza que supere su carácter de alteridad esencialmente melancólica en la Modernidad. Como ya hemos visto, Warhol sería quien habría liberado esa posibilidad al rescatarla del arte autónomo.

Después de todos los acaecimientos del siglo XX, se constata finalmente que

...la belleza permanece y continúa representando una necesidad innegable. Su pérdida significa, en muchos aspectos, el resultado último de un doloroso itinerario por los meandros de una razón que ha entendido su propia maduración en la clave más drástica posible, a saber, en el sentido de una fractura del vínculo con el origen²⁵.

Se trataría de una razón que ha perdido la capacidad del regreso, del *nostos*, y por tanto a la condena de la eterna errancia, sin destino. Una razón que desconoce el origen de las formas que la ha generado. Una razón tecnológica unívoca que es incapaz de cerrar el círculo de origen y destino. La Vanguardia bifurcada entre primitivismos y futurismos no representa más que estéticamente esa cara bifronte de la razón dividida que representa la fragmentación de la Humanidad que ya apesadumbrara a Schiller. El museo, como máxima expresión del arte autónomo, mantiene prisionera la memoria en un recinto inocuo, ajeno a la construcción diaria del mundo, que queda así sin referentes, como sucesivo incremento de objetos fruto del avance del puro cálculo técnico. Nos queda así una razón reducida a tecnología. Es una *tecné* que, privada de la inteligencia de la memoria, ha dimitido o se autonomizado de su íntima dimensión *poiética* y deambula devastadoramente sobre el mundo, que no es más que el *pendent* de la autonomía del arte y el desinterés estético en su ineficacia. El punto en que nos deja Warhol es el de la eventualidad de reintegrar *tecné* y *poiética*. Por tanto, después de Warhol, retorno a lo clásico, recuperación de Mnemosine como cofre de imágenes de la belleza, que no es sino la inteligencia *poiética* de la naturaleza. Así afirma Vercellone: "...la belleza

24 CLAIR, J. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Lydia Vázquez, Madrid, Visor, 1999, pp. 115-116.

25 VERCELLONE, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 197.

podrá erigirse como la imagen simbólica de una ilustración que ha encontrado o reencontrado el camino de regreso, capaz de mirar dentro de sí, en su propio recorrido genético²⁶.

La inhabitabilidad del mundo, los “no lugares” a los que se refería Marc Augé²⁷, constituyen el resultado de esta razón sin *nostos* que nos está conduciendo a la catástrofe tecnológica imperante en la tardomodernidad. Y Vercellone nos ofrece la carga de la prueba:

¿Cómo no reconocer entonces (...) aquello que resulta evidente y hasta banal? A saber, que el decoro de la existencia se ha ido degradando, de forma terrible, en las idénticas periferias de nuestras ciudades. Estas, casi indiscernibles las unas de las otras, son perversamente deudoras de la arquitectura racionalista, inspiradas por una suerte de funcionalismo obtuso que, inevitablemente, desemboca en la degradación y la anarquía del abandono²⁸.

Bajo este juicio, ¿cómo interpretar, entonces, el Movimiento Moderno y las tendencias de la Vanguardia ligadas a él, principalmente De Stijl respecto de la utopía estética, según la propia tesis de la belleza reintegrativa de Vercellone? Porque precisamente el Movimiento Moderno es el ejemplo impecable de la experiencia operativa de integración de la *tecné* y la *poiética* en la Modernidad. Modula las experimentaciones lingüísticas y formales de las poéticas de la Vanguardia en el seno de un proyecto operativo que se inserta en el paradigma mesiánico. Como analizó Filiberto Menna²⁹, a quien seguimos en estas argumentaciones, frente a los modelos de la utopía regresiva, que rechazan los retos de la Revolución industrial y promueven un rechazo frontal instalándose en posturas esteticistas que entienden la belleza como una religión de fuera del espacio y del tiempo, el Movimiento Moderno no es su opuesta razón funcionalista, sino que, junto a los movimientos de la Vanguardia, se articulan según un esquema del tiempo triádico (de fondo hegeliano) en el que la sociedad industrial es la fase intermedia entre el estadio de naturaleza, orgánico y pre-mecánico y el estado pos-mecánico y pos-industrial, en el que hallan el punto de encuentro y conciliación recíproca lo orgánico y lo mecánico, la naturaleza y la civilización, el mito y la razón. Así la obra de arte es vivida como una anticipación del futuro de una profecía estética de una sociedad armónica que restaure la unidad moral del hombre. Concluye Menna:

26 *Ibid.*, p. 200.

27 AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1993.

28 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 202.

29 MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, op. cit., p. 87 y *passim*.

Il presente se configura allora come struttura di sospensione, come tempo e senso dilettante e attivo dell'attesa: valer dire, non attesa passivamente estatica, ma espansione delle facoltà di intelligenza e di percezione, che includono e integrano, nell'oggi, il passato (la natura) e il futuro (natura più civiltà). Le costruzioni umane -anche le più astratte- risultano così impregnate di gioia del vitale e la stessa natura a riconoscersi quale deposito originario di potenzialità creative per l'uomo. Questo processo suppone (...) che la natura non sia più considerata una terra da dominare e sfruttare, o, inversamente, un incubo per l'uomo, ma una matrice e insieme un'opera da compiere: realizzare la natura dentro de lo stadio della cultura. La città del futuro, progettate dagli architetti del movimento moderno, vuole celebrare appunto la festa di questa opera: l'incontro dell'arte con la vita, dove arte e vita si incontrano e si fondono per dar luogo ad una compenetrazione diffusa e intensa, il cui nome può essere, semplicemente, intelligenza. L'età dell'oro, cercata dagli artisti moderni, può profilarsi dunque come mito dell'intelligenza: l'utopia di una terra e di un'età in cui gli uomini vivranno dell'intelligenza, di un'intelligenza fruente e non sofferente³⁰.

La apuesta de Vercellone es precisamente coincidente. Cabría preguntarse, entonces, hasta qué punto su denuncia de la degradación de la ciudad contemporánea es fruto del funcionalismo arquitectónico o de la degradación del poder político-económico. Es, en todo caso, una muestra de las dificultades y contradicciones de las relaciones de arte y política. Y obliga, a la vez, a cuestionar si la idea de atribuir a la autonomía del arte la responsabilidad del devenir funcionalista (tecnológico) de la arquitectura es correcta en la medida en que es entendida parcialmente como parte del esteticismo. Precisamente, la absorción esteticista del arte, por el estado totalitario (como obra de arte), condujo a la desaparición de la experiencia de las vanguardias tanto bajo el régimen nacionalsocialista como bajo el estalinismo, y lo constituyeron arte de Estado, arte para la vida (del Estado). Desde la reflexión de esta experiencia histórica puede ser que se pueda reclamar la posibilidad de una actualidad, vía Schiller, de la estética de Kant. La belleza como símbolo de la moral procura un espacio de experiencia estética del tiempo otro de la belleza en el presente, como anticipación autónoma del porvenir que se dirime en el espacio y la acción política. De hecho, el quehacer en la cooperación de las vanguardias y el Movimiento Moderno no se practican como un arte precisamente para el museo, sino como una actividad autónoma para la vida: el diseño de un hábitat para el desarrollo de lo humano de la política y debe preservar su autonomía antes ser absorbida por los intereses de la política. Y la política mantiene, por su arte, ese referente simbólico de la moral del arte bello.

30 *Ibid.*, p. 88.

Y es así como se puede entender también el reclamo del decoro como revitalización del espacio público. El decoro leído como estética difusa que actúa como contexto, de manera que condiciona de manera inmediata o intuitiva los comportamientos en adecuación al decoro emanado por el tejido estilístico monumental. Así señala cómo frecuentemente el individuo acude “por motivos burocráticos, religiosos o de piedad familiar al ayuntamiento, a la iglesia o de visita al cementerio (...) el individuo es simplemente ‘acompañado’ por el contexto monumental, el cual ofrece la escena y determina el tono de los comportamientos que se desarrollan en su interior”³¹.

Pero es justamente ese el papel estético que desempeñaba el Movimiento Moderno, no sólo monumental sino además y fundamentalmente como habitación.

4. Una ecología (como) estética

Sea como fuere, la propuesta es un renovado retorno a lo clásico que tenga a la segunda naturaleza como fundamento en lugar de la primera y esta vuelta, siguiendo a Goethe en su espíritu más que literalmente, nos habría de hacer recaer en su enseñanza más perspicaz que vendría a ser la unidad profunda entre arte y naturaleza. Ello implica la otra vertiente complementaria de la belleza como decoro del espacio público: la del entorno ambiental.

En esta línea de argumentación, Vercellone llama la atención sobre la tesis según la cual para Goethe la *poiesis* artística y la de la naturaleza son semejantes. Las formas de la realidad son artísticas en sí mismas. En el contexto que enuncia esta teoría es para encontrar la filiación de la ruptura del paradigma representativo platónico por parte Warhol. Volver a Goethe es volver a lo clásico, no a través del idealismo platónico, sino a través de la *physis* de Aristóteles, de la mimesis como *natura naturata* a la mimesis como *natura naturans*. En Goethe florece la racionalidad de la mimesis en la Modernidad ilustrada. De tal modo que según interpreta a Goethe, la naturaleza sólo se da a conocer y se puede comprender a través del arte. La forma, como estructura cerrada producto de una *tecné* cuyo origen es coincidente con la *natura naturans*, es la posibilidad de la inteligibilidad del infinito que ésta vehicula. Y la belleza es, según vimos, esa inteligencia de la producción de las formas que nos ofrecen imágenes que nos restituyen la verdad de la naturaleza. Una razón (técnica) con memoria (*nostos*) que está ligada a su origen. Por ello, el pensamiento de la belleza es también un pensamiento ecológico. Es la salvaguarda que puede tutelar la naturaleza de la catástrofe ecológica.

El punto de conexión entre ambas dimensiones del habitar el territorio en sentido heideggeriano, es así mismo esa estética difusa a la que hemos aludido, cuando refiere

31 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 203.

a la necesidad de reencontrar modalidades de comprensión intuitivas de los contextos y los lugares en un mundo globalizado. Los significados de existencia así obtenidos deberían poderse compaginar con el espesor de las complejidades de los avances culturales. A esta operación Vercellone le otorga el valor de un saber simbólico tal como fue establecido por Goethe. Y, significativamente, cita a este respecto la 113 de las *Máximas y reflexiones*: “El símbolo transforma el fenómeno en idea, la idea en una imagen, de tal modo que la idea permanece en la imagen siempre infinitamente eficaz e inaccesible. Incluso si se pronuncia en todas las lenguas, queda aún inexpresable”³².

Este saber estético simbólico está desde luego muy próximo a las ideas estéticas de Kant. Pero aún más, la explicación inmediatamente subsiguiente, en que aboga por una renovación de una universalidad intuitiva cuya referencia se sitúa en la forma como expresión sensible/inteligible, si no lo es literalmente kantiano, sí al menos lo es en espíritu.

Una ecología estética que es además una antropología basándose en los avances en torno a las células espejo de la neurociencia en la medida en que plantea la hipótesis de la necesidad de la forma. Una forma podríamos decir abierta, sin contenido, en la medida en que no se puede objetivar en una regla definitiva, en un canon. Antes que una fórmula, la belleza en cuanto forma es imagen siempre interpretable. “Una regla sin carácter normativo”³³, sostiene elocuentemente. El arte como forma bella es lo que capacita al hombre interpretar el mundo, hacerlo habitable.

5. Conclusiones: un activismo de lo bello en arte

El análisis, necesariamente parcial, del texto de Vercellone nos plantea, como banco de pruebas, cuestiones clave en torno a la belleza hoy. En un mundo convulso que está inmerso bajo un impulso de una serie de categorías que tratan de trascender lo humano, esa idea de Humanidad, que como hemos visto subyace en una tesis como la de Vercellone, que se proyecta bajo el paradigma de la utopía estética y que se modula sobre la tensión de los diferentes rostros del esteticismo.

En primer lugar, la crisis ecológica ha impuesto una agenda doble: por un lado, el escepticismo frente al ideal moral del hombre y, por otro, la crítica posmarxista al capitalismo de consumo tematizada por el decrecimiento.

Así, se impone hoy una fuerte corriente en nuestros días, una idea de que el hombre (en cuanto *humanitat, paideia*, civilizado) es antitético a la naturaleza, de tal manera que la deriva última sería su disolución en nuda vida natural, parafraseando a

32 *Ibid.*, p. 205.

33 *Ibid.*, p. 206.

Agamben, disolver el *bios* en *zoos*. La extrema sensibilización animalista no es más que un síntoma. Un ser amoral que llega a la idea, ciertamente esteticista, de las proclamas neo-dadas de declarar el trans-especismo, que al margen del posible carácter irónico (salvoconducto que otorga la crítica estética), al margen de la simple extravagancia, son un claro síntoma, en relación a otros fenómenos sociales concomitantes como ciertas lecturas del trans-generismo. Como rezan los versos finales, llenos de escepticismo, de los *Versicoli quasi ecologici* de Giorgio Cipriano: “Come potrebbe tornare a essere bella, scomparso l’uomo, la terra”³⁴. Aquí la perspectiva de Vercellone, en su relectura de Goethe de la segunda naturaleza, constituye un espléndido correctivo.

Por otra parte, la corriente del decrecimiento ha conducido a tendencias de carácter severamente ascéticas que parecerían deshacerse de toda idea de estética. Ante esta situación la reacción de cierta la filosofía social ha sido contrarrestar con lo que podríamos llamar una *ecología del espíritu*. Este es el caso destacado de Gilles Lipovetsky³⁵. Aquí la opción es contraria, es la afirmación de una antropología del gusto antitética a la estética kantiana. Se denuncia la idea de una sociedad *anestésica* como intrínsecamente contraria a la propia naturaleza humana. Así pues, la apuesta política del decrecimiento supondría la represión del gusto constitutivo del ser humano. Como el sensualismo dieciochesco de la erótica al *gourmet*, todo el motor del mundo es la seducción. Las sociedades de consumo del tardocapitalismo están regidas por el imperativo del gustar y emocionar mediante la seducción en el ecosistema de la imagen global. En la idea de Lipovetsky, siendo antihumano la idea de reprimir el deseo de gustar, el paliativo al desastre ecológico producto del consumismo no puede ser coartar la natural seducción en la que habría entrado este tercer estado estético que es fruto de la libre expresión de ese carácter natural del hombre. La sociedad estética no es una profecía, es una realidad. Así pues, la opción legítima es contrarrestar los efectos colaterales dañinos de unas sociedades que se basan en el consumo. Pero ¿cómo? Con la cultura (pero ¿qué se debe entender por cultura?: se deduce la cultura humanística, incluido el canon en las artes: la *alta estética*) a través de la educación que nos provea de esa *ecología del espíritu* que aporte un suplemento al alma. Esta nos ampararía frente al hiperconsumo y nos brindaría esa sociedad estética de crecimiento incesante del PIB sostenible. En este, necesariamente resumido esquema, constamos que de algún modo una estética como la de Warhol podría ser el inicio de esa reconquista de una universal de belleza democrática: de lo habitual, de los objetos cotidianos comunes y seductores por su atractivo, como sostenía Vercellone³⁶. Ciertamente la lectura de Vercellone restaría esta baza a Lipovetsky, pero cabe la

34 CIPRIANI, Giorgio, *Res Amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milán, Garzanti, 1991.

35 LIPOVETSKY, Gilles, *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de seducción*, Cristina Zelich, Barcelona, Anagrama, 2020.

36 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., pp. 194-195.

duda de si su interpretación no es demasiado generosa en una dialéctica apriorística. La de Lipovetsky se podría categorizar como esa idea profundamente arraigada en la socialdemocracia europea del capitalismo de rostro humano, en justo pendent en su momento, con la del humanismo del socialismo real posestalinista. Sea como fuere, la réplica a esta visión tan idealista y esteticista viene en este caso del filósofo social Byung-Chul Han cuando recuerda que precisamente:

La creciente estetización de la cotidianidad es justamente lo que hace imposible la experiencia de lo bello como experiencia de lo vinculante (...). Hoy nos hallamos en una crisis de lo bello en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del ‘me gusta’, en arbitrario y placentero. La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante³⁷.

La categoría de lo vinculante, tomada de Alain Badiou en relación a la definición del amor, se muestra determinante porque muestra el contrasentido de basar el gusto en lo atractivo que desencadena lo efímero, lo cambiante, de una mirada que no se detiene, ni se compromete con el mundo, sino que resbala de objeto en objeto, de persona en persona por la tersura satinada de las superficies que como espejos reflejan al propio sujeto de gusto. Lo vinculante es también el sujeto universal de gusto frente a los intereses de los agrados particulares e idiosincráticos del individuo, del sujeto de sentimientos vinculantes a individuos de emociones cambiantes. De sujetos que crean comunidad sólida y solidaria a individuos que confluyen circunstancialmente en inestables asociaciones. Es un contrasentido cuando el agrado se satisface sólo en la repetición *ad infinitum*, como el donjuanismo (figura clave del esteticismo), en la acumulación sin colmo de placeres, en la continua excitación y seducción de objetos de consumo. No es extraño que el lema de esta supuesta *ecología del espíritu* de Lipovetsky sea el inverso del tema literario que proclamara Dostoyevski en *El Idiota*, “la belleza salvará el mundo”; ahora “la innovación salvará el mundo”³⁸.

En segundo lugar, al hilo de esta deriva de la investigación tecnológica innovadora, nos hallamos en el salto de la utopía tecno-científica del transhumanismo que anuncia o marca ya de hecho la era del poshumano. En esta corriente el cuerpo queda expedito para su pura experimentación esteticista una vez liberado, a través de los avances del conocimiento del genoma de la tecnociencia, de las enfermedades y el sufrimiento. Su eliminación supone una transformación de la ontología de lo humano³⁹. El cuerpo-máquina o cosa, desmaterializado de la

37 HAN, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Alberto Cirria, Barcelona, Herder, pp. 109-110.

38 LIPOVETSKY, Gilles, *Gustar y emocionar*, op. cit., p. 458.

39 Sobre esta temática sigo el capítulo “Depottuto, il poshumano” en el libro de RELLA, Franco, *Territori dell'umano*, Milano, Jaca Book, 2019, pp. 59-81.

carne, posorgánico, deviene lugar de intensidad pura, expansión libidinal dispuesto a satisfacer imágenes esteticistas vacías de contenido⁴⁰. En estas circunstancias la belleza es expulsada en tanto que cifrada en aquellas bellísimas intuiciones de Simone Weil que afirmaba que “el dolor hace penetrar la belleza del mundo en el centro mismo del ser humano” (*La primera raíz*) porque “la belleza es irreducible como el dolor, y es igualmente impenetrable a la inteligencia habitual” (*Quadernos*) y, sin embargo, son la vía que el hombre ha abierto hacia el saber y la salvación⁴¹. Vercellone con su idea de una razón sin *nostos* para describir la situación es valiosa: no hay destino sin origen. Más que una historia de la belleza como llevara a cabo Umberto Eco, precisamos de una arqueología de belleza en el sentido de Agamben.

En estas circunstancias, como advertía Salvatore Settis: “(...) la bellezza non saverà il mondo se noi non salviamo la bellezza”⁴². Por tanto, el camino del arte hoy es del un activismo de lo bello, porque como se desprende de Vercellone, más allá de la belleza está la deshumanización, pero más acá (en la pura seducción), como en Lipovetsky, también.

40 Aquí nos hallamos ante una situación semejante a la que se refiere Carchia analizando el famoso fragmento empedocleo sobre la mimesis pictórica cuando señala cómo “(...) è importante anche perché testimonia del fatto che la polemica del pensiero antico contro la dimensione poetico-fabbrile vale, innanzi tutto, nei confronti di quella pittura che ha perso il referente della mimesi, che i è demonicamente autonomizzata”. CARCHIA, Gianni, *L'estetica antica*, Roma, Laterza, 1999, p. 39.

41 Citado por RELLA Franco, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 143.

42 SETTIS, Salvatore, *Il mondo salverà la bellezza? Responsabilità, anima, cittadinanza*, Milano, Adriano Salani Editore, 2015, p. 19.

Estética de lo cotidiano, estética del cuidado

Everyday Aesthetics, Care Aesthetics

M^a Jesús Godoy Domínguez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4875-3872>

Universidad de Sevilla- España

godoydom@us.es

Resumen

En Yuriko Saito, la estética de lo cotidiano se entrelaza con la ética mediante los llamados juicios estético-morales, donde la valoración formal del objeto práctico depende de lo beneficioso que resulta a su usuario. Este interés por quien ha de valerse del artefacto, conllevando una experiencia de alteridad, de ponerse virtualmente en el lugar del otro, entronca con el funcionalismo simpatético de Hume, pero lo rebasa al extenderse al otro vulnerable del que empieza a ocuparse la sociedad del bienestar desde la ética del cuidado. Ello permite plantear la estética de lo cotidiano de Saito como una *estética del cuidado*.

Palabras clave: estética de lo cotidiano; Saito; ética del cuidado; Hume; empatía.

Abstract

In Yuriko Saito, everyday aesthetics interlinks with ethics by means of the so-called moral-aesthetic judgments, where the formal assessment of the practical object depends on how beneficial it is to its user. This interest in the person who has to make use of the artifact, bringing an experience of otherness, of virtually putting oneself in someone's else position, connects with Hume's sympathetic functionalism, but goes beyond by extending to the vulnerable other that the welfare society tends to through the ethics of care. This allows us to consider the aesthetics of daily life in Saito as an *aesthetics of care*.

Keywords: Everyday Aesthetics; Saito; Ethics of Care; Hume; Empathy.

A mi padre, Pedro

1. Revisionismo y crítica en la estética de lo cotidiano de Yuriko Saito

La estética de lo cotidiano ha supuesto uno de los desafíos más serios a la disciplina estética dentro de la tendencia revisionista y horizonte expansivo que vienen caracterizándola en los últimos tiempos¹. Su recuperación, para la reflexión estética, de los objetos intrascendentes de todos los días y las acciones banales donde se hallan inmersos ha estado motivada por el dominio del objeto artístico como referente del objeto estético en su naturaleza superior y privilegiada, y de la contemplación pasiva y desinteresada como modelo de experiencia estética arrancada también del curso normal de la vida y por eso mismo excepcional². Este movimiento ha pretendido ampliar así la estrechez de miras del discurso estético moderno y demostrar que los objetos mundanos y las experiencias corrientes, no es que formen parte de nuestra vida estética, es que constituyen el grueso de la misma, aunque no siempre nos percatemos de ello, por lo que no debieran seguir despreciándose. En todo caso, ha querido agudizar nuestra sensibilidad estética a fin de hacernos apreciar esos otros fenómenos estéticos menos llamativos y deslumbrantes –pero igual de provechosos y enriquecedores– que ocurren continuamente a nuestro alrededor y que merecen ser motivo igualmente de discusión teórica³.

En Yuriko Saito, una de sus portavoces más autorizadas, esta corriente estética adquiere matices propios, ya que la cotidianeidad históricamente negada aparece en ella en sentido estricto; o sea, no se ve despojada de su condición común y, por ende, insulsa y anodina de la que sí prescinde, en cambio, esa otra versión de lo cotidiano, liderada por Thomas Leddy, que la inviste de la singularidad –de aura, en palabras del autor– de la que por propia definición carece⁴. Frente a esta variante *débil* de lo

- 1 Tendencia amplia y heterogénea, expresada en la revalorización estética tanto de la imagen de masas, como de las –mal– llamadas emociones negativas, pasando por la de la mujer, la naturaleza y el diseño, entre otros.
- 2 Mientras en el caso de la experiencia estética, fue la estética kantiana la responsable del modelo implantado al escindir ésta el juicio estético o juicio de gusto del juicio lógico o de conocimiento (Véase KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, §15, pp. 161-164), en el caso del objeto estético, se debe en cambio a la lectura desvirtuada de Kant por parte de la estética postkantiana del siglo XX –neokantiana más bien–, por autores como Bullough, Greenberg o Adorno, a quienes nos referiremos más adelante.
- 3 Sherry Irvin ha sido una de las primeras pensadoras y más incisivas en destacar la necesidad de prestar atención a fenómenos estéticos tradicionalmente ignorados, pero al alcance de todos por su frecuencia y cotidianidad. IRVIN, Sherry, “Scratching an Itch”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66 (1), 2008, pp. 25-35.
- 4 Lo cotidiano, experimentado de ese modo particularmente intenso, se dota según Leddy de un “hondo significado con el que parece extenderse más allá de sí mismo”. LEDDY, Thomas, *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, Broadview Press, Ontario, 2012, pp. 116-117. Traducción propia.

cotidiano⁵ donde los conceptos estéticos, de inspiración artística, se aplican sin más a los utensilios y acciones comunes para hacer de ellos algo insólito como el arte, la variante *fuerte* de Saito afronta los objetos y procesos rutinarios como lo que realmente son, objetos y procesos nada especiales, como no lo son ni una cafetera por ejemplo, ni el tirar la basura⁶. Lejos de arrancarlos así de su contexto práctico como en la primera modalidad, de *desfamiliarizarlos*⁷, en esta otra se combina la belleza que se observa en ellos con la funcionalidad, la pequeñez e irrelevancia del día a día, pues eludir estas circunstancias, aunque de interés en algún momento, equivale aquí a desnaturalización. Por todo ello, es posible afirmar que en Yuriko Saito lo cotidiano es más cotidiano que en ningún otro sitio, la cotidianeidad es pura y absoluta cotidianeidad, como ella misma deja constancia: “Puede que no sea placentera, memorable o especial, pero esta rutina de todos los días da la textura estética –en sentido clasificatorio- de la vida ordinaria”⁸.

Pero si la estética de lo cotidiano emergió en su día como crítica a la reflexión estética moderna, ella misma ha sido objeto de crítica a su vez, blanco de ataque dentro de sus propias filas. En esta crítica inmanente o autocrítica, síntoma del propio discurrir filosófico que está en su base y que la alienta, el mayor reproche que se le ha hecho es su falta de rigor filosófico o carencia de enjundia teórica debido a su impugnación, en buena medida, de la tradición estética moderna, que ha acabado menoscabando –se dice aquí- parte del mérito, la frescura y el entusiasmo que concurrieron en su génesis⁹. En el caso concreto de Jane Forsey, esta recriminación principal

- 5 Seguimos la doble formulación de la estética de lo cotidiano a la que han aludido Chris Dowling en “The Aesthetics of Daily Life”, *The British Journal of Aesthetics*, 50 (3), 2010, pp. 225-242 y Richard Shusterman en “Back to the Future: Aesthetics Today”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, 43 (23), 2012, pp. 104-124.
- 6 Son los ejemplos analizados por Jane Forsey y Thomas Leddy respectivamente en FORSEY, Jane, *The Aesthetics of Design*, Oxford University Press, Oxford, 2013 y LEDDY, Thomas, “Experience of Awe: an Expansive Approach to Everyday Aesthetics”, *Contemporary Aesthetics*, 13, 2015.
- 7 Expresión de Yuriko Saito para referirse a la manera de Leddy y otros teóricos de entender lo cotidiano como extraño e inusual, *poco familiar*, frente a la suya propia, donde la *familiaridad* se respeta y se deja, por el contrario, tal cual. SAITO, Yuriko, *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford, 2017, pp. 11-23. Por tanto, no se procede en ningún caso a su *artificación*, como sostiene la autora en SAITO, Yuriko, “Everyday Aesthetics and Artificiation”, *Contemporary Aesthetics*, 10, 2012.
- 8 SAITO, *Aesthetics of the Familiar*, *op. cit.*, p. 27. Traducción propia, como todas las de la autora en el presente trabajo. Sin duda, los orígenes japoneses de la teórica son fundamentales en esta percepción suya de lo cotidiano, pues no hay que olvidar que en la cultura oriental no existe la diferenciación característica de la estética moderna occidental entre belleza pura y belleza aplicada, establecida en el marco de la estética kantiana como belleza libre y belleza adherente. Véase esta distinción en KANT, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, §16, pp. 164-167.
- 9 Entre estos críticos, figuran Kevin Melchionne, “Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling”, *British Journal of Aesthetics*, 51 (4), 2011, pp. 437-442; Glenn Parsons y Allan Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 167-195 o el propio Leddy con “The nature of everyday aesthetics”, en *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, Nueva York, 2004, pp. 3-22.

se une a una segunda, pues arremetiendo contra el discurso estético vigente en los dos últimos siglos, saliéndose incluso de su ámbito, la estética de lo cotidiano se ha visto obligada a acudir, según la autora, a dominios externos como la ética para proveerse de sentido, lo que ha ido en detrimento de la autonomía alcanzada por la disciplina estética en el periodo ilustrado. Forsey valora así, sin titubeos, la autorreflexión que esta tendencia representa para el pensamiento estético en general, la urgencia con que lo apremia para que abandone absurdas restricciones que lo han ido alejando de la vida real, pero considera al mismo tiempo un error que quiera legitimarse desde fuera de su marco teórico por la confusión que ello introduce en sus supuestos y la renuncia que conlleva, en última instancia, a su especificidad¹⁰.

Sin estar dirigida a ella en solitario –atañe en idéntica medida a otros pensadores igualmente de lo cotidiano¹¹–, esta doble acusación cobra mayor fuerza, si cabe, en Saito ya que lo cotidiano en ella, con grandes implicaciones en la vida de las personas y en la marcha de la sociedad y el mundo¹², cristaliza en un tipo particular de juicios, los llamados juicios “estético-morales”¹³, en los que como su propio nombre indica lo puramente estético, rebasando su estricto marco de actuación como sostiene Forsey, se entrelaza expresamente con lo ético y no se entiende sin él. En estos juicios, explica la japonesa, valoramos cosas normales, artefactos de los que nos valemos en el día a día, espacios y ambientes que solemos frecuentar, atribuyéndoles cualidades morales como respeto, consideración o sensibilidad –y sus opuestos, lógicamente– a partir de sus propiedades perceptivas y sensoriales. Son juicios radicados así, exclusivamente, en el utensilio o la atmósfera y sus rasgos formales, no en quien los diseñó o en el proceso o la intención con la que fueron diseñados¹⁴, por lo que su impronta estética está fuera de toda duda, a diferencia de lo que ocurre en los juicios genuinamente morales, rara vez fundamentados en las características sensibles de la acción o persona enjuiciada¹⁵. En cuanto a la atribución en sí de cualidades éticas a seres inanimados,

10 FORSEY, *The Aesthetics of Design*, op. cit., p. 194.

11 A Crispin Sartwell, Thomas Leddy, Sherry Irvin, Roger Scruton, Arnold Berleant y Arto Haapala, exactamente. FORSEY, *The Aesthetics of Design*, op. cit., pp. 200-202.

12 Así lo certifica la autora al declarar que “la estética de lo cotidiano condiciona la calidad de la sociedad y, en último extremo, el estado del mundo, para bien o para mal”. SAITO, *Aesthetics of the Familiar*, op. cit., p. 4.

13 Expuestos profusamente en el capítulo V de su texto de 2007, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 205-242, y ampliados en el posterior de 2017, *Aesthetics of the Familiar*, op. cit., pp. 149-186.

14 Circunstancias como que el objeto haya sido concebido como arma o instrumento de tortura o fabricado mediante explotación infantil no influyen para nada, por tanto, según la esteta, en dicho pronunciamiento.

15 Este énfasis de Saito en el componente sensorial de los juicios estético-morales casa a la perfección con su objetivo de devolver la disciplina estética a sus orígenes, al estudio del conocimiento sensible obtenido por medio de la forma bella –según lo instituyera Baumgarten a mediados del siglo XVIII–,

no hay razón, según Saito, para considerarla un dislate o equivocación categorial –en principio, sólo el sujeto humano, único agente realmente moral, podría ser calificado propiamente de atento, de altruista o lo contrario-, teniendo en cuenta la recurrente caracterización antropomórfica del objeto artístico dentro del mismo territorio estético, donde sin mayores problemas se tilda una pieza musical de triste o una pintura de alegre. Como práctica valorativa, por tanto, absolutamente extendida y de dominio público, su legitimidad sería del todo incuestionable.

A la vez y, como juicios terminantemente morales, los juicios de los que habla Saito nacen de nuestra interacción con otros seres humanos, mediada aquí por el objeto o la actividad doméstica sobre los que nos pronunciamos según creemos que mejorará o no la existencia de alguno de ellos. Pero esto que para Forsey representa una huida hacia la esfera moral, una traición en toda regla a la estética como consecuencia del supuesto rechazo de Saito a la disciplina en su conjunto y, por tanto, un demérito¹⁶, constituye sin embargo su mayor virtud, como pretendemos poner de manifiesto en estas páginas mostrando las concomitancias del pensamiento estético de la japonesa con los principios sustentadores de la ética del cuidado, pero sin renunciar a esa condición estética suya donde tiene su razón de ser, es decir, sin dejar de ser en ningún momento pensamiento propiamente estético. Desde este enfoque, nuestro objetivo será rebatir las objeciones de Forsey a la estética de Saito por un doble procedimiento: indicando, para empezar, los antecedentes reflexivos de Saito dentro de la tradición estética antigua y, sobre todo, la tradición moderna y, después y muy especialmente, haciendo ver que la proximidad a las tesis del cuidado, además de no perjudicar para nada a los juicios estético-morales, los afianza mediante la experiencia de alteridad que está en su base, experiencia de signo afectivo con la que el espectador deja a la vista de todos su compromiso, al fin y al cabo, con el bien común.

2. Los juicios estético-morales, juicios plenamente estéticos

Con estas miras, es posible afirmar, ya de entrada, que los juicios en cuestión están lejos de salirse de los márgenes de la estética como defiende Forsey. No en vano, tienen un sólido precedente reflexivo en la larga tradición de la *kalokagathia* que se remonta, ni más ni menos, que hasta Platón, donde –hay que recordar- algo era bello si al mismo tiempo era bueno¹⁷. Prueba de ello es que en Yuriko Saito, un objeto prác-

sin estar identificada ésta aún con la forma artística como ocurrirá posteriormente con Hegel. SAITO, *Aesthetics of the Familiar*, op. cit., p. 1.

16 Lo que lleva a la canadiense a elaborar toda una argumentación estética del diseño –identificado éste con lo cotidiano, con los objetos prácticos con los que nos relacionamos a diario-, basada en el concepto kantiano de belleza libre por oposición al de belleza adherente.

17 Sirva como ejemplo esta cita del filósofo en el *Timeo* (87 C), de connotaciones pitagóricas: “Todo lo bueno es bello y lo bello no carece nunca de proporción”.

tico cualquiera, una silla por ejemplo, deviene *respetuosa* en la medida en que recoge la espalda en toda su extensión y se adapta perfectamente a la fisionomía humana. En otras palabras, la aprobamos estéticamente porque constatamos el bien físico que puede llegar a proporcionar a su usuario, al igual que la reprobamos si no lo hace¹⁸. Así, la disidencia que advierte Forsey sería, en todo caso, de la estética moderna, pero nunca de la estética clásica. Pero ni siquiera de la moderna, pues enjuiciar estéticamente un objeto cotidiano, un utensilio, consiste para Saito en valorar el ensamblaje entre forma y función, por lo que “nos perdemos buena parte de su potencial estético si separamos quirúrgicamente su faceta instrumental”¹⁹. Forma y función van parejas, entonces, en la pensadora, como lo iban también en la amplia sensibilidad estética del siglo XVIII –punto de arranque de la tradición estética moderna–, donde no existía realmente la contraposición entre uso y belleza, utilidad y desinterés que querrán ver en ella teorías artísticas posteriores, sobre todo del siglo XX. Son de mencionar aquí Bollough, Greenberg o Adorno, fraguadas al calor de la industrialización, el capitalismo y el consumo y los nuevos males que ellos entrañaban para la libertad de cuño ilustrado²⁰. El mismo Kant, promotor de la estética del desinterés en estas teorías, de la separación de todo lo relativo al carácter práctico y mundano, incluía la jardinería en el extenso campo de la pintura y creía que la atención que reclamaban las máquinas y artefactos excedía la simple utilidad²¹. Por si fuera poco, en un segundo desarrollo teórico de la estética del XVIII –de menor fortuna histórica, eso sí, frente al prevalente desarrollo kantiano–, representado en este caso por Hume, el uso y la función eran factores intrínsecos a la experiencia estética, dado que la estética era aquí esencialmente utilitaria²².

Es fácil deducir que tanto a la luz de la estética clásica –donde los vínculos con la ética son palmarios– como de la estética moderna –donde los aspectos prácticos no estaban reñidos en realidad con los sensibles–, Saito permanecería en todo momento dentro de los límites estéticos, brindando además una de las síntesis más fructíferas y

18 En Saito, la experiencia estética puede ser positiva o negativa; la negativa tiene el aliciente añadido de que incita a revertir la situación que la provoca, o sea, induce claramente a la acción, cosa que no tiene por qué ocurrir en la positiva. SAITO, *Aesthetics of the Familiar*, op. cit., p. 31.

19 SAITO, *Everyday Aesthetics*, op. cit., p. 26.

20 INFANTE DEL ROSAL, Fernando, *La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética*, Universitat de València, Valencia, 2018, p. 23.

21 Como ha resaltado Gillo Dorfles en *Introduzione al disegno industriale*, Einaudi, Turín, 2001, p. 9.

22 Es lo que vienen poniendo de relieve, cada vez con más ahínco, estetas internacionales como Carolyn Korsmeyer en “Hume and the Foundations of Taste”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 (2), 1976, pp. 201-215 y Paul Guyer en “Beauty and Utility in Eighteenth-Century Aesthetics”, *Eighteenth-Century Studies*, 35 (3), 2002, pp. 439-453. En el ámbito nacional destaca a Jorge López Lloret, “De la utilidad de la belleza. Argumentos sobre el clasicismo en la estética de David Hume” publicado en *Daimon. Revista de Filosofía*, 28, 2003, pp. 25-40 o Infante del Rosal en la citada *La autonomía del diseño*.

solventes de ambos periodos estéticos a través de los juicios estético-morales; juicios, volvemos a insistir, con una clara dimensión estética, pues la valoración radica en el diseño y la apariencia del objeto o espacio, con los que se da por hecho “una óptima capacidad funcional”²³, y una dimensión ética, al reflejar cierta preocupación por quien se vale o puede valerse de él, seamos nosotros mismos o un semejante con quien el espectador establece de ese modo un nexo de tipo afectivo. Por obra de la primera, tenemos una experiencia estética de pleno derecho, es decir, sentimos placer y por eso nos parece bello el objeto –sinónimo aquí de *humilde*, de *comedido* y adjetivos de esta misma índole-, en tanto que, por obra de la segunda, deducimos su alcance positivo en la vida de alguien, a quien ha de permitir alcanzar así cierto grado de bienestar. O dicho de otro modo y descendiendo una vez más al terreno práctico, calificamos una batería de cocina de *considerada* cuando las asas de metal de sus cacerolas, revestidas de algún material ignífugo, evitan que quien guise con ellas pueda quemarse en un momento dado. Confluyen, en idéntica medida así, la mejora de la existencia –propia, pero sobre todo ajena, que es la que hace aflorar la dimensión ética- con un receptor que contempla con fruición esa circunstancia –o la barrunta o intuye- por lo beneficioso que resulta.

Esta respuesta estética desde la utilidad y la conveniencia para alguien a la que se reducen, al fin y al cabo, los juicios estético-morales –juicios donde la sensibilidad estética es por eso el mejor indicador de la capacidad moral del individuo, en opinión de Saito²⁴-, sin ser del todo original de la japonesa, deviene única en su pensamiento en virtud del tipo de enlace emocional que se crea cuando ese alguien por quien se alegra el espectador no es él mismo, sino un congénere suyo –la mayoría de veces, dicho sea de paso-. En efecto, un planteamiento similar encontramos en el funcionalismo estético de Hume, en tanto funcionalismo emotivista o simpatético²⁵. Porque en Hume, la belleza, dentro de un proceso en gran medida complejo y en todo caso ligado a la utilidad y el servicio, viene mediada por la noción típicamente ilustrada de la simpatía, que como principio operante universal, hace que ningún ser humano nos sea indiferente²⁶. O si se quiere y dicho en términos estéticos, que seamos capaces

23 SAITO, *Everyday Aesthetics*, *op. cit.*, p. 27. Ello no excluye el supuesto contrario, el funcionamiento pésimo, porque las emociones negativas están integradas igualmente –hemos señalado ya- en el desarrollo teórico de la esteta japonesa.

24 *Ibid.*, p. 238.

25 Sobre todo en la obra temprana del filósofo *Tratado de la naturaleza humana* (1740), pero también en su *Investigación sobre los principios de la moral* (1751), textos en los que nos centraremos por eso en el presente trabajo.

26 Para el autor, “es evidente que la naturaleza ha preservado una gran semejanza entre todas las distintas criaturas humanas, y que nos es imposible advertir en los demás una pasión o principio cuyo paralelo no encontremos en nosotros mismos”. HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Tecnos, Madrid, 2018, II, I, XI, p. 440.

de sentir complacencia al ver –o suponer– a un igual complacido en la medida en que colma sus necesidades²⁷. En ese sentido, “un suelo fértil y un clima agradable nos serán placenteros cuando pensemos en la felicidad que darían a sus habitantes”²⁸. Es decir, la experiencia de utilidad, adjunta a la experiencia estética, tiende a ser en el escocés de una utilidad diferida o delegada, o sea, cuyo disfrute directo –interesado– pertenece a otro, porque es el otro el que saca provecho del artefacto y por quien el espectador termina al final alegrándose, o quien le hace disfrutar a él a su vez, sólo que indirecta o desinteresadamente en su caso²⁹. Es el otro, por tanto, el que posee el objeto y está en condiciones de sacarle partido, lo que no excluye, sin embargo –al igual que en Saito–, la posibilidad de la propia posesión y el propio partido, siempre y cuando vayan acompañados del desdoble intelectual del poseedor –esto ya no está en la autora–, por el que éste llega a contemplarse a sí mismo como usuario gratificado del objeto –asume, en definitiva, el rol de observador– y hace posible con ello la experiencia estética³⁰. Luego en la belleza funcional de Hume y por intercesión de la simpatía, la *voluptas* viene a consistir, por decirlo así, en gozar desinteresadamente de los goces interesados de alguien³¹, sean propios –menos habitual en el filósofo y acudiendo al desdoblamiento, como hemos visto– o sean ajenos –como suele ser más frecuente en el de Edimburgo–.

Con este importante antecedente a sus espaldas, del que sin embargo Saito no da cuenta ni informa en ningún momento en sus escritos –muy probablemente, por falta de conciencia de ello³²–, los juicios estético-morales aparejan también una experiencia

27 Según Peter Kivy, esta moralización de la belleza que tiene lugar en Hume viene a ser el reverso de la estetización de la moral en su compatriota Francis Hutcheson. KIVY, Peter, “Hume’s Neighbour’s Wife: An Essay on the Evolution of Hume’s Aesthetics”, en *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 287.

28 HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., III, III, I, p. 776.

29 “Participamos de su interés mediante la fuerza de la imaginación, y sentimos la misma satisfacción que la que en esa persona producen naturalmente tales objetos”. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., II, II, V, p. 498. A juicio de Townsend, este placer desinteresado del espectador no es ningún preludio del que aparecerá en la *Crítica del juicio* de Kant. Es solamente una forma de entender la experiencia afectiva más allá de la dicotomía egoísmo/benevolencia. Véase TOWNSEND, David, *Hume’s Aesthetic Theory*, Routledge, Nueva York 2014, pp. 100, 109, 143 y 154.

30 HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., II, I, XI, p. 444.

31 LÓPEZ LLORET, “De la utilidad de la belleza”, op. cit., p. 34.

32 Lo creemos así pues, a diferencia de lo que sucede con otros pensadores del siglo XVIII, abordados con mayor o menor profundidad según el caso en los textos de Saito, el escocés no se menciona en ellos ni una sola vez. Por eso, llama aún más la atención que sea Hume quien premonitoriamente establezca cierta continuidad entre el utilitarismo que él proyecta en la belleza y la esfera de lo cotidiano donde, siglos después, hoy por hoy, se desenvuelve Saito: “Podemos observar que en la vida cotidiana siempre se apela a la circunstancia de la utilidad”, HUME, David, “Investigación sobre los principios de la moral”, en *Investigación sobre el conocimiento humano. Investigación sobre los principios de la moral*, Tecnos, Madrid, 2017, p. 335.

de alteridad, que aunque hasta cierto punto emparentada con la de Hume –se trata de seguir sintiendo, después de todo, placer estético con el bien de un semejante-, va bastante más allá. El motivo es que el otro sobre el que gravita aquí la *utilitas* y el que resulta de ese modo favorecido, se extiende también y sobre todo al *diferente* o *con necesidades especiales* que la japonesa, a diferencia de Hume, tiene muy en cuenta en su deseo de promover, desde la esfera estética, una sociedad más justa y más humana y, con ello, un mundo mejor³³. Esta circunstancia, aparentemente inocua e irrelevante, introduce sin embargo cambios sustanciales en el ligamen afectivo con el otro respecto al que hemos visto en Hume; sustanciales –claro está- para nuestro propósito, para vincular la belleza mundana de Saito con la ética del cuidado.

3. De la simpatía a la empatía

Para explicar estas alteraciones, comenzaremos señalando que, en el filósofo, la complacencia ajena obtenida con el utensilio redundaba en propia complacencia debido al trasvase emocional intrínseco a la simpatía, que permite entender el disfrute directo del objeto por parte del otro y, desde la comprensión de ese disfrute, esto es, reconociendo el objeto y sus posibilidades de cubrir las necesidades de su usuario, desarrollar un disfrute propio e indirecto vía imaginativa. Con un papel fundamental, ciertamente, la imaginación permite hacerse una idea en Hume de lo que significa verse satisfecho en una necesidad y simpatizar de ese modo con el beneficiario del objeto, llegando a sentir satisfacción también *-junto* al otro, *con* él, a su lado- aun sin obtener en este caso beneficio personal alguno³⁴. En contraste con ello, el placer como espectador en Saito, emanado del que alcanza el otro especialmente vulnerable –niños, ancianos, enfermos, discapacitados, inmigrantes, obreros en condiciones laborales particularmente difíciles-, sobrepasa con mucho la transferencia de sentimientos con componente gnoseológico en la que consiste, a fin de cuentas, la simpatía en Hume como solución al problema de la sociabilidad –de seres humanos separados, cada uno en su atalaya de sujeto moderno- desde la propia naturaleza humana³⁵. Apunta más bien al adentramiento virtual en ese otro necesitado, a una

33 SAITO, *Everyday Aesthetics*, *op. cit.*, p. 208.

34 “Fertilidad y valor tienen una referencia plena al uso, y éste a la riqueza, alegría y abundancia, cosas de las que no tenemos esperanza alguna de participar, aunque tomemos parte en ellas gracias a la vivacidad de la fantasía, disfrutando en alguna medida de ellas junto con su propietario”. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, *op. cit.*, II, II, V, p. 498. Énfasis nuestro.

35 Hanley asocia la eclosión del pensamiento sobre la simpatía en el siglo XVIII al tránsito de formas íntimas y tradicionales de organización social, con todos sus miembros perfectamente cohesionados, a formas organizativas más modernas en tanto más amplias y, por eso mismo, más dispersas y disgregadas. HANLEY, R. P., “The Eighteenth-Century Context of Sympathy from Spinoza to Kant”, en *Sympathy. A History*, Oxford University Press, Oxford, 2015, pp. 171-198. En cuanto a la mediación de la idea en el traspaso del sentimiento, piensa Seoane que ello permite avanzar considerablemente a Hume respecto a Hutcheson, para quien la simpatía se quedaba en un mero contagio afectivo. SEOANE, Julio, *Del sentido moral a la moral sentimental: el origen sentimental de la identidad y ciudadanía democrática*, Siglo XXI, Madrid, 2004, pp. 73-75.

actualización intencional de sus calamidades, *allí mismo, en su interior*, con motivo de la cual disfrutamos al constatar que el uso del artefacto o la permanencia en un determinado ambiente le hace disfrutar primero a él, al procurarle cierto alivio en sus circunstancias³⁶. Frente a la simple alegría compartida o alegría *externa* en la que queda instalado el funcionalismo simpatético de Hume, lo que parece existir por el contrario aquí es la ocupación imaginaria del débil –la imaginación sigue siendo, en todo caso, inexcusable- para sentir *desde dentro mismo de él* lo que él siente cuando se ve aliviado y, por tanto, una intensificación y profundización en dicha alegría, como es característico de ese otro lazo emocional que es la empatía –la *Einführung*, en su original denominación decimonónica- y del que Saito deviene consignataria, aunque de manera un tanto velada o *sui generis*, sobre todo comparado con la manera mucho más abierta y ostensible con la que aparece la simpatía en Hume, quien –no olvidemos- es uno de sus mayores teóricos en el contexto ilustrado del siglo XVIII³⁷.

Desde ese otro horizonte, formulamos juicios estéticos en los que, según Saito, evaluamos propiedades sensibles de todo tipo de un artefacto o espacio concreto –la forma, el color, el tamaño, la textura, la disposición-, de acuerdo con el grado de confort y seguridad que al conferirle a su usuario, pensamos que lo alejará de un posible daño físico o moral –dígase discriminación, desplazamiento cultural o estigma social-. De ese modo, calificamos por ejemplo el teléfono de teclas y números grandes de *atento*, presuponiendo –*participando de*- la facilidad con que las personas de edad avanzada accionarán su mecanismo; catalogamos el juguete de cantos redondos de *responsable*, aventurando –*compartiendo*- la protección que brindará a su manipulador infantil; y el ambiente alcanzado con música relajante y cómodos sillones en la sala de espera de la consulta de un médico de *acogedor*, creyendo que el paciente que permanezca en él se sentirá –y nosotros *con él y por medio de él*- como en casa. En todos estos casos, damos por bueno –equivalente a bello, aquí, como sabemos-

36 La intencionalidad es determinante a la hora de distinguir la empatía –que es de lo que aquí se trata- de la identificación, de la colocación en el lugar del otro, que siempre es por el contrario desintencionada e inconsciente: de repente, nos vemos transportados y ubicados *allí* aun sin querer (como ocurre, por ejemplo, en el cine, donde acabamos identificándonos muchas veces con el “malo” de la película por muy opuesto que sea su comportamiento o sus principios a los nuestros). La crítica de Platón a la mimesis dramática en la *República* contiene, incipientemente ya, esta manera de proceder del nexo identificativo; también la *Poética* de Aristóteles: en el miedo ante la ficción representada, sentimos lo mismo que el personaje afectado porque ocupamos imaginariamente su lugar.

37 Hay un pasaje, no obstante, en Saito donde la empatía se pone particularmente de relieve. Es aquel en el que la esteta describe el ritual tradicional del cortejo en su Japón natal, una práctica que expresada en elecciones de tipo estético tiene por objetivo ganarse el corazón de la persona amada: “Ello requiere *salir de uno mismo y ponerse en la piel del otro imaginando lo que debe sentirse* al recibir una carta escrita en un estilo determinado e impregnada con un aroma concreto o ver al amante salir de la alcoba de una forma específica tras el encuentro amoroso”. SAITO, *Everyday Aesthetics*, op. cit., p. 236. Énfasis nuestro. Nótese cómo la empatía se produce aquí por identificación –por usurpación del lugar del otro- con aquel con quien se desea empatizar.

el utensilio o el lugar, su configuración externa, habiendo viajado previamente al interior del otro indefenso que hará uso de ellos, habiendo aprehendido así sus dificultades existenciales y habiéndonos regocijado además al comprobar cómo su vida será algo más llevadera con su uso o frecuentación respectivamente³⁸. Por eso, en todos estos supuestos también, el gozo desinteresado del observador, resultado del obtenido interesadamente por el usuario, es producto a su vez, paradójicamente, de un enorme interés por él³⁹, del conocimiento de *primera mano* -por penetración en su interioridad, para ser exactos- de sus adversas circunstancias vitales. A Saito parece inquietarle bastante que la persona con menos capacidades, menos recursos y posibilidades, se sienta integrada en una sociedad como la nuestra, la del siglo XXI, que no sólo no ignora ya sus problemas, sino que empieza a poner todos los medios a su alcance para resolverlos; que fomenta, dice textualmente la autora, un auténtico “espíritu comunitario”⁴⁰.

4. Cuidado y feminismo

Con esta atención prestada a la idea de comunidad, a la relación y cercanía entre sus miembros conformantes, la japonesa en cierto modo viene a decir que la sociedad de nuestros días, sociedad de impronta liberal e individualista, sociedad de derechos, es a la vez una sociedad de deberes y obligaciones, de interdependencia entre sus integrantes y, a la postre, de responsabilidad; una sociedad que sin dejar de mirar por eso al sujeto autónomo, sujeto moderno por excelencia, ha empezado a mirar también y sin complejo al heterónimo, al que precisa ayuda del resto para salir adelante. En esta sociedad cada vez más madura, pues, donde el abrigo y la protección van ganando progresivamente terreno, la experiencia estética de Saito, invitando a ponerse en la piel del desvalido, se encuentra inexorablemente con la ética del cuidado a la que tienden las democracias avanzadas actuales; las mismas que habiendo alcanzado hace tiempo la igualdad *de iure*, disponiendo de ella en sentido abstracto, procuran darle concreción ahora *de facto* en aquellos seres más desafortunados para quienes sólo ha sido letra sobre el papel⁴¹. Es así como, aun sin pretenderlo, las ideas estéticas de

38 Lo que subyace en el fondo aquí no es sino el sentimiento de compasión sobre el que reflexionara Aristóteles en la *Poética* y devuelto a la actualidad recientemente por pensadores como Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Mágnum, Barcelona, 2008.

39 Se trataría así de un *desinterés interesado*, oxímoron que es producto de la moralización de la belleza que tiene lugar en Saito al igual que en Hume, como hemos visto.

40 SAITO, *Everyday Aesthetics*, op. cit., p. 239.

41 Las democracias contemporáneas tratan de salvar así, en apreciación de Adela Cortina, la distancia que existe entre las grandes declaraciones de derechos y su concreción en la vida diaria; el abismo demasiado habitual, en definitiva, entre teoría y praxis. CORTINA, Adela, *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía en el siglo XXI*, Nobel, Oviedo, 2007.

Saito, sus juicios estético-morales, se hallan fuertemente impregnados de feminismo⁴², pues fue ciertamente el movimiento feminista el que poniendo el foco en la diferente experiencia moral de las mujeres como consecuencia de la división sexual del trabajo y la escisión entre las esferas pública y privada, elevó las relaciones interpersonales y la asistencia al débil practicada desde tiempos remotos por el sexo femenino a categoría ética fundacional⁴³. Lo hizo, además, no en oposición real a la experiencia moral masculina, basada en cambio en la justicia y la obediencia de sujetos libres –y fuertes- a normas generales, sino como complemento de la misma⁴⁴, es decir, desde el deseo de convertir los cuidados privados en un asunto público –político, si se quiere-, de conquistar de manera efectiva así la justicia y la igualdad y de acabar con ello, al fin, con todo tipo de dominación. Lejos de ser una ética conservadora, incluso retrógrada⁴⁵, esta ética de ascendencia feminista fue una ética, por lo demás, profundamente revolucionaria al querer dismantelar la jerarquía de género, cualquier jerarquía en realidad, en nuestra estructura más básica de organización social, la que determina fundamentalmente qué podemos hacer y cómo debemos actuar. Y lo realmente importante para nosotros: fue una ética intrínsecamente empática –frente a la ética racionalista de la justicia-, ya que sólo involucrándose afectivamente en el sujeto necesitado, sintiendo *con él* y *en él* sus carencias específicas –en contraste con el carácter abstracto y distanciado de la ética de la justicia-, era posible brindarle el auxilio que él demandaba.

Por sorprendente que resulte, esta connotación feminista de la postura estética de Yuriko Saito nos devuelve una vez más al pensamiento ético y, por ende, estético de Hume. Esto es sorprendente porque, si bien Hume no se mostró excesivamente despectivo con las mujeres –desmarcándose así del androcentrismo cultural imperante

42 Pese a la reticencia de la propia Saito –todo hay que decirlo- a su encasillamiento en este movimiento. SAITO, *Everyday Aesthetics*, *op. cit.*, p. 4. De hecho y a su modo de ver, la estética viene a llenar el vacío sin cubrir por la ética del cuidado y la teoría feminista en el discurso ético contemporáneo. SAITO, *Aesthetics of the Familiar*, *op. cit.*, p. 150.

43 La precursora en este sentido fue Carol Gilligan en su afán por ampliar la teoría del desarrollo moral de su mentor Lawrence Kohlberg, que cimentada en la experiencia moral exclusivamente masculina se hacía pasar falsamente por universal. En su estudio de la experiencia moral específicamente femenina, Gilligan detectó que hombres y mujeres desarrollaban perspectivas morales distintas debido a su también desigual distribución de roles y responsabilidades sociales. GILLIGAN, Carol, *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; y, más recientemente, *La ética del cuidado*, Cuadernos de la Fundación Víctor Grífols i Lucas, Barcelona, 2013.

44 Victoria Camps ha subrayado este aspecto, siguiendo a la propia Gilligan, para quien el desencuentro no es tanto entre justicia y cuidado, como entre patriarcado y democracia. CAMPS, Victoria, *Tiempo de cuidados*, Arpa y Alfíl Editores, Barcelona, 2021, pp. 13 y 75.

45 Como la vio el primer feminismo –deudor, en este sentido, de la percepción del mundo del liberalismo económico y la importancia de la actividad productiva-, convencido de que reforzaba el papel tradicional de la mujer como cuidadora y no contribuía, por tanto, a la lucha por su liberación.

en su tiempo-, tampoco se solidarizó con su causa, oscilando en general su actitud hacia ellas entre la indulgencia y el paternalismo⁴⁶. Esta distancia inicial con el feminismo se acorta, sin embargo, tan pronto como recuperamos el papel de la simpatía en sus reflexiones, que alejando al escocés del paradigma ético kantiano sobre el que se levantará la experiencia moral masculina –la experiencia moral general, en la cultura occidental-, anticipa ya, en buena medida, la experiencia moral femenina que con el tiempo reivindicará la teoría feminista en su búsqueda de un paradigma menos tendencioso y reduccionista, o más ajustado sencillamente a la realidad; lo que da pie, también desde el punto de vista ético, a considerar el modelo de Hume como alternativa al hegemónico modelo kantiano⁴⁷. Así y debido a la simpatía, la moral para el escocés, más que una cuestión de obediencia y seguimiento de normas como lo será para el prusiano, es una cuestión de afinidad con nuestros semejantes que nos hace querer evitar conflictos con ellos. Las normas, aunque existentes también, tienen carácter histórico y convencional y, por eso, el contexto y la situación particular de los sujetos prevalece sobre toda pretensión de universalidad. La razón que está asimismo en su base opera, sin embargo, a las órdenes del sentimiento, que tiende a la autocorrección cuando no coincide con el ajeno. La vida íntima y familiar como patrón de comportamiento reposa en la cooperación y la interdependencia frente al aislamiento y la autonomía de filiación kantiana asociados a la vida pública⁴⁸ y las relaciones interpersonales, en lugar de ser entre individuos iguales y libremente elegidas como sucede en Kant, son entre individuos sin posibilidad de elección y en condiciones de desigualdad –la vida familiar es buen testimonio de ello-, permitiendo desarrollar así el sentido de la responsabilidad⁴⁹.

En este pronunciado contraste –que no necesariamente antagonismo- con la ética kantiana, la ética de Hume deviene asombrosamente femenina, también -y con sus

46 Ilustrativa al respecto es esta cita suya del *Treatise*, en referencia a las mujeres: “La misma debilidad que les lleva a temblar a la vista de una espada desnuda, aunque esté en manos de su mejor amigo, les hace sentir vehemente piedad por aquéllos en quienes hallan pena o aflicción”. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., p. 505. Énfasis nuestro. Adviértase además cómo, resaltando la capacidad femenina de conmiseración, el filósofo repara en la predisposición asimismo de las mujeres al afecto empático.

47 BAIER, Annette, “Hume, the Woman’s Moral Theorist?”, en *Moral Prejudices. Essays on Ethics*, Harvard University Press, Massachusetts, 1995, pp. 51-75. A la misma conclusión llega, desde otro punto de vista, la española Victoria Camps en *Tiempo de cuidados*. Agradezco a mi colega Matilde Carrasco haberme puesto tras la pista del texto de Baier sobre el pensamiento ético del filósofo escocés.

48 Vida pública decisiva en las teorías del contrato social que, de la modernidad en adelante, intentan explicar por qué los sujetos –egoístas por naturaleza y en búsqueda competitiva y permanente de poder según la caracterización hobbesiana- se someten al imperio de la ley y el Estado: renuncian a parte de su libertad, a cambio de protección y seguridad. Sin ser propiamente un teórico del contrato social, sino de la moral, Kant acaba desembocando, sin embargo, en el mismo tipo de sujeto racional y autónomo.

49 Nos acogemos a las diferencias entre la ética de Hume y la de Kant analizadas pormenorizadamente por Baier en el texto citado con anterioridad.

matizaciones oportunas- asombrosamente feminista, pero sobre todo, incipientemente *cuidadora*, ya que son los valores asociados históricamente al socorro del indefenso por parte de las mujeres, los que cobran aquí todo el protagonismo⁵⁰. El elemento clave es la simpatía, que como inclinación natural a la sociabilidad y a congeniar así con nuestros iguales, nos predispone a un cierto interés por ellos y a sacar de ese modo a la luz nuestro perfil más humano. Desde este enfoque, podría afirmarse que la simpatía es a la ética de Hume lo que la empatía a la ética feminista del cuidado; aun así, con notables diferencias que no pueden pasarse por alto porque son las que existen también entre la estética funcionalista de Hume y la estética de lo cotidiano de Saito, como hemos señalado en un primer bosquejo. Todas tienen su origen, sin embargo, en la manera de articularse las relaciones intersubjetivas en cada caso, que intentaremos esclarecer con ayuda de la fenomenología y de algunos de sus representantes más destacados⁵¹.

En ese sentido y desde la óptica feminista del cuidado, el yo está absoluta e íntimamente conectado con el otro, volcado hacia él, por muy distinto o distante que éste sea –contrastando así con la cercanía y contigüidad de las que se nutre el vínculo simpático⁵²; tanto que la propia identidad, las propias ideas y sentimientos, se originan prácticamente en los ajenos. Esto hace que el *co-sentir* aquí, no sea tanto la proyección imaginaria de mí mismo, de mi conciencia al decir fenomenológico, en la conciencia del otro para ver cómo sentiría y actuaría yo en sus circunstancias –haciendo desaparecer así casi por completo al otro-, como la introyección de esas

50 Seguimos las tesis de Nancy Hirschmann, más radicales que las de Baier, quien más comedida – también menos actual por pionera-, habla del carácter femenino y no tanto feminista de las propuestas morales del pensador escocés. HIRSCHMANN, Nancy, “Sympathy, Empathy and Obligation. A Feminist Rereading”, en *Feminist Interpretations of David Hume*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000, pp. 174-193.

51 Damos por sentado que, como solución al problema ilustrado de la sociabilidad, la simpatía de Hume lo sería también al problema de la intersubjetividad típicamente decimonónico, como aparece plenamente formulado ya, por ejemplo, en Husserl.

52 La empatía assume la distancia, sobre todo temporal, por influencia de la hermenéutica histórica, que a últimos del XVIII intentó conceptualizar este estado afectivo por primera vez. En plena efervescencia prerromántica, la empatía quedó planteada así, especialmente con Herder, como una simpatía capaz de extenderse temporalmente, de saltar por encima del tiempo y conectar con el pasado. La comprensión de un texto consistía, pues, en el viaje mental hasta la época que lo alumbró para dejarse impregnar por sus valores y sus costumbres, recordar a sus gentes y, en cierto modo, hacerles revivir, darles nueva vida a través del lector/intérprete actual. CONTRERAS PELÁEZ, Francisco J., *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 114. Esta capacidad de la empatía para operar desde la distancia –al acortarla- difiere del comportamiento de la simpatía en sentido ortodoxo que vemos en Hume, para quien la debilitación de las relaciones con nuestros semejantes –por debilitación de la semejanza, contigüidad o causalidad que las fomenta- implica una disminución de la simpatía y, por lo tanto, una menor capacidad de ser afectados por aquellas personas de las que progresivamente nos vamos alejando. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., II, I, XI, p. 443.

circunstancias de fuera, que interiorizadas y asumidas virtualmente como propias –lo que queda en suspenso por eso es el propio yo, que se deja absorber enteramente por el yo ajeno–, permite entender que el otro sienta y actúe como lo hace⁵³. Orientando toda la atención hacia el otro –que depone de ese modo al yo–, la empatía de la que hace gala con ello el cuidado feminista se convierte en una manera de conocer desde la experiencia ajena –desde el sentimiento ajeno más exactamente, porque se trata de conocer sintiendo lo que el otro siente, *sintiéndome el otro* por identificación con él– que, estrechamente relacionada con la propia e influyendo poderosamente en ella, la modela y configura; cuando menos, la obliga a *reprogramarse* y, sobre todo para nosotros, a actuar en consonancia.

En cambio, la simpatía de Hume, aunque partiendo igualmente de la experiencia de nuestro semejante a quien nos sentimos naturalmente ligados, no llega a darle nunca el peso que le da a la nuestra: observando las circunstancias ajenas e imaginando lo que se siente en ellas, desarrollamos ese sentimiento, o algo parecido pues lo hacemos desde nuestra propia experiencia, dado que sólo simpatizamos con aquellas situaciones en las que nos hemos visto nosotros mismos con anterioridad⁵⁴. Lo notifica el filósofo cuando afirmando que “en todo juicio acerca de la belleza se tienen en cuenta los sentimientos de la persona afectada”, se apresura a añadir que “éstos comunican al espectador toques parecidos de dolor y placer”⁵⁵. Su preferencia por una escueta semejanza –habla el autor de “toques parecidos”–, en sustitución de una equivalencia total, indica que el propio yo nunca llega a identificarse totalmente con el yo ajeno, o sea, que por mucho que el *ego* viaje mentalmente hasta el *alter*, por muy intercambiables que sean, los dos permanecen bien diferenciados e independientes. El tránsito del *aquí* al *allí* como lo define Husserl en el terreno fenomenológico, es en este caso y más que nunca, un “yo mismo allí”⁵⁶; entre otras cosas porque en Hume no se trata propiamente aún de *endo-patía*, de entrar imaginariamente en el interior del otro y actualizar su afecto desde esa ubicación, sino de que la idea de un afecto ajeno

53 Es lo que Theodor Lipps, dentro de la reflexión estética de comienzos del siglo XX, denomina “empatía positiva”, en la que culmina la mera empatía o “empatía negativa” como fase previa incompleta. Explica Lipps que mientras que en la empatía negativa el yo que se proyecta y aquel sobre el que se realiza la proyección permanecen diferenciados porque hay discrepancia entre ellos, en la positiva, se funden en uno solo al llegar a un acuerdo y darse, de ese modo, pleno co-sentir. LIPPS, Theodor, *Los fundamentos de la estética*, Daniel Jorro Editor, Madrid, 1923, pp. 131-132.

54 Es algo que aparecerá ampliamente desarrollado en Adam Smith, quien asegura que valoramos “la vista de usted según mi propia vista, su oído por mi oído, su razón por mi razón, su resentimiento por mi resentimiento, su amor según mi amor. No tengo ni puedo tener otra forma de juzgarlos”. SMITH, Adam, *La teoría de los sentimientos morales*, Alianza, Madrid, 1997, p. 66.

55 HUME, *Investigación*, *op. cit.*, V, II, p. 348.

56 HUSSERL, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid, 2006, p. 154. Es del todo imposible, a juicio del filósofo, estar *aquí* y *allí*, “lo uno excluye lo otro; ambos no pueden existir al mismo tiempo”. *Ibid.*, p. 157.

se transforma en impresión y afecto dentro de nosotros mismos⁵⁷. No tenemos acceso, por tanto, al interior de los demás, a su conciencia, como ocurre en la empatía⁵⁸; sólo percibimos signos exteriores del estado de los demás, que empujándonos sin embargo hacia ellos como la fuerza de un imán, hacen posible que la idea termine mutando en impresión y ésta, en emoción⁵⁹.

En definitiva, que esta suerte de *empatía externa* o *empatía en el aire* a la que queda asimilada la simpatía en el escocés⁶⁰ -empatía prematura, visto con perspectiva histórica-, contiene ciertos visos autorreferenciales, solipsistas incluso, que coexistiendo dialécticamente con su afán al mismo tiempo intersubjetivo, hace que la propia historia y el propio bagaje existencial, todo nuestro mundo interior, acaben infiltrándose en la respuesta emocional que damos⁶¹. Es lo que explica que dicha respuesta, desviándose de la experiencia ajena como tal, sea a la idea de esa experiencia que está condicionada –y, de ese modo, desvirtuada- por la nuestra. De ahí que el yo no se constituya tampoco en su relación con los demás como en la empatía *stricto sensu*, sino que esté plenamente constituido ya –como un yo atomizado

57 Decimos *aún*, en la creencia de que la empatía toma el relevo en el siglo XIX a la idea de simpatía de la que en el siglo XVIII se había hecho eco Hume, junto a otros pensadores como Shaftesbury, Hutcheson y Adam Smith.

58 Este acceso, propio de la fenomenología, estaba presente ya en la hermenéutica, en Schleiermacher concretamente, quien lo introdujo en la labor exegética para evitar ambigüedades y malentendidos en la comprensión del texto: accediendo al interior del autor, a su personalidad y universo íntimo, era posible conocer –“adivinar”, en término del propio Schleiermacher- lo que éste quiso decir cuando dijo lo que dijo y, sobre todo, cómo lo dijo. NOWAK, Magdalena, “The Complicated History of *Einfühlung*”, *Argument*, 2, 2011, pp. 301-326.

59 En palabras de Hume: “Cuando se infunde por simpatía una cierta afección, al principio es reconocida solamente por sus efectos y signos externos, presentes en el gesto y la conversación, y que dan una idea de esa pasión. Esta idea se convierte entonces en una impresión, adquiriendo de este modo tal grado de fuerza y vivacidad que llega a convertirse en pasión, produciendo así una emoción idéntica a la de la afección original”. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, *op. cit.*, II, I XI, p. 440.

60 Entendemos simpatía y empatía como dos vínculos emocionales distintos, en la línea de Infante del Rosal. INFANTE DEL ROSAL, Fernando, “Simpatía, naturaleza e identidad en Hume”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, 51, 2013, pp. 179-204. Frente a esta, la indiferenciación por la que se decantan otros estudiosos como Stephen Darwall e Imola Ilyes, en cuyos respectivos trabajos se aborda la simpatía de Hume –al igual que la de Adam Smith- como una empatía sin más. Véase DARWALL, Stephen, “Empathy, Sympathy and Care”, *Philosophical Studies*, 89 (2), 1998, pp. 261-282 e ILYES, Imola, “Empathy in Hume and Smith”, en *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, Routledge, Londres, 2017, pp. 98-109.

61 Desde la psicología perceptiva de finales del XIX, Robert Vischer será el primero en teorizar sobre esta idea en la que basarán muchas de sus premisas los fenomenólogos: cualquiera que sea el objeto percibido, trazamos una especie de correspondencia con él que hace que le transfiramos emociones íntegramente nuestras, gracias a las cuales lo volvemos expresivo y repleto de significado. En suma, proyectamos todo nuestro yo en el no-yo. VISCHER, Robert, “Sobre el sentimiento óptico de la forma”, en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 372.

y autosuficiente- antes de ponerse en marcha la simpatía, que apenas altera así su persona. Es más, la conexión simpática sirve para reforzar, por irónico que resulte, la propia identidad y la propia persona porque aviva la imaginación, que implicada en la conversión de la idea en impresión, capta la semejanza de la mente ajena con la nuestra, que es la que manda y la que acaba ejerciendo al final toda la autoridad⁶². Ello equivale a decir, en términos fenomenológicos, que el *ego* en Hume no se conforma desde el *alter*; en todo caso, es el *alter* el que como reflejo y duplicado exacto del *ego*⁶³, se conforma a partir de él en tanto que *alter ego*, o “segundo yo”, como lo define intuitivamente el propio filósofo⁶⁴.

Queda claro así que en la simpatía de Hume, *sentimos-a-una* también con el otro –habiendo experimentado con anterioridad ese sentimiento, lo reconocemos al verlo y somos capaces de reproducirlo-, nos abrimos afectivamente a nuestros congéneres, pero lo hacemos casi como un acto reflejo o involuntario –frente a la intencionalidad con la que hemos visto que trabaja la empatía- y sabiendo de antemano que en una relación asimétrica como ésta el yo lleva indefectiblemente las de ganar. El motivo es doble. Por un lado, porque en la comunicación afectiva con el *alter*, éste se ve asaltado por el *ego*, por sus circunstancias e identidad, que acaban *colonizando* de algún modo las suyas⁶⁵. Por otro lado y aplicando el par de conceptos *originariedad/no-originariedad* de Edith Stein, porque mientras que el *alter* desarrolla un único estado afectivo *originario*, que es el responsable de la simpatía del *ego*, éste despliega dos distintos, uno orientado al sentimiento ajeno, que él reproduce mentalmente como *no-originario* –sólo el *alter* lo vive lógicamente en propias carnes- y otro *originario*, el específicamente simpático, que impulsándolo hacia los demás, es exclusivo suyo⁶⁶. Aun cuando Hume no distingue aún con precisión entre sentimientos al limitarse a identificar la simpatía con el flujo afectivo entre individuos, el hecho de que ésta no se dé directamente en el plano del sentir, como mero contagio, sino que exija la mediación del pensar, parece sugerir esa bifurcación emocional sobre la que volverá la fenomenología y que implica, que incluso intentando olvidarnos de nosotros

62 “Nuestras afecciones dependen de nosotros mismos y de las operaciones internas de nuestra mente más que cualquier otra impresión, y por esta razón surgen más naturalmente de la imaginación y de toda idea vivaz que nos hagamos de esas afecciones”. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., II, I, XI, p. 442.

63 “Como modificación de mí mismo”, escribe Husserl. HUSSERL, *Meditaciones cartesianas*, op. cit., p. 152.

64 HUME, *Investigación*, op. cit., p. 307.

65 Para Hume, aun desposeyéndonos de toda consideración egoísta en nuestra participación mental en los demás, “en el fondo, el patriota más generoso y el avaro más tacaño, el héroe más valiente y el cobarde más abyecto, tienen en cada acción una igual consideración por su propia felicidad y bienestar”. HUME, *Investigación*, op. cit., p. 427. Énfasis nuestro.

66 STEIN, Edith, *Sobre el problema de la empatía*, Trotta, Madrid, 2004, pp. 23-24.

mismos⁶⁷, incluso existiendo una cierta relajación de nuestra conciencia al asumir el estado del otro, nunca se produce su completa anulación. Hume es nítido a este respecto: “Ninguna fuerza imaginativa puede convertirnos en otra persona y hacer que nos figuremos que al ser esa persona nos beneficiamos de esas cualidades estimables que le pertenecen”⁶⁸. O sea, todo despliegue hacia el otro encierra a la vez un repliegue y una perfecta demarcación de uno mismo que impide llegar a sentirse el otro, a identificarse con él *-lo mío originario* será siempre más fuerte y auténtico que *lo suyo vivido por mí como no-originario*-, por lo que tampoco nos sentimos llevados finalmente a actuar, a hacer algo para rescatar a ese otro cuando lo que vemos que siente –porque lo sentimos nosotros de manera simpática o subsidiaria- es un inmenso malestar⁶⁹.

5. La estética de lo cotidiano como *estética del cuidado*

Siendo el egocentrismo y la inoperancia los principales puntos de fricción entre la ética de Hume y la ética feminista del cuidado en sus respectivas formas de entender la intersubjetividad, son los que explican también la adecuación del discurso estético de Saito a la segunda pese a su enraizamiento, sin embargo, en la primera. No en vano, la experiencia estética nada tiene que ver en Saito con autoafirmarse uno mismo o salir fortalecido del viaje mental hacia el otro como vemos en el escocés; tiene que ver, muy al contrario, con salvar realmente la distancia con ese otro, con conocer *de cerca* su realidad por cruda que sea y ayudarle a buscar una salida. La experiencia de alteridad rebasa ampliamente así el rol pasivo de espectador en el que se atrinchera el utilitarismo estético de Hume⁷⁰ y, haciéndose cargo del infortunio ajeno, solidarizándose con él, induce abiertamente a la acción⁷¹; conmina, de hecho,

67 Como dice expresamente el filósofo en el *Tratado* (p. 484) y repetirá más tarde Edith Stein añadiendo sus pertinentes retoques. *Ibid.*, p. 33.

68 HUME, *Investigación*, *op. cit.*, p. 358.

69 Descartando esa posibilidad, el reemplazamiento del antiguo yo y su conciencia por el nuevo yo y la suya, Edith Stein –y, con ella, su maestro Husserl- se opone frontalmente a Lipps. En su argumentación en contra de éste, hará su propia lectura del ejemplo utilizado por Lipps cuando el espectador empatiza con el acróbata del circo, no realiza sus movimientos, ni exterior ni interiormente; por mucho que su yo viaje hasta el otro yo y se una a él, los movimientos de éste sólo existen de manera no-originaria en aquél. STEIN, *Sobre el problema de la empatía*, *op. cit.*, pp. 123-135.

70 Nada más elocuente que el ejemplo que pone el filósofo del avaro codicioso, que aun valorando la laboriosidad en otros y sintiendo por simpatía el bien que de ella resulta, “no se desprenderá de un chelín para enriquecer a ese hombre laborioso al que elogia tanto”. HUME, *Investigación*, *op. cit.*, p. 358, nota al pie.

71 La explicación se encuentra, una vez más, en los orígenes conceptuales de la empatía, en Vischer, quien al perfilar la experiencia de alteridad como una experiencia de reciprocidad entre sujeto y objeto, crea firmemente que cuando el sujeto penetra en el objeto, es penetrado al mismo tiempo por él. Lejos de quedar indiferente, se ve traspasado, invadido, asaltado por un poder inexplicable, que ejercido por el objeto, le hace mezclarse con él, pero sobre todo, reaccionar ante él. VISCHER, “Sobre el sentimiento óptico de la forma”, *op. cit.*, p. 372.

a revertir toda situación lesiva para el ser humano –Saito apela aquí a una especie de “poder de la estética”⁷², que con inequívocos matices éticos y habiéndose manifestado de diversas formas a lo largo de la historia, ha de permitir alcanzar un mundo mejor-, que es lo que desea al final la autora para el universo estético en su concurrencia con el ético. Dada esta inmediatez de la belleza mundana de Saito a las premisas morales del auxilio y la protección social –por extensión y en su carácter previo, a la resignificación humana general del feminismo-, la estética de lo cotidiano puede tomarse como una *estética del cuidado* cuya finalidad sería que los más desfavorecidos logren –en forma de objeto o ambiente placentero- lo que los demás ya lograron, que disfruten de lo que el resto ya disfruta: de una existencia digna y amable, o una existencia plenamente humana.

Como *estética del cuidado*, en la estética de lo cotidiano de Saito prioritaria es la figura del espectador, a la que se ciñe la estética funcionalista de Hume, y prioritaria es también la del creador o diseñador de productos⁷³, quien ajustándose al perfil solícito y diligente que reclama la pensadora para el sujeto estético en general, tiene en su mano una oportunidad única a juicio de la autora por su gran calado social: la de facilitarles la vida a quienes más difícil la tienen y de hacernos avanzar a todos con ello en grado de civilización. De ellos, de los diseñadores, de su capacidad para tender puentes asimismo hacia el otro, para sumergirse en él y tomar conciencia con ello de sus necesidades –en esto no hay diferencia con el observador, salvo en la facultad añadida de anticiparse a la existencia del objeto como tal-, depende en cierto modo que nuestro tiempo, cada vez menos individualista y más relacional, cada vez más *cuidador*, haga valer de una vez por todas la igualdad, la justicia y la libertad⁷⁴; los ideales, al fin y al cabo, en los que culminó la fraternidad ilustrada –la que buscaba sin ir más lejos Hume al discurrir sobre la simpatía- en las democracias occidentales. Llevando a la vida de todos los días las grandes declaraciones de derechos con sus artefactos “atentos” y “serviciales” –bellos a la vez que buenos, dicho a la manera platónica- los diseñadores *dan forma* literalmente al bienestar que ha de reinar en toda sociedad que, merecedora de tal nombre, aspira a la felicidad de todos y cada uno de sus integrantes y caldea por eso las relaciones a veces demasiado frías que existen entre ellos; fomenta la unidad y compenetración para que ninguno se sienta en ningún caso abandonado.

72 Aunque el cap. II de su libro *Everyday Aesthetics* gira en torno a esta idea, es el ensayo *Aesthetics of the Familiar* el que la expone extensamente.

73 Diseñador aquí en sentido laxo: diseñador de todas las ramas y especialidades y, además, arquitectos e ingenieros; todo aquel, en definitiva, cuyo trabajo consiste en modelar y *con-formar* nuestra existencia diaria.

74 “Virtudes morales” en sentido estricto, para la autora, que toda buena sociedad, aparte de asegurar, debe promover y cultivar en aras de la buena vida de sus miembros confortantes. SAITO, *Everyday Aesthetics*, *op. cit.*, p. 8.

A ello hay que añadir que en una estética como ésta donde el confort de todos pasa por el de unos pocos –que además no son los fuertes y poderosos consustanciales al liberalismo moderno–, los juicios con los que valoramos formalmente un utensilio o ambiente según lo ventajoso que resultan, los juicios estético-morales de Saito, distan forzosamente de la imparcialidad, no por capricho o arbitrariedad, por atentado flagrante a la idea de igualdad sobre la que descansa toda teoría de la justicia, sino precisamente para llevarla a cabo⁷⁵. En ellos, se sobreentiende así que no hay equidad real –por oposición a la equidad formal del discurso grandilocuente de derechos y obligaciones– sin atender al desatendido, sin responder a sus privaciones a fin de que llegue a ponerse al nivel del resto; hasta se da por supuesto que atenerse a los mismos principios en circunstancias diversas puede ser una injusticia. A efectos prácticos, esto quiere decir que la decisión sobre la belleza en esta clase de pronunciamiento se halla sesgada por la preocupación por el otro y la implicación en los problemas a los que ha de hacer frente en el día a día; decisión que es tomada por eso, no desde el punto de vista del observador distanciado del que habla Hume, el “observador prudente”⁷⁶ que no interfiere para nada en la realidad que enjuicia –observador desinteresado, en posterior terminología kantiana–, sino del incapaz de permanecer al margen, el que se zambulle de pleno en ella porque sabe lo mucho que hay en juego; el cuidador que vela por el bien individual como forma de alcanzar el bien colectivo. Resumiendo, que en la *estética del cuidado* de Saito, pronuciándonos todos en favor del sujeto habitualmente *descuidado* –en nuestro modesto papel como espectadores o en el más elaborado ya como diseñadores–, todos participamos también en la construcción de un mundo más deseable; todos acabamos convertidos por eso en agentes de cambio y revolución⁷⁷.

6. Conclusión

Sobran los motivos para enclavar las propuestas de Yuriko Saito en la estética; en la estética además con mayúsculas, la de los grandes de la historia de la disciplina. Sus juicios estético-morales, formulados en el ámbito de lo cotidiano y provistos de un contundente componente ético, no sólo no arruinan la condición genuinamente estética donde tienen su razón de ser, sino que al igual que en la tradición estética antigua, en los escritos platónicos, contribuyen a ella y la fortalecen. Ligada la

75 Aplicamos a los juicios estético-morales de Saito las observaciones éticas de Victoria Camps desde el ámbito feminista del cuidado. CAMPS, *Tiempo de cuidados*, op. cit., p. 29.

76 HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., p. 771.

77 A propósito de ello, dice Saito: “Aunque la mayoría de nosotros no somos constructores profesionales como arquitectos, diseñadores, artesanos o incluso legisladores, todos sin excepción participamos en el proyecto colectivo humano de construir nuestro mundo”. SAITO, *Aesthetics of the Familiar*, op. cit., p. 185.

experiencia estética en este tipo de valoraciones a la empatía del receptor –o creador– con el usuario inmediato del objeto, al acceso imaginario al interior de un congénere para comprobar cómo con dicho objeto consigue superar muchos obstáculos y adversidades, lo que esa experiencia esconde en realidad es el hilo extremadamente sutil e invisible –a veces, sin embargo, extraordinariamente perceptible– que nos mantiene unidos a todos como miembros de una misma hermandad donde lo que afecta a uno afecta irremediabilmente al resto, según recalcará ya Hume en su reflexión moderna –ética y estética– sobre la simpatía⁷⁸; o sencillamente, como los sujetos “autónomos relacionales”⁷⁹ que en el fondo somos. Defender la causa ajena, pretender hacer *iguales* a los *diferentes*, aunque sea desde algo aparentemente fútil –estético, en todo caso– como calificar un utensilio de *generoso* o *afable*, como vemos en Saito haciéndole un guiño a la ética feminista de los cuidados, es declarar de manera implícita que los seres humanos somos seres necesitados unos de otros, que no hay auténtica sociedad sin promocionar al débil, que un mundo donde todos nos sintamos partícipes exige vernos reconocidos todos en nuestras limitaciones, nuestras flaquezas y, al fin y al cabo, nuestra singularidad.

78 “Del mismo modo que cuando se pulsán por igual las cuerdas de un instrumento el movimiento de una se comunica a las restantes, así pasan fácilmente de una persona a otra las afecciones, originando los movimientos correspondientes en toda criatura humana”. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, *op. cit.*, III, III, I, p. 765.

79 Expresión de Sevenhuijsen para intentar conciliar la ética kantiana de la justicia con la ética feminista del cuidado por ampliación de la primera mediante la incorporación de elementos de la segunda, como la estimación del otro concreto o la respuesta moral de tipo afectivo. SEVENHUIJSEN, Selma, “The place of care. The relevance of the feminist ethic of care for social policy”, *Feminist Theory*, 4 (2), 2003, pp. 179-197. Algo similar había planteado con anterioridad Alasdair MacIntyre en su *Dependent Rational Animals*, Duckworth, Londres, 1999.

Descentralizando lo humano con el arte indio: por una estética de la interdependencia

*Decentralizing the Human with Indian Art:
for an Aesthetics of Interdependence*

Rosa Fernández Gómez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2577-7855>

Universidad de Málaga-España

rosafernang@uma.es

Resumen

La posición antropocéntrica ha sido hegemónica en el discurso filosófico occidental, en su estética y sus artes. Esto contrasta con la postulación de la interdependencia entre los reinos de la naturaleza que se encuentra en la tradición india y que se refleja asimismo en su tradición filosófica, en su estética y sus artes. El artículo propone un recorrido por los principales pasajes de la literatura védico-upaniśádica para mostrar lo que denomina un *antropomorfismo cosmocéntrico* y trata de ilustrarlo con ejemplos de esculturas clásicas. Se defenderá que lo propio de lo humano es su capacidad para abandonar la posición céntrica.

Palabras clave: antropocentrismo; estética; estética india; interdependencia.

Abstract

The anthropocentric position has been hegemonic in Western philosophical debate, its aesthetics and its arts. This contrasts with the defense of interdependence among the realms of nature expressed in Indian tradition and reflected on their arts and aesthetics. The article relies on text belonging to the Vedic-upanisadic tradition to formulate an *anthropomorphic cosmocentrism* and supports this view with examples from Indian classical sculpture. The article will finally hold that according to Indian tradition the specificity of the human position is precisely the capacity to abandon any kind of centric position.

Keywords: Anthropocentrism; Indian Aesthetics; Interdependence; Cosmocentrism.

1. Del antropocentrismo eurocéntrico a la interdependencia global. Nuevos retos para la estética

El viejo predicamento de la independencia y autonomía del ser humano queda hoy más cuestionado que nunca a la luz de lo que hemos dado en llamar recientemente –a falta de otra expresión mejor– *la nueva realidad*. Esta situación sin precedentes en nuestras vidas nos ha llevado a experimentar nuestra identidad en un sentido más colectivo, poniendo de relieve lo que nos distingue como especie, y enfatizando nuestra dimensión relacional y de interdependencia, tanto respecto a nuestros semejantes como respecto de otras formas de vida. La interdependencia como ley, a un tiempo física y metafísica, es el argumento más potente que podemos esgrimir contra todos los intentos de construir discursos de dominación basados en la centralidad de lo humano como especie, o de un subgrupo humano respecto a otros. La obra fotográfica *La mano asombrada* (2021) de Mabel Gutiérrez Escalona [Figura I] ilustra a la perfección este hecho de la interconexión e interdependencia de los reinos. La sombra que proyecta sobre el agua una mano humana –tradicional símbolo de superioridad de nuestra especie en el discurso antropocéntrico– nos permite apreciar la existencia de las plantas y el mundo anfibio. El mismo título ya sugiere que el asombro, idea motriz de la filosofía, en un contexto holístico de interdependencia, solo puede nacer de la sombra, de algo de nosotros mismos que se proyecta fuera, pero que el reflejo lumínico, haciendo las veces de espejo vincular, nos permitirá reconocer como propio.



Figura I. La mano asombrada (2021)¹

1 Obra ganadora en 2021 del X Premio de Fotografía Medioambiental de la Fundación General de la Universidad de Málaga.

Frente a la constatación de la interdependencia como matriz de lo real, desde el discurso filosófico europeo se han erigido diversas posiciones que, bajo el rótulo genérico de *humanismo*, han destacado el antropocentrismo: la centralidad de lo humano como especie privilegiada y hegemónica dentro del orden natural. Aunque en las antiguas China e India también se consideró la propia cultura como el centro del mundo, la consideración antropocéntrica en el sentido jerárquico y supremacista de la especie humana, solo se dio en el ámbito antiguo grecolatino y sobre todo en el moderno anglo-europeo². Podría decirse, por ello, que el antropocentrismo y el eurocentrismo son conceptos afines y emparentados. Nuestras modernas bellas artes –la pintura y la escultura principalmente–, con sus contenidos eminentemente humanos, con un tratamiento formal realista en sentido perceptualista, no dejan de confirmar dicha obsesión con reproducir nuestras propias limitaciones perceptuales. Asimismo, la moderna epistemología filosófica podría verse como un refrendo más de la mencionada concepción antropocéntrica, con las nociones cartesianas de sujeto (*res cogitans*) contrapuesto al mundo (*res extensa*) en tanto que objeto pasivo y a nuestra disposición. La estética académica, nacida del proyecto ilustrado, estuvo marcada desde su concepción por el mismo enfoque eurocéntrico y antropocéntrico. Por otra parte, teniendo a Nietzsche y Heidegger como grandes precursores, e incluso al propio Spinoza, desde la postmodernidad hasta nuestros días diversas líneas de filosofía cuestionaron fuertemente el humanismo antropocéntrico, dando lugar en las últimas décadas a un robusto debate en el que, desde los prismas más diversos, se proclama que hemos entrado en la era del posthumanismo y el antropoceno³. Muchas son, pues, las disciplinas y líneas de trabajo desde las que se nos invita hoy a abandonar la posición céntrica de lo humano en sus respectivos discursos.

Ante semejante escenario, la estética filosófica tiene hoy dos grandes retos para renovarse como disciplina académica: (1) el de integrar las diversas culturas del planeta en un solo discurso, como parte de la rica diversidad experiencial en la que la conciencia de la humanidad se ha manifestado desde los dos últimos milenios y medio –la de las culturas india, africana, china, japonesa, coreana, indígena americana, etc.; (2) el de la renovación de nuestra capacidad de percibir y sentir en la dirección de la

- 2 Hasta cierto punto, todas las grandes civilizaciones se han considerado el centro del mundo. Por ejemplo, China, con la denominación *imperio del Centro* o India, con la denominación de *Bharat*, pero sin embargo, en el sentido metafísico de sus filosofías, nunca se proclamó la superioridad hegemónica de lo humano por encima del ámbito natural. Véase GERNET, Jacques, *El mundo chino*, Crítica, Barcelona, 2005 y PANNIKER, *Indika. Historia de una descolonización intelectual*, Kairós, Barcelona, 2006.
- 3 Sobre el posthumanismo, en este artículo me aproximo a la posición de Rosi Braidotti. Véase BRAIDOTTI, Rosi, *Lo Posthumano*, Gedisa, Barcelona, 2015 y del lado del antropoceno, coincido con la crítica que hace Marta Tafalla del término al señalar que, con él, se sigue concediendo excesiva importancia y centralidad a lo humano. Véase TAFALLA, Marta, *Ecoanimal. Por una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Plaza y Valdés, Madrid, 2018, p. 147.

no-dualidad y la interdependencia, tratando de restaurar nuestro vínculo profundo con el mundo natural y generando patrones de relación basados en el respeto, la empatía y la compasión. En este sentido se ha pronunciado Rafael Argullol al concebir la estética como “la esfera donde se rompen las dualidades y que es el punto de convergencia entre conocimiento y sensibilidad, entre contemplación y acción”⁴. Este escrito parte del convencimiento de que la estética filosófica puede contribuir a esta crisis global en la que estamos inmersos fomentando el despertar de una sensibilidad más volcada a lo común y colectivo y que nos permita apreciar las interconexiones, tanto entre las diversas culturas como parte de una única humanidad, como entre lo humano y la naturaleza.

A continuación, en primer lugar, enunciaré premisas generales en las que se sustenta el pensamiento tradicional indio y que dan cuenta de su visión cosmocéntrica o biocéntrica. Para ilustrar esta tesis, en un segundo momento, me centraré en exponer la noción fundamental del *Puruṣa* o humano primordial en la literatura védico-upaniśádica, exponiendo el modelo genealógico del universo de tipo no-antropocéntrico al que da lugar mediante su propia inmólación⁵. De dicho sacrificio creador se desprenderá una genealogía de la sensibilidad humana simbólicamente interconectada con el resto de la realidad, dentro de la cual habría que situar también la experiencia estética. Por último, analizaré una serie de ejemplos artísticos procedentes de la escultura india clásica donde se plasma visualmente dicha cosmovisión hindú de imbricación humano/naturaleza. El análisis de estos ejemplos enfatizará cómo se concreta en términos visuales la visión no antropocéntrica y la interdependencia de los reinos en India, con especial atención al teriomorfismo, a la imbricación de lo humano con el mundo vegetal, y a la multiplicación de los miembros del cuerpo humano.

2. El antropomorfismo cosmocéntrico hindú

Podría decirse que hay un sentido neutro de la idea del antropocentrismo que obedece a la incapacidad de percibir la realidad más allá de nuestras propias limitaciones biológicas como especie, y este podría denominarse como un *antropocentrismo antropomorfo*, el cual no implica aún ningún tipo de jerarquía en el ordenamiento de las relaciones. En el caso de la tradición cultural india podríamos reconocer ese tipo de antropocentrismo, que aquí denominaré *antropomorfismo cosmocéntrico* donde lo humano se pone al servicio de los demás órdenes y planos de la realidad. Ello se

4 ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa* (ed. y estudio introductorio de O. Pujol), Siruela, Madrid, 2004, pp. 183-184.

5 Aunque no es un sitio académico, una guía de pronunciación sobre los términos sánscritos transliterados puede encontrarse en: <https://www.sanskrit-trikashaivism.com/es/aprendiendo-sanscrito-primeros-pasos-introduccion/406#anchor88000>

lleva a cabo desde una perspectiva holística e integradora donde lo importante, en un sentido dinámico, son los vínculos e interrelaciones que se generan en el despliegue de lo real. Por ello mismo, la propia noción de *centro*, entendido en un sentido fijo, rígido y *duro* es problemática desde la perspectiva india y más útil nos resultará abogar por una noción de centro blando y poroso⁶.

Frente al enfoque euro-antropocéntrico de tipo rígido y jerárquico, Vidya Nivash Mishra defiende la perspectiva cosmocéntrica o biocéntrica hindú, la cual también denomina como el “enfoque integral hindú”⁷, caracterizado por tres rasgos: (1) la unidad de la vida, que afirma que una única energía subyace y habita todas las formas de vida como su ser más interior, algo que –se podría añadir– se aprecia en las artes en la profunda imbricación de los reinos humano, animal y vegetal y en hibridaciones como el zoomorfismo; (2) la continuidad vida/muerte, siendo esta última concebida como cambio o transformación, más que como cese. De este segundo rasgo se podría decir que la teoría del *karma* y la transmigración sería su correlato escatológico más claro mientras que el simbolismo de la rueda (*cakra*) será su referente visual primero; (3) la interdependencia, en la medida en que importan más las relaciones que se establecen que los elementos aisladamente considerados. En realidad, no hay elementos aislados y en términos visuales esto se apreciará en que no resulta fácil analizar las obras en términos de relaciones jerárquicas y de subordinación entre individualidades independientes de rasgos isomórficos como los que nos muestra la sensibilidad empírica ordinaria.

Para Mishra, la interdependencia es un principio que rige todas las relaciones: “toda relación implica un principio de interdependencia o complementariedad que trasciende el posicionamiento jerárquico de los elementos que la componen”⁸. Esta prioridad de la relación en sí sobre su partes se explica por estar regida por la dinámica propia del juego (*līlā*), noción central en el pensamiento indio como principio de mediación entre lo uno y lo múltiple. Por otra parte, al igual que Argullos, coincide en situar en el arte y la experiencia estética el ámbito más cercano a la percepción de la no-dualidad de la que participa la postulación de la interdependencia de los seres⁹.

6 El sanscritista O. Pujol señala que en sánscrito el término que se emplea para designar el centro *kendra*, es en realidad un préstamo del griego *kentron* (“aguijón”, “pincho”, “punta de lanza”, “punta de compás”) y que es muy frecuente el empleo de términos que no significan centro para expresar la idea de centro: *marman* (órgano vital), *madhya* (medio), *nabhi* (ombligo), etc. Véase PUJOL, Óscar, en ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *op.cit.*, p. 44.

7 MISHRA, Vidya Nivash, en ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *op. cit.*, pp. 159-160. En esta obra, estos dos pensadores entablan un diálogo filosófico intercultural (India/Europa) en torno a cinco ejes, siendo uno de ellos, precisamente, el del antropocentrismo.

8 *Ibid.*, p. 40.

9 *Ibid.*, p. 31.

Por seguir con el planteamiento del marco conceptual hindú, podría decirse que ya en la antigua tradición védico-upaniśádica la postulación de un principio último de tipo onto-epistemológico (conocer es ser), la concepción del conocimiento en términos de correspondencias y correlaciones (a nivel micro-macrocósmico) y la división de la realidad en estados de conciencia (vigilia, sueño con ensueños, sueño profundo y estado unificado trascendente) serán postulados estructurales del marco filosófico indio incompatibles con la postulación del antropocentrismo al estilo eurocéntrico. Desde esta perspectiva, el pensamiento indio en su conjunto, tanto por su dimensión simbólica estructural, como por su aspiración última hacia una gnosis meditativo-unitiva, daría un paso atrás, como señala O. Pujol, en relación con nuestra conciencia individual ordinaria de *ser por separado* y esto podría verse también como una forma de combatir o evitar el antropocentrismo. Este autor alude en este sentido a una particular forma de evitación del antropocentrismo que podría ilustrarse especialmente con el arte indio clásico:

existe una forma tradicional de antropocentrismo que parte de una representación típicamente antropomórfica pero que apunta hacia una superación de la misma. De hecho, desde este punto de vista, lo humano incluye en su definición la posibilidad de trascender la humanidad misma mediante una paradoja de identidad: el ser humano para ser realmente humano ha de superar los límites estrechos de su propia humanidad. Solo entonces se realizará como hombre sin quedar limitado al nivel de conducta instintiva que en cierta forma no lo distingue de los animales¹⁰.

Esta capacidad de superar nuestros límites estrechos como humanos también se podría ilustrar mediante el arte y el pensamiento indio si lo asociamos con la capacidad de abrir un espacio con nuestra propia conciencia egoica individual, –esa será, a mi entender, la paradoja de identidad–. Por otra parte, esta paradoja podría relacionarse también con la particular manera de entender la tensión entre unidad y diversidad en India y la idea de la creación entendida de un modo no-dualista como emanación y multiplicación en el sentido de diversificación o diferenciación. Una autora tan relevante como Diana Eck no duda en definir la *unidad diversa* como uno de los rasgos distintivos de la cultura india en su conjunto: “La unidad social y religiosa de la India es la de una totalidad compleja. Y en una totalidad compleja, la unidad no descansa en una presunta identidad o mismidad; descansa, más bien, en las interrelaciones y la diversidad”¹¹. Precisamente, es la perspectiva del ser humano la que puede captar dicha complejidad, para luego afirmar la unidad de contrarios aparentes (unidad/diversidad) y llegar a plasmarla artísticamente a través de formas

10 PUJOL, Óscar, en ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *op. cit.*, p. 49.

11 ECK, Diana, *Darśan. La visión de la imagen divina en la India*, Sanssóleil, Barcelona, [1998] 2015, p. 59.

cuyo contenido simbólico evoquen la paradoja que los mitos hindúes transmiten con su propio lenguaje simbólico de tintes fantásticos y oníricos.

Dos expertas en el arte indio clásico durante el pasado siglo se han pronunciado en la dirección del no-anropocentrismo como rasgo destacado del arte indio. Alice Boner, a principios de los años ochenta, afirmaba de la escultura india:

El hombre aquí surge de la estructura elemental del cosmos y es connatural con ella. No es la medida de todas las cosas, el *'Homo universalis'*, como se suele asumir comúnmente en las tradiciones clásicas de Occidente. El cosmos no es visto a la imagen del hombre, sino que el hombre es visto a la imagen del cosmos¹².

Y Bettina Bäumer, indóloga centrada en arte y filosofía, abundando en la misma idea, señalará que, más que la medida de todas las cosas, en India el ser humano se concibe como una parte integral de un organismo más vasto, del que forma parte la naturaleza y, por lo tanto, el *puruṣa*, término sánscrito con el que se designa al ser humano primordial, ha de verse como un símbolo de integración¹³. Con su interpretación del concepto de *puruṣa*, Bäumer en particular intenta explicar “por qué el arte indio no es ni antropomórfico (o antropocéntrico) ni naturalista (o cosmocéntrico), sino que aspira a con-formar (*anurūpa*) al arquetipo divino (el *Puruṣa* original) que se refleja tanto en el ser humano como en el cosmos”¹⁴.

Como veremos a continuación, de modo natural, en la antigua literatura india que se produjo antes de la era común, se utilizó el símil de la figura y el cuerpo humano en particular como modelo explicativo del surgimiento del universo fenoménico y también se empleó el símil del parto humano como modelo de creación de los dioses. Estas formas de antropocentrismo antropomorfo son las que Pujol mencionaba como los puntos de partida que habrán de ser superados. Como señala Bäumer, estos empleos de símiles basados en lo humano no condujeron a proclamar la superioridad de lo humano sobre el resto del mundo no-humano, antes bien, eran

12 En BONER, A., SHARMA, S.R. y BÄUMER, B. *Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art*. [texto sánscrito, traducción al inglés y notas], Motilal Banarsidass, New Delhi, [1982] 1996, p. 21. Todas las traducciones del inglés de este artículo son propias.

13 BÄUMER, Bettina, “Puruṣa”, en BÄUMER, Bettina (ed.), *Kalātattvakośa. A Lexicon of Fundamental Concepts of Indian Art*, Motilal Banarsidass y IGNC, New Delhi, 1988, vol.1, p. 50. En el texto original en inglés, Bettina emplea, y lo harán a menudo tanto ella como la propia Alice Boner, el término ‘Man’, tanto en mayúscula como en minúscula, entendiendo a menudo, más que el ser humano de sexo masculino, el conjunto del género humano, como era común en la época de estos textos; es por ello que, dada la actual sensibilidad hacia cuestiones de género y su reflejo en la terminología que empleamos, me he tomado la libertad, al parafrasear ciertos pasajes, de sustituir la traducción literal ‘hombre’, por la de ‘ser humano’, más neutra y que no obstante, recoge las connotaciones que ambas autoras tenían *in mente*.

14 *Ibid.*, p. 33.

fruto de la estrecha correlación e interpenetración entre los distintos planos y órdenes de la realidad. En función de su capacidad para separarse de sí mismo y alcanzar la visión de la totalidad, al ser humano le corresponde un rol de mediador entre lo uno y lo múltiple.

3. *Cosmogonía y estética india a partir de la inmoliación del Humano primordial (Puruṣa)*

a) El sacrificio como modelo de creación y las correlaciones simbólicas.

Las múltiples pinturas de divinidades hindúes, en particular el dios Viṣṇu, teniendo en las diversas partes de su cuerpo representado el mundo, *Viśvarūpa* [Figura II], o los mitos hindúes que narran cómo la realidad ordinaria es producto de su sueño creador y nuestro transitar por la vida es como pasear por su propio cuerpo yacente¹⁵, desde el ámbito del universo mítico-simbólico, nos ilustran ya la gran correlación entre lo humano y lo natural en India, entre nuestro cuerpo como microcosmos, y el cuerpo del mundo, que es el universo que nos rodea¹⁶. Los orígenes de esta concepción se remontan a la antigua literatura védico-upaniśádica (ss.VIII-III a.e.c.)¹⁷. En ella aparece el concepto de *puruṣa*, con el cual se refiere a *Humano* (a veces de sexo varón, pero también como andrógino), la *persona*, entendida a la vez como el cuerpo (las partes) y el espíritu interior que lo anima (la totalidad). En este concepto se recoge e ilustra plenamente lo que Mishra refiere como concepción *cosmocéntrica* o *biocéntrica* hindú, el principio de la interdependencia entre lo universal o macrocósmico y lo individual o microcósmico, tomando como modelo o punto de referencia el cuerpo humano.

Desde la más antigua literatura de los himnos rigvédicos (circa s. VIII a.e.c.), como el célebre *Puruṣasukta* (*Rgveda* X.90), se establecen paralelismos entre el cosmos o macrocosmos y el ser humano individual en tanto que microcosmos. En este himno emerge ya una correlación entre los órganos de los sentidos del ser humano y los elementos de la naturaleza que se canonizará con la posterior elucubración upaniśádica y con la filosofía *sāṃkhya*. En él se narra el surgimiento del universo a través del desmembramiento del humano primordial, el gigante cósmico *Puruṣa*:

15 Véase el altorrelieve del siglo V de *Viṣṇu Anantasayi* de Deogarh disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Deogarh#/media/Archivo:Anantasayi_Vishnu_Deogarh.jpg

16 Véase ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid, 1995.

17 Todas las traducciones de las upaniśads de este artículo están tomadas de ILÁRRAZ, Félix y PUJOL, Óscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upaniśads*, Trotta, Madrid, 2003.



Figura II. *Viṣṇu Viśvarūpa*¹⁸

La luna nació de su mente, el sol nació de su ojo. De su boca vinieron Indra [dios del firmamento] y Agni [dios del fuego], y de su aliento vital nació el viento [Vāyu]. De su ombligo nació la atmósfera; de su cabeza apareció el cielo. De sus dos pies vino la tierra, y las regiones del firmamento de sus orejas. De este modo formaron los mundos¹⁹.

- 18 Figura II: Viṣṇu *Viśvarūpa*, s. XIX, acuarela sobre papel, 38 cm. alto x 28 cm. ancho; Museo Victoria & Albert, Londres, colección permanente. Disponible en <https://collections.vam.ac.uk/item/O154643/vishnu-as-vishvarupa-cosmic-or-painting-unknown/>
- 19 *Ṛgveda* X. 90, en DONNIGER, Wendy (ed.), *Mitos hindúes*. Siruela, Madrid, 2004, p. 33. Los corchetes son míos. Véase también la traducción del *Puruṣasukta* en la selección de himnos del *Ṛgveda* que ofrece J.M. Mora, en MORA, J.M. (ed. y trad.), *El Rig Veda Samhita*, Edamex, México, 1990, pp. 63-64.

Se formula, pues, una primera asociación entre los elementos de la naturaleza, los órganos de los sentidos y diversas partes del cuerpo humano. Un desarrollo más elaborado de estas correspondencias primitivas entre los órganos de percepción con diversas partes del cuerpo y con elementos de la naturaleza lo encontramos en la *Aitareya Upaniṣad* donde se describe cómo el ātman (ser universal y asimismo ser esencial en el plano individual), al emitir los mundos, saca de las aguas un *puruṣa* amorfo, le da forma y, tras incubarlo, hace que de las distintas partes de su cuerpo surjan las fuerzas elementales divinizadas. Éstas son lanzadas al océano mientras que el *puruṣa* es sometido al hambre y la sed. Entonces las potencias divinizadas le piden que les encuentre una morada en las que ellas se puedan asentar y tomar alimento. Y esto marca el retorno de los elementos naturales al cuerpo humano:

El fuego, transformado en habla, entró en la boca. El viento, transformado en el aire de la respiración (*prāṇa*), entró en las fosas nasales. El sol, transformado en vista, entró en los ojos. Las regiones del espacio, transformadas en oído, entraron en las orejas. Las plantas y los árboles, transformados en pelos, entraron en la piel. La luna, transformada en mente, entró en el corazón. La muerte, transformada en el aire de la espiración (*apāṇa*), entró en el ombligo. El agua, transformada en semen, entró en el órgano viril²⁰.

Así pues, las fuerzas elementales divinizadas residen en el interior del ser humano, siendo éste el alimento de aquéllas y a su vez aquéllas el sustento de éste. Una correlación védica clásica entre los elementos (*mahābhūtas*) y los sentidos es:

oído.....éter (*akāśa*)
 vista.....fuego (*tejas, prakāśa*)
 tacto.....aire (*vāyu*)
 gusto.....agua (*āpas*)
 olfato..... tierra (*prthivi*)

A esta quintuple división macro/microcósmica, habría que añadir un sexto sentido dentro de la epistemología india: *manas*, correlacionado con la Luna (*Chandra*) y usualmente traducido como *mente, construcción de imágenes, imaginación*, aunque en realidad no tiene un equivalente exacto en lenguas occidentales. Este sexto sentido es de gran relevancia para la estética por cuanto que tiene que ver con la emoción, con la aprehensión de una cierta cualidad emotiva que emana de los objetos y que, si es correctamente aprehendida, trae consigo un gozo que, de mero *kāma* o placer sensible ordinario en sentido más tosco, se convierte en *rasa* –término a menudo traducido como *placer estético* por su asociación con las artes–, un placer más sutil y refinado.

20 *Aitareya Upaniṣad* 1.2.4. En ILÁRRAZ, Felix y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, p. 166-167.

Como veremos a continuación, el proceso artístico/estético, según la teoría del *rasa*, va a consistir precisamente en la transformación de la emoción sensible ordinaria en sutil y *no-ordinaria* (*alaukika*), mediante un proceso de refinamiento y purificación.

Pero además, es muy importante entender el carácter generativo a partir de un único principio –*brahman* (sí mismo universal) en las *upaniṣads* y luego *prakṛti* (la naturaleza) en la filosofía *sāṃkhya*– de esta fisiología de la sensibilidad²¹. La categorización de los veinticinco elementos de la realidad que propone la filosofía *sāṃkhya* implica una visión evolutiva entre los extremos de lo tosco (*sthūla*) y lo sutil (*sūkṣma*), siendo el extremo más tosco el de los cinco elementos de la materialidad (éter, fuego, aire, agua y tierra) que tienen como correlato dentro del cuerpo humano a los cinco sentidos toscos externos (*jñānendriyas*) (oído, vista, tacto, gusto y olfato, respectivamente) y a los cinco órganos de acción.

b) La emoción estética (*rasa*) y los arquetipos emocionales de la conciencia.

El viaje hacia la estética y la experiencia gozosa que nos proporcionan las artes será un camino desde lo tosco hacia lo sutil, desde lo individual hacia lo colectivo, sin dejar de percibir la unidad subyacente entre ambos extremos. Es más, en este sentido, afirma K.D. Tripathi, que la belleza es “la experiencia de la unidad de lo sensible y lo suprasensible”²², de lo tosco y lo sutil. Su deleite refinado y purificado se sustenta en última instancia en ese hilo (*sūtra*), imperceptible por los sentidos externos, del que decían las *upaniṣads* que era el rector interno (*āntarātman*) que conecta todos los seres: el vidente invisible, el oyente inaudible, el pensante impensable²³.

En la tradición india, los estados ordinarios (*bhāvas*) son a la par mentales y emocionales ya que los estados psico-emocionales han ocupado un papel central dentro de la elucubración sobre las facultades humanas desde tiempos védicos²⁴. La gran importancia concedida desde un plano simbólico al corazón, entendido como receptáculo de la conciencia más profunda y elevada, nos da prueba del tratamiento

21 La filosofía *sāṃkhya* (base teórica del yoga como sistema de pensamiento) es el más antiguo de los seis sistemas ortodoxos (*sat-darsanas*) y recoge la antigua tendencia a categorizar la realidad en elementos últimos (*tattvas*), ordenados de modo generativo según el principio emanatista clásico del pensamiento indio. Su obra principal, de los primeros siglos de la era común, son las *Sāṃkhya-Kārikās*. V. IŚVARAKRṢṢNA, *Sāṃkhyakārikās. Las estrofas del Samkhya*, (trad. Laia Villegas), Kairós, Barcelona, 2016.

22 TRIPATHI, Kedarth Nath, “From Sensuous to Supersensuous: Some Terms of Indian Aesthetics”, en K. Vatsyayan (ed.), *Prakṛti. The Integral Vision*, vol.3. *The Agamic Tradition and the Arts*, (ed. B. Bäumer), New Delhi, Motilal Banarsidass, 1995, p. 75. La traducción es propia.

23 *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 3.7.23 en ILÁRRAZ, Félix y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, p. 246.

24 El lugar clásico donde se describen los cuatro estados de conciencia (vigilia, sueño con ensueños, sueño profundo y estado trascendente) es la *Māṇḍūkya Upaniṣad*. Véase ILÁRRAZ, Félix y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, pp. 141-144.

que reciben las emociones. Así, los legendarios sabios primeros (*ṛṣis*), los veedores de las verdades eternas a los que se les atribuye la creación de la literatura védica, serían receptáculo de las mismas gracias a su unión del corazón (*hr̥d*), la mente (*manas*) y la reflexión intuitiva (*manīśa*). En los Vedas, el proceso a partir del cual emergen las visiones, tiene su origen en el corazón, consistiendo en un proceso de purificación o clarificación. Además, en estos textos, el corazón se asocia con el *rasa* o *soma* ya que este jugo se supone que se encuentra en el corazón de los *ṛṣis*. El corazón ha de verse aquí como el centro rector de la individualidad del ser humano, como el asiento de la conciencia. La *Chāndogya Upaniṣad* contiene uno de los más célebres pasajes sobre esta metáfora del corazón:

OM. En el centro de esta ciudad de *brāhman* (el cuerpo) hay un pequeño santuario en forma de flor de loto. En su interior hay un espacio diminuto. Hay que buscar, hay que desear conocer a quien lo habita. (...) El espacio en el interior del corazón es tan vasto como todo el universo. En su interior caben el cielo y la tierra, el fuego y el viento, el Sol y la Luna, el relámpago y las estrellas. Todo está contenido en su interior, lo que le pertenece a uno en este mundo y lo que no le pertenece²⁵.

La cavidad cordial sería, pues, aquel espacio que, como oquedad, cumple la función de albergar la alquímica transformación de las emociones ordinarias en emociones sublimadas, liberadas, por así decirlo, de los factores limitadores que nos remiten a nuestra individualidad empírica durante la experiencia ordinaria. Si en el *Ṛgveda* el término *rasa* significaba *jugo*, en las *upaniṣads* llegó a adquirir un significado más místico, aludiendo al deleite que se sigue de saborear o apreciar la esencia de una cosa, en este caso, la inmanencia de la divinidad en el mundo sensible (*ātman-brahman*). Además, el simbolismo del corazón como habitáculo, cámara secreta o cueva oculta, nos podría conducir en última instancia a la concepción del vacío como presupuesto último de las elucubraciones estéticas posteriores pues, en efecto, es el espacio que hay en su interior lo que se persigue encontrar, como origen y fin de las formas, experiencia no-dual como origen y fin de las emociones, tanto ordinarias (*bhāva*) como estéticas (*rasa*).

Se trataría de un plano más allá de nuestra realidad empírica ordinaria –y de los estados de vigilia, sueño y sueño profundo–, caracterizado, como dirán los autores de Cachemira posteriormente, por una especie de descanso (*viśranti*), que es el reposar en sí de la propia conciencia²⁶. Desde esta perspectiva, el *rasa* se puede considerar como

25 *Chāndogya Upaniṣad*, 8.1.1.-8.1.3. *Ibid.*, pp. 199-200.

26 La experiencia estética, según la teoría del *rasa*, pertenece al primer nivel del 4º estado o estado trascendente, donde aún se perciben las diferencias del mundo fenoménico solo que desde un estado despersonalizado. V. GNOLI, Raniero, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba, Varanasi, 1985, p. XXIII.

una experiencia de transformación, que tiene lugar tanto en el corazón del artista que produce la obra como en el del espectador que la recibe. En esta línea se desarrolla la conocida teoría del *rasa* o emoción estética que se generó a partir del tratado de la dramaturgia (*Nāṭyaśāstra*) atribuido al legendario Bharata y datado entre los siglos II a.e.c. y II e.c. En este tratado se presenta el arte dramático como forma artística *par excellence*. *Nāṭya* es un arte escénico que comprende varias otras artes principales, tales como la danza-teatro (*nāṭya*), la danza pura (*nṛṭya*), la música (*sangīta*), la poesía (*kāvya*) y otras artes menores como la de los decorados y la confección del vestuario. En dicho tratado aparece el célebre aforismo del *rasa* (*rasasūtra*), que será comentado por posteriores autores.

Abhinavagupta (ss. X-XI) recopiló los comentarios de los autores que lo precedieron en su obra *Abhinavabhāratī* y, realizó su propia aportación, como una síntesis creativa que coronaría toda la reflexión anterior a él²⁷. Ofreció una respuesta bastante sofisticada: sostuvo que el deleite que se deriva de contemplar una representación dramática (*camatkāra*) en realidad era una percepción, que resultaba de la inmersión en un estado de conciencia unificado (*viśranti*), que tenía lugar en un contexto colectivo, y en virtud de los recursos del lenguaje escénico teatral, permitiendo todo ello el afloramiento a la conciencia de huellas residuales (*vāsanās*) dejadas en el inconsciente por experiencias personales vividas similares a las representadas. Estas, al modo de coloraciones diversas de los estados anímicos, yacen en nuestro inconsciente *desde tiempo inmemorial*, dirá Abhinava²⁸. En virtud del lenguaje teatral pueden pasar de la latencia a la manifestación estando nosotros en un estado de despersonalización (ya que lo que se representa no apela al sentido del yo de modo personal pero tampoco nos resulta totalmente indiferente). En estas circunstancias provocadas por el arte representativo, el afloramiento de los patrones emocionales arquetípicos en la audiencia es lo que permitirá, tras la intensidad de la percepción emotiva, el reposo (*viśranti*) en el propio ser, siendo todo ello parte del mismo proceso de gozo embelesado (*camatkāra*) en tanto que estado de conciencia unificada. Ocho serán los estados psico-emocionales básicos que se transformarán en emoción estética al escenificarse: el amor se transformará en lo erótico, la risa en lo cómico, la pena en lo patético, la cólera en lo furioso, el entusiasmo en lo heroico, el miedo en lo terrible, la aversión en lo repugnante y la admiración en lo maravilloso.

Estas ocho emociones estéticas (*rasas*), según Abhinavagupta, se saborean cuando nos sumergimos en un estado de conciencia unificada e impersonal

27 Sobre la estética india en castellano véase MAILLARD, Chantal y PUJOL, Óscar, *Rasa. El placer estético en la tradición india*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006. En esta obra se ofrece la traducción de un extracto significativo del *Abhinavabhāratī* de Abhinavagupta.

28 *Ibid.*, p. 147.

(*ekaganathā*), un nivel de conciencia que estaría situado dentro de la filosofía india clásica en el plano del conocimiento superior (*buddhi*), caracterizado por trascender nuestra conciencia ordinaria, dominada por la centralidad del ego empírico individual (*ahaṃkāra*)²⁹. Lo que vemos representado ni nos afecta personalmente ni nos resulta indiferente, y en esa justa distancia entre el apego y la indiferencia, surgirá la imaginación empática que nos conecta, a través del inconsciente colectivo, con el común sentir de lo humano, situándonos en el plano despersonalizado colectivo de nuestra propia especie, más que como individuos y, por tanto, en sintonía con lo que aquí se ha venido exponiendo.

Por lo que respecta a las artes plásticas, la tratadística india se inspira en toda la tradición védico-upaniśádica cuando establece sus cánones compositivos y de realización de las imágenes. Los seis cánones (*ṣaḍaṅga*) según el *Kāmasūtra* (s. IV) resuenan con esta epistemología india que se vehicula en clave de correspondencias y analogías. Esto se ve en particular en el quinto canon, *sādṛśya*, donde la comparación o analogía no es de tipo perceptual y realista, sino de sentimientos y emociones y da cuenta de un rico vocabulario de imágenes metafóricas que hacen referencia a elementos concretos del reino animal o vegetal. Fernández del Campo nos ofrece una serie de ejemplos muy ilustrativos de esta teoría y que dan perfecta cuenta de las convenciones según símiles animales y vegetales que rigen las formas del cuerpo humano en la plástica hindú, identificando, por ejemplo, los anchos hombros de los personajes masculinos con trompas de elefante:

En las artes plásticas se establece toda una serie de correspondencias entre las distintas partes del cuerpo y los elementos naturales. Por ejemplo, el rostro de Buda debe ser ovalado como un huevo, pues debe evocar la misma sensación de pureza, de perfección y de ausencia de ángulos que este. Su cuello debe imitar la forma de la caracola, pues debe ser foco también del mismo sonido profundo y penetrante. El rostro de un *bodhisattva*, sin embargo, debe tener la forma de la hoja del betel, pues debe sugerir la misma sensación deliciosa que se produce al mascar esta planta, invitándonos a sumirnos en un estado lánguido y placentero; los jóvenes príncipes muestran el torso con la firmeza del león, y los brazos poderosos y flexibles como las trompas de los elefantes, mientras que las jóvenes hermosas tendrán la estrechez efímera de un reloj de arena en su cintura, la gracia y la sensualidad de los andares de un elefante en sus caderas y la firmeza de los troncos del banano en sus muslos; las manos se abrirán como flores, y los dedos serán flexibles como vainas de guisantes; los labios carnosos, rojos, húmedos y sensuales como la flor de la bimba³⁰.

29 Véase el estudio introductorio de Maillard en MAILLARD, Chantal y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, pp. 66-70.

30 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *Cánones del arte indio*, Madrid, Abada, 2013, pp. 99-100.

Del tratado de pintura *Viṣṇudharmottara* (circa s.VII) resultan especialmente relevantes aquí los dos últimos cánones (*kṣāyavṛiddhi*), conjuntamente traducidos como *pauta orgánica* y que Fernández del Campo relaciona con *chanda*, el ritmo, impulso o aliento vital, al tiempo que nos recuerda que es muy característico de la escultura budista primitiva en la que es frecuente encontrar relieves en los que lo humano, lo vegetal y lo animal se entrelazan como eslabones de un mismo entramado compositivo y vital³¹.

4. Interdependencia e imbricación de lo humano y lo natural en la escultura

¿Con qué lenguaje plástico y medios materiales contaron las artes visuales indias para expresar su universo mítico-filosófico de vinculación e interdependencia? Sin duda alguna, el legado más claro que ha llegado hasta nuestros días es el de la escultura, un arte que también en Europa ha estado asociado a la exaltación de la figura humana y a menudo al servicio de un marco de pensamiento antropocéntrico. Así, si bien en Europa fructificó –sobre todo en los periodos más ligados al humanismo y al realismo perceptualista– la escultura de bulto redondo naturalista, en India se tratará de una escultura indisolublemente ligada a la arquitectura y donde la figura humana recibe un tratamiento estilizado. Como elemento arquitectónico se pueden apreciar dos tratamientos principales de la escultura: por un lado, el de la propia excavación de los edificios en la roca viva, dando lugar a edificios que podrían verse como inmensas esculturas invertidas; y por otro, el del altorrelieve tallado en la piedra, ya dentro de las cuevas, ya formando frisos en el exterior de los templos exentos del hinduismo medieval³². Como nos recuerda la mitología india cuando compara la tierra con el cuerpo del dios Viṣṇu, los altorrelieves se nos aparecen hoy como escritura tallada en la piel o cuerpo de la divinidad cuyo mensaje se ha ido forjando a lo largo de milenios³³.

Por otra parte, la propia arquitectura rupestre es ya un tipo de construcción de gran complejidad y muy basado en el proceso escultórico. En este tipo de obras, a caballo entre la escultura y la arquitectura, encontramos ejemplos inmejorables de, recordando a la historiadora del arte indio Stella Kramrisch, un *pensamiento en imágenes* con el que afirmar la paradoja y llevarnos a trascender la dualidad y las posiciones centralistas y jerarquizadas³⁴. En efecto, la fértil imaginación simbólica

31 *Ibid.*, p. 108.

32 Sobre escultura india, véase FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *En la materia del mundo. Apuntes de escultura india*, Sexto Piso, Madrid, 2020 y en general sobre arte indio, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *Arte de India*, Akal, Madrid, 2013.

33 Véase ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid, 2008, pp. 33-64.

34 KRAMRISCH, Stella, *Indian Sculpture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1960, p. 22.

hindú traduce a imágenes muy concretas y tipificadas el contenido simbólico el contenido de los mitos, los cuales a su vez son expresión de contenidos filosóficos³⁵.

El altorrelieve, como nexo de unión entre escultura y arquitectura, será el soporte principal de este pensamiento en imágenes, ocupando una centralidad que no tendrá en otras regiones de Asia ajenas a la influencia hindú o budista. Por su carácter de arte *site specific*, nos ofrece un símil de la tensión entre el absoluto informe e indeterminado (*brahman nirguṇa* o sin atributos) representado en la propia roca viva no desvinculada de la madre tierra, y las formas que emanan de ella misma sin abandonarla totalmente, como si a la vez que emergen de lo indeterminado estuviesen retornando a las entrañas de la propia tierra. Como ha señalado Fernández del Campo respecto a los templos exentos:

la decoración escultórica de los templos se consigue mediante la articulación de las distintas molduras arquitectónicas, una serie de elementos tridimensionales que tienen el aspecto de emanación viva y que provoca en el espectador la impresión de que el edificio se encuentra en pleno proceso de autogeneración, el efecto de que los dioses, animales o plantas surgen de forma espontánea de él como una masa orgánica que crece y se autoreproduce en un imparable dinamismo que no es sino la manifestación de la energía que irradia la divinidad desde el *garbhagrha*³⁶.

No habría pues otro símil mejor que el del altorrelieve de esta concepción emanatista del arte indio según los principios no-dualistas que a grandes rasgos rigen el marco filosófico indio. Además, el altorrelieve, al representar o bien escenas aisladas o bien secuencias de escenas narrativas, tiene una dimensión intrínsecamente temporal que lo sitúa más cerca de la pintura narrativa que de la típica escultura de bulto redondo europea, centrada esta última, por sus propias características técnicas y formales, en representar un instante en el tiempo detenido.

En el arte indio, tanto lo humano como lo animal-vegetal, sostenidos como están en su conjunto por los cinco elementos macrocósmicos, remiten a la forma originaria (*anurūpa*), de la cual todo el universo sensible no es más que un reflejo, como podemos leer en la literatura védica. Como he apuntado antes, el *Puruṣasukta* (*Rgveda* X.90) consagra la realidad confiriéndole la forma de un ser humano, el gigante cósmico (*puruṣa*). El mundo, incluido el propio ser humano, se presenta como una evolución a partir del cuerpo primordial, forma arquetípica respecto de la cual toda forma plástica no es más que un reflejo: “de toda figura él devino el modelo”

35 En el siglo XX, un autor pionero en interrelacionar magistralmente arte, mito y pensamiento en India fue Heinrich Zimmer. Véase ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India* y ZIMMER, Heinrich, *Filosofías de la India*, Eudeba, Buenos Aires, 1979.

36 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *En la materia del mundo*, op. cit., p. 146.

(“*Rūpam rūpam pratirūpam bhāvati*”)³⁷.

En su alejamiento de la representación realista perceptualista, dos modificaciones de la concepción naturalista del cuerpo humano son definitorias del arte indio: el teriomorfismo o zoomorfismo y la multiplicación de los miembros (brazos y rostros principalmente), siendo esta última uno de los rasgos iconográficos más destacado del arte indio en su conjunto³⁸.

Nuevamente el himno del *Puruṣasukta* también nos sirve de referente para explicar el recurso iconográfico a la multiplicación de los miembros pues comienza afirmando que el Puruṣa o Humano primordial tiene millares de cabezas, millares de ojos y millares de pies³⁹, algo que se repite en un importante pasaje de la *Bhagavad Gita* cuando el héroe Arjuna le pide al dios Kṛṣṇa que le revele su forma universal. Tras recibir esta visión, Arjuna la describe en términos similares: “Te veo a ti con infinitos brazos, vientres, rostros y ojos”⁴⁰. Teniendo en cuenta la tendencia india a concebir la creación, no en términos *ex nihilo* sino al modo emanatista ya referido, desde la literatura védico-upaniśádica constatamos la equiparación del acto de creación con el del embarazo y alumbramiento de la biología humana y la creencia de que el parto implicaba la emisión de formas que de alguna manera ya estaban presentes dentro de la cámara uterina⁴¹. Así, se describe a deidades védico-upaniśádicas como Puruṣa, Prajāpati, o el principio neutro Brahman, como principios agentes o *cuerpo huésped* donde los miembros externos que resultan de la emisión creadora descansan previamente como formas interiores de los mismos. Tras estos ejemplos primeros, la mitología hindú hizo amplio uso de dicho símil, dando lugar a dicha convención iconográfica mediante la cual usualmente se aludía a los diversos poderes atribuidos a una divinidad concreta a través de los objetos y gestos asociados a cada brazo.

De un modo más general, como señalé más arriba, Diana Eck ha asociado la presencia de múltiples miembros en la iconografía de los dioses con la manera predominante en India de entender la conexión entre unidad y diversidad. De modo expreso lo relaciona con la iconografía del arte hindú:

37 *Rgveda* VI, 47.18. Trad. propia a partir de la versión inglesa en GRIFFITH, Ralph T.H., *The Hymns of the Rg Veda*, New Delhi, Motilal Banarsidass, p. 313.

38 Sobre iconografía hindú, véase SCHLEBERGER, Eckard, *Los dioses de la India: forma, expresión y símbolo: un manual de iconografía hinduista*, Abada, Madrid, 2004.

39 Véase MORA, J.M., (ed y trad.), *El Rig Veda Samhita*, Edamex, México, 1990, p.63.

40 *Bhagavad Gītā* XI. 16. en TOLA, Fernando, (ed. y trad), *El canto del Señor. Bhagavad Gītā*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000. p. 149.

41 El texto clásico de referencia sobre esta temática es SRINIVASAN, Doris Meth, *Many Heads, Arms and Eyes. Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, Leiden, Brill, 1997. Véase también el capítulo que le dedica Coomaraswamy en COOMARASWAMY, Ananda, *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 99-107.

Si algo distingue al pensamiento hindú es su rechazo a tratar lo uno y lo diverso como opuestos. La unidad de lo divino no está por encima de la diversidad. (...) Las propias imágenes de los dioses retratan en forma visual la multiplicidad y la unicidad de lo divino, y exhiben las tensiones y las aparentes contradicciones que se resuelven en una sola imagen mítica. Varias deidades poseen múltiples brazos, cada mano sostiene un emblema o arma, o forma un gesto particular o *mudrā*⁴².

Asimismo, la concepción hindú de la temporalidad en términos cíclicos y su conexión con la mitología, refuerzan la centralidad de la idea de multiplicidad y el recurso a representar los múltiples poderes y posibilidades de acción divina en distintos momentos del ciclo temporal mediante la multiplicación de sus miembros corporales –sobre todo brazos y cabezas–. Como señala Srinivasan, “la multiplicación de brazos es conceptualmente parte de la imagen de *Viśvarūpa* (lo omniforme) y comparte, por tanto, la denotación básica de la multiplicidad”⁴³. En definitiva, sigue señalando la autora:

esta concepción sostiene que el creador crea el universo al emitir todas las formas que yacen durmientes en su vientre. Las múltiples formas comprenden todas las dicotomías experimentadas en la existencia humana. Infinitamente variadas, estas formas llegan a ser en el momento en el que la plenitud del creador empieza a desplegarse. Estando, por tanto, lleno con las formas del mundo fenoménico hasta el parto, el dios creador tiene múltiples partes corporales y formas de un modo similar a como una madre está con respecto a su hijo. Ya sea activo o pasivo, múltiples partes corporales y formas describen la estructura del dios implicado en el proceso de creación por emisión (...). La creencia debía de haber sido que la divinidad puede mostrarse por su propia voluntad en el mundo físico. Nuevamente por el proceso de emisión, lo numinoso proyecta de sí mismo formas que son las localizaciones visibles de sus poderes divinos particulares⁴⁴.

Asimismo, el teriomorfismo o hibridación de cuerpos de humano y animal, así como la hibridación de humano y mundo vegetal, en la iconografía india es fiel reflejo de este hecho. Para Kramrisch, esta centralidad del cuerpo no-antropocéntrico en la plástica india ha de ser vista desde la perspectiva del cuerpo sutil, respecto del cual el propio cuerpo físico desnudo es su vestimenta⁴⁵. Asimismo, serán tres las configuraciones fundamentales en las que se concreta la forma escultórica a partir de la fusión de los reinos y dentro del plano humano mismo: la combinación de forma

42 ECK, Diana, *La visión de la imagen divina en la India*, op. cit., p. 65.

43 SRINIVASAN, Doris Meth, *Many Heads, Arms and Eyes*, op. cit., p. 20.

44 *Ibid.*, p. 27.

45 KRAMRISCH, Stella, *Indian Sculpture*, op. cit., pp. 28-37.

animal/humana, la configuración mujer/árbol y la configuración del hombre y la mujer en unión (*maithuna*)⁴⁶.

Veamos a continuación algunos ejemplos de las artes plásticas que ilustran esta unidad de los reinos (humano, animal y vegetal) diversa y dinámicamente interdependiente a partir de la representación simbólica del cuerpo humano metamorfoseado e hibridizado. Para ello, tendremos que tener en cuenta la concepción dinámica y cíclica de la propia naturaleza (dentro de la cual se sitúa el ser humano como una parte más), entendida en términos procesuales entre los extremos de la fecundidad, la prosperidad y la salud y el de la escasez, la adversidad, la enfermedad y la muerte. Veamos, pues, dos grandes momentos de la plástica india antigua (a caballo entre escultura y arquitectura) para ilustrar estas nociones filosóficas, encarnadas en preferencias estéticas y contenidos, tanto formales como simbólicos.

4.1. La imbricación con el mundo vegetal en las primeras stūpas budistas.

El primer gran periodo del arte indio donde podemos apreciar el ideal de *unidad diversa* en el que lo humano se fusiona con lo animal y vegetal y en el que vemos renacer esta impronta de elementos tribales y de canto a la fecundidad en el seno de la corriente del arte indio dominante será en la dinastía Maurya (s. VI-III a.e.c.) y con la llegada del primer arte budista ligado a las stūpas⁴⁷. Estas eran monumentos funerarios en forma de túmulo, emparentadas con los túmulos neolíticos relacionados con ritos de muerte y fertilidad. Se caracterizaban formalmente por su estructura hemisférica (*aṇḍa*), apoyada en una plataforma baja circular (*medhi*) y coronada por una balaustrada de pequeñas dimensiones de la que sobresalía la pilastra axial que atravesaba todo el monumento, haciendo las veces de *axis mundi*. La función de las stūpa era albergar reliquias asociadas al Buda y objetos preciados budistas, enterrados en su base, cubierto de ladrillos y, por tanto, inaccesibles desde el exterior. Las primeras stūpas solían estar decoradas con una balaustrada de piedra maciza (*vedika*) que delimitaba un pasillo para la circumambulación, al cual se accedía por grandes puertas (*toranas*) que se abrían en las balaustradas. Son los altorrelieves de estas puertas y las propias balaustradas de las stūpas, construidas en los siglos alrededor del inicio de la era común, de Sānchī, Bārhut y Amaravati, las que nos ofrecen una muestra más rica de este primer arte budista. En él se recoge toda la inspiración procedente de la India pre-aria y tribal y se aprecia la estrecha imbricación de lo humano, lo animal y vegetal.

46 *Ibid.*, p. 14.

47 Aunque como en los demás términos se ha optado por la transliteración con diacríticos del sánscrito, en el caso del término stūpa, por lo extendido del uso del mismo en femenino en castellano, he preferido dejarlo así en vez de ponerle artículo masculino en concordancia con su género en sánscrito.



Figura III. *Diosa arbórea (Sānchī)*⁴⁸

En las stūpas de Sānchī y Bārhut vemos tallados en piedra grupos compositivos que a menudo veneran la forma del árbol *bodhi*, alusivo al Buddha histórico, por ser un árbol de este tipo (*ficus religiosa*) situado en la ciudad india de Bodh Gaya, el lugar bajo el cual el buddha histórico se iluminó. En la puerta este de acceso a la stūpa n° 1 de Sānchī se aprecia un buen ejemplo de la íntima conexión entre la figura femenina y el mundo arbóreo, a través de la representación de una divinidad arbórea (*yakṣiṇī*), asociada a una figura humana de sexo femenino y a la transmisión de su fertilidad al mundo vegetal. Allí encontramos una figura humana femenina esculpida en bulto redondo denominada *yakṣiṇī* (diosa arbórea) [Figura III] de gran sensualidad, encaramada a un árbol, con sus miembros grácilmente entrelazados con el mismo, con los brazos entrelazados con las ramas de este. El árbol, llamado *śala* –de ahí el nombre de la diosa arbórea: *śālabañjikā*–, está cargado de frutos gracias a la incitación de ella mediante las pataditas que le da al tronco de este. Así pues, la imbricación de los reinos de la naturaleza, se ve aquí en cómo lo humano transmite su fertilidad al mundo vegetal y este se la devolverá a través de los frutos que produzca.

48 Imagen obtenida de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=83987810>

Pero también aparecen más figuras humanas mezcladas con elefantes, otros animales y todo tipo de plantas –en especial lianas–, que entrelazan el conjunto confiriendo unidad a las composiciones. Contrasta vivamente este tipo de escenas de gran sensualidad y canto a la vida en todo su fecundo esplendor, en el contexto de la conmemoración de una figura como la del Buddha histórico (s.VI-V. a.e.c.), que encontró en la supresión del deseo la fuente de la iluminación. La representación anicónica del Buddha, a través de la figura del árbol, también es llamativa como ejemplo de no-antropocentrismo en este periodo temprano budista en el que aún estaba prohibida su representación antropomorfa. No será la única vez que nos encontremos en entornos monásticos y de renuncia al mundo escenas de gran sensualidad e incluso erotismo pues todo ello forma parte de esta tensión indisoluble entre el canto a la vida y la fecundidad y la búsqueda de su trascendencia a través de la renuncia y la ascesis. Esta polaridad entre muerte y fertilidad, ascesis y erotismo en el contexto religioso hindú y budista, tendrá por primera ubicación privilegiada el también paradójico emplazamiento de los templos-cueva, donde nuevamente podremos explorar el tratamiento de la figura humana.

4.2. Teriomorfismo, aniconicidad y multiplicidad de miembros en las cuevas hindúes.

En los templos/cueva hindúes del primer milenio, la iconografía del teriomorfismo y la multiplicación de los miembros está presente por todas partes. En una de los ejemplos más tempranos, el complejo de Badami (circa S.VI), en su cueva nº 1 encontramos una famosa talla de un Śiva danzante [Figura IV] que con su baile origina el ciclo de la vida (creación, conservación y destrucción)⁴⁹ y en esta ocasión se le describe con dieciocho brazos desplegados formando una estructura circular y realizando con ellos, o bien gestos con las manos (*mudrā*), o bien sosteniendo objetos asociados por la mitología hindú con este dios como los tambores, la llama, la serpiente o el tridente. La estructura circular a la que se refería Mishra con su segundo rasgo (continuidad de la vida) es aquí especialmente evidente. En la cueva nº 2 otro relieve muestra al dios Viṣṇu en su encarnación de Varaha⁵⁰,

49 El dios Śiva, en su aspecto de *Nāṭarāja*, o “rey de la danza”, con su danza *tāṇḍava* origina el proceso cósmico o ciclo de la vida (creación, conservación y destrucción). Véase COOMARASWAMY, Ananda, *La danza de Siva*, *op. cit.*

50 By G41rn8 - Own work, CC BY-SA 4.0. Imagen disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40166507>

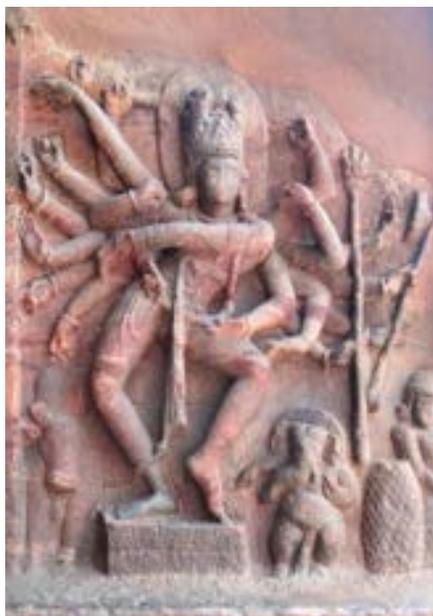


Figura IV. *Śiva danzante, Badami (s. VI)*⁵¹

Con cabeza de jabalí y cuerpo humano y en una pose enérgica, rescatando a la tierra de las profundidades del océano. Como también se aprecia en la imagen de Badami, el dios con cabeza de elefante y cuerpo antropomorfo, Gaṇeśa, o el dios mono, Hanumān, célebre personaje del *Rāmāyāna*, son dos de los más populares ejemplos de teriomorfismo en el arte indio.

Dos de los más célebres complejos de templos rupestres son los de Ellorā (Maharashtra, s. VI) y Elephanta (Maharashtra, s. VII-IX), están dedicados al dios Śiva y en vez de la stūpa, albergan en el centro de la estancia principal, el *garbhagr̥ha* (lit. la *semilla-placenta*) una representación del dios de tipo anicónico: el *lingā* o falo cósmico, que hace las veces de *axis mundi*, de representación de la montaña cósmica primordial, el Monte Meru, o en la tradición śivaísta, el monte Kailash, situado en el Himalaya. En el caso de estos dos templos śivaístas, están inspirados en la residencia palaciega de Śiva en la montaña Kailash y, en sus paredes interiores se representa, en este caso sí antropomórficamente, y con gran sensualidad, escenas ambientadas en

51 By Jean-Pierre Dalbéra from Paris, France - Temple troglodytique dédié à Shiva (Badami, Inde), CC BY 2.0. Disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37213652>

su desposamiento con la diosa Pārvatī⁵², la hija de la montaña, como la escena de la cueva n° 29 donde Śiva abraza a Pārvatī tocando con su mano el seno voluptuoso de ella.

Si las artes miméticas europeas tomaban mayormente la vigilia como modelo de estado de conciencia a representar, en India, todos los recursos plásticos previamente mencionados (teriomorfismo, multiplicación de rostros y brazos, sensualidad estilística en el tratamiento de la figura humana, etc., así como su ubicación en la oscuridad de las cuevas iluminadas por lámparas de fuego) toman más bien la fantasía onírica como referente, algo totalmente coherente con la búsqueda de estados de conciencia alterados similares a los que se persigue mediante la meditación y el trance. Se trata de un estilo, como ha señalado Lannoy, que no busca tanto la transcripción literal de los sueños, como era el caso de los surrealistas, sino que “debería verse como un *equivalente* estético tan cercano como sea posible a la penetración yóguica en todas las modalidades de la conciencia”⁵³. Ello explicaría esa sensación de simultaneidad entre el estar despierto y la somnolencia, como por ejemplo en los grandes ojos abiertos, pero sin pupilas, del Śiva Māhādeva de Elephanta⁵⁴, una enorme escultura de tres rostros alusivos a los tres grandes momentos del ciclo cósmico (creación, conservación y destrucción), o de tantas otras estatuillas del dios rey de la danza (Śiva Nāṭarāja) realizadas en bronce, cuyos ojos semi-entornados igualmente nos transmiten esa paradójica sensación. El Śiva danzante (Nāṭarāja)⁵⁵ tallado en la oscuridad cavernosa de Ellorā, danzando con los ojos semi-entornados, el tronco y las piernas suavemente flexionadas y sus cuatro brazos rítmicamente dispuestos, nuevamente nos invita a cuestionar la centralidad del plano humano individual que perceptualmente nos ofrece el realismo empírico y lo sustituye por un mundo de onirismo fantástico y evocador, donde el antropomorfismo aparente del dios parece más bien recordarnos nuestra función dentro del orden más amplio que rige el cosmos: contribuir a la armonía que genera y mantiene el mundo de las diferencias, sin perder de vista (con los ojos paradójicamente semi-entornados) la unidad escondida que, como el ritmo, todo lo conecta.

52 Imagen disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Ellora_cave29_Shiva-Parvati-Ravana.jpg

53 LANNON, Richard, *The Speaking Tree. A Study of Indian Culture and Society*, Oxford University Press, New Delhi, [1971] 1999, p. 42.

54 Imagen disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Elephanta_Caves#/media/File:Elephanta_Caves_Trimurti.jpg

55 Imagen disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1_Dancing_Shiva_Cave_21_at_Ellora.jpg

5. Salirse de sí. A modo de conclusión

Desde la concepción de la temporalidad hindú tradicional, dividida en *yugas*, estaríamos actualmente en el *Kali yuga*, el cuarto y último gran periodo que completa un ciclo cósmico, marcado por la degeneración y el olvido de los propios orígenes profundos⁵⁶. Urge hacer uso de nuestra posición única en el cosmos para recordar, *dar un paso atrás* –como señalaba Pujol– en muchos sentidos. Uno de ellos podría ser el de echar la vista atrás hacia todo ese inmenso legado grabado en piedra y en otros formatos donde nuestros antepasados –y ahí importa más la antigüedad que la región geográfica de la que se trate– dejaron constancia de que celebraban los profundos lazos con su entorno natural que les mantenían vivos y unidos. El contexto de Asia Oriental, de la América precolombina, de África, Oceanía o el de la propia Europa pre-moderna sobre todo, podría arrojarnos visiones de interconexión con la naturaleza similares. Sin duda, no es esta una cruzada entre culturas sino que más bien, lo que sale a la luz, es la evolución de la civilización moderna globalizada en la línea de la desconexión y el abuso de la naturaleza.

Tal vez hoy especialmente, por su milenaria antigüedad, los textos védico-upanisádicos nos podrían conmover pues fueron compuestos por miembros de nuestra misma especie aunque en circunstancias muy alejadas de las nuestras. Como tantos mitos cosmogónicos, nos conmueve, con su hermosa imagen del gigante cósmico de forma humana, inmolándose para dar lugar a los elementos que forman al alfa y el omega de la vida, y retornando estos al cuerpo humano primordial para alojarse en su interior; en ellos se vincula a los elementos con esas ventanas abiertas al exterior que son nuestros sentidos y con el vacío del corazón como centro alquímico de la conciencia. La propia reflexión estética acerca del placer dramático, la teoría del *rasa*, presupone y desemboca en una misma emoción despersonalizada (*sama* y *śantarasa*) que conecta con el inconsciente colectivo y nos transporta más allá de nuestra identidad individual y empírica ordinaria.

En consonancia con todo ello, la plástica india, tanto hindú como budista, dejó plasmada en la piedra imágenes de dicha interpenetración humano/naturaleza que hoy, desde nuestro mundo tan tecnificado, podríamos visitar con una mirada amorosa y venerarlo como parte del mensaje de interdependencia legado por nuestros antepasados. En su incesante canto a la fertilidad de la vida, sin negar la destrucción como parte de la misma, la cultura india nos dejó talladas en la roca viva, como parte de nuestro patrimonio humano común, maravillosas muestras como el Śiva danzante de Badami. Aunque debió de horrorizar a nuestros antepasados europeos, con sus dieciocho brazos, su corona, abalorios y pose extática, a la luz del presente, nos puede

56 Sobre la concepción india del tiempo y la historia véase PUJOL, Óscar e ILÁRRAZ, Félix, *op. cit.*, pp. 40-42.

revelar un mensaje muy distinto para nuestro futuro común como especie en este planeta. *El centro del centro* –parecen querer decirnos las filosofías orientales– está vacío, pues solo así puede ser potencialidad preñada de la multiplicidad que conforma la propia vida; solo desde ese lugar podremos rendir tributo y contribuir a esa unidad compleja y diversa, que está presente en todas partes, pero que India hizo propia y ha abanderado de modo ininterrumpido desde hace milenios.

El *Puruṣasukta* nos recuerda también que la capacidad humana para el sacrificio, el ponernos a nosotros mismos a un lado, es la contraparte de deber por la posición privilegiada que ostentamos en el universo: el poder usar nuestras facultades intelectuales más elevadas para la introspección, y, abriendo una distancia con nuestra propia cadena de pensamientos, *salirnos de nosotros mismos* y cuestionar nuestra propia identidad independiente y separada; en ello radica el tomar conciencia de nuestra relación de interdependencia, que, como señala Mishra, es “la autoconciencia que termina por aceptar la falta de separación entre el concededor, lo conocido y la pluralidad restante”⁵⁷.

Un último ejemplo del tratamiento de la figura humana en la escultura india podría venirnos a la mente para ilustrar este *paso atrás* o *salirse de sí*. En la ciudad de Sarnath, donde el Buddha histórico dio su primer sermón tras alcanzar la iluminación, en 1905 se encontró una excelente pieza de arenisca de 1.6 metros de alto, del periodo Gupta (s. V), el denominado Buddha de Sarnath [Figura V] que representa un inmejorable ejemplo iconográfico de la postura meditativa, omnipresente en la estatuaria india. La figura se presenta semidesnuda, con las piernas cruzadas y las plantas de los pies hacia arriba, en la postura del loto (*padmāsana*); la estructura corporal triangular es la de un circuito energético cerrado, con los ojos semi-entornados, la cabeza ligeramente inclinada hacia delante y las manos realizando el gesto de poner en marcha la rueda de la ley (*dharmacakra mudrā*), cuyo contenido fue el de las Cuatro Nobles Verdades enunciadas en dicho primer sermón de Benarés. No en vano, la teoría del surgimiento condicionado (*pratītyasamutpāda*), que todas las escuelas budistas abrazan y datará de pocos siglos después de fallecer el Buddha histórico, será la principal doctrina filosófica india que más claramente incida sobre la interdependencia frente al modelo causalista clásico de la filosofía occidental.

La clásica postura yóguica y meditativa de tantas imágenes tanto hindúes como budistas a lo largo de toda Asia estaría en sintonía con dicha aspiración a abandonar el pensamiento discursivo y racional como manera de ejercitarse en la percepción de la interdependencia.

Y por terminar con la idea del *puruṣa* hindú y la conexión entre unidad

57 MISHRA, Vidya Nivash, *op. cit.*, p. 41.

y multiplicidad a través de la conciencia, cabría mencionar un pasaje de un texto tardío de importancia para la escultura, la *Vāstusūtra Upaniṣad*, en el que se afirma que la transición de lo inmanifiesto (*Brahman*) a lo manifiesto (*puruṣa*) tiene lugar inicialmente a través de una meditación sobre el *puruṣa*, en la forma de llama de luz, la cual –prosigue el texto– es como una diosa llena de resplandor⁵⁸. A partir de esa forma inicial, a modo de rayos emanativos, se despliegan todas las formas en tanto que imágenes de esa única y primera del *puruṣa*, que solo es luz de la conciencia



Figura V. *Buddha de Sarnath (s. V)*⁵⁹

58 BONER, A., SHARMA, S.R. y BÄUMER, B., *Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art*, [texto sánscrito, traducción al inglés y notas], Motilal Banarsidass, New Delhi, [1982] 1996, p. 31.

59 Imagen disponible en [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Buddha_in_Sarnath_Museum_\(Dharmajak_Mutra\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Buddha_in_Sarnath_Museum_(Dharmajak_Mutra).jpg)

Antropología en presente. Tom McCarthy y el reconocimiento de patrones¹

*Present-Tense Anthropology.
Tom McCarthy and the Pattern Recognition*

Domingo Hernández Sánchez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6893-6097>

Universidad de Salamanca- España

dhernan@usal.es

Resumen

El protagonista de *Satin Island* (2015), novela del escritor, ensayista y artista británico Tom McCarthy, es un antropólogo empresarial al que se le encarga generar un extraño informe global que “explique todo”. *Satin Island*, así, es una especie de *Tristes trópicos* de nuestro tiempo donde el protagonista se convierte en un Lévi-Strauss 2.0 y su labor, expresado con sus propias palabras, en una “Antropología en Presente”. Apoyada en este punto de partida, la novela adquiere paulatinamente la forma de una investigación sobre narrativas y relatos, sobre tendencias y modos de gestionar los gustos de la sociedad contemporánea, que, a su vez, conecta de un modo explícito con las teorías artísticas, estéticas y literarias de Tom McCarthy, cercanas a las propuestas de autores como Simon Critchley o Hito Steyerl. En tales teorías, el reconocimiento de patrones, la apofenia y los problemas de comunicación se convierten en claves fundamentales de una estética política. Este artículo pretende partir de las teorías artísticas y narrativas de McCarthy, para responder a una pregunta concreta: investigar cuál es el lugar del arte y lo humano en una realidad dirigida por el reconocimiento de patrones.

Palabras clave: Tom McCarthy; Estética; Ficción; Reconocimiento de patrones; Apofenia.

¹ Este artículo forma parte de los resultados del Grupo de Investigación Reconocido de Estética y Teoría de las Artes (GES TA), adscrito al Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca.

Abstract

The protagonist of *Satin Island* (2015), a novel by British writer, essayist and artist Tom McCarthy, is a business anthropologist who is commissioned to generate a strange global report that “explains everything”. *Satin Island*, thus, is a sort of *Tristes tropiques* of our time where the protagonist becomes a Lévi-Strauss 2.0 and his work an “Present-Tense Anthropology”. Based on this starting point, the novel gradually takes the form of an investigation on narratives and stories, on trends and ways of managing the tastes of contemporary society, which, in turn, connects in an explicit way with the artistic, aesthetic and literary theories of Tom McCarthy, close to the proposals of authors such as Simon Critchley or Hito Steyerl. In such theories, pattern recognition, apophenia and communication problems become fundamental keys to a political aesthetics. This article starts from McCarthy’s artistic and narrative theories to answer a concrete question: what is the place of art and the human in a reality dominated by pattern recognition.

Keywords: Tom McCarthy; Aesthetics; Fiction; Pattern Recognition; Apophenia.

Satin Island (2015) es una novela del artista, ensayista y novelista británico Tom McCarthy. Su protagonista, U, es un antropólogo empresarial, cuya tarea consiste en suministrar *percepciones culturales* que identifiquen tramas y tendencias en las sociedades actuales. De hecho, la novela es el remedo, el residuo de cierto Gran Informe que, mediante la generación de mini-narrativas y la localización de lógicas sociales internas, supuestamente explicaría el funcionamiento más íntimo de los gustos contemporáneos. Por supuesto, la tarea es fallida, utópica, pero, como en toda utopía, también en ésta, en su narración, en su gestión literaria, los resultados y consecuencias son fundamentales. Comentando la novela de McCarthy, Graciela Speranza lo ha expresado de un modo muy claro:

El texto numerado que leemos es un residuo, un subproducto del fracaso, un resto entrópico del Gran Informe nunca escrito, que acaba por revelar que si algo define nuestro tiempo es precisamente la imposibilidad de definirlo. No hay antropólogo capaz de navegar por el cielo infinito de nuestra memoria virtual ni traducir la compleja estructura del mundo contemporáneo en una constelación legible. La literatura, sin embargo, dice *Satin Island* entre líneas, sigue intentándolo, reciclando formas propias y ajenas, girando el caleidoscopio de su propia tradición contra el fondo confuso del presente.²

2 SPERANZA, Graciela, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Anagrama, Barcelona, 2017, p. 195.

Percepciones, tendencias, tramas..., búsqueda de patrones: “tras todo comportamiento, instrucciones emitidas, envíos de jugadas —igual que tras la vida misma, su eterna secuenciación de polímeros—, hay un código fuente. Esta es la premisa de toda antropología”³, dice U. En realidad, toda la narrativa de McCarthy, como la de una tradición muy concreta en la historia de la literatura, intenta de un modo u otro lidiar con este “código fuente”. Así entendido, tiene razón U: todo es antropología, del mismo modo que todo es estética, “la mala estética, además: desinformada e ignorante”⁴. Los individuos deambulando entre tendencias y direcciones ya marcadas, las narrativas configurándolo y codificándolo todo de un modo tan alucinante como macabro, el arte y la literatura intentando localizar su lugar en un entramado de emociones y relatos que apenas les permiten hallar un resquicio ajeno a lo esperado... En fin, la desaparición del misterio y la búsqueda de edulcorantes disfrazados bajo el halo de la novedad: ése parece ser el contexto al que alude *Satin Island* y en el que todos nos reconocemos con facilidad.

¿Cuál es, entonces, el lugar del arte y de lo humano en todo ello? ¿Cómo analizar las arrogantes *narrativas* y emocionantes *relatos* de nuestro tiempo cuando su apariencia estética ha asumido descaradamente su esencia económico-política? Y sobre todo: ¿cómo y dónde situar todo ello tras la catástrofe, tras la pandemia, tras el brutal golpe de realidad recibido por la sociedad mundial? Porque, si algo está claro, ello es que todo ha cambiado. O debería. Enmarcar, así, la pregunta por el lugar del arte y lo humano en el nuevo contexto y llegar a ella, precisamente, desde el marco que ejemplifica *Satin Island* —el de las narrativas, tendencias y patrones—, debería permitir, por lo menos, ofrecer algunas claves para entender esa *Antropología en presente* de la que hablaba U. “Anotadlo Todo, dijo Malinowski. Pero el caso es que, ahora, todo está escrito ya. Apenas si hay un instante de nuestras vidas que no esté documentado”⁵. Todo está escrito ya, en efecto. O eso parecía.

Sería posible, entonces, tratar el tema de lo humano hablando de sus dificultades para ubicarlo hoy, cuando los individuos parecen difuminarse bajo todo tipo de algoritmos, narrativas, mapeos, perfiles y demás herramientas de control en eso que, por utilizar títulos de ensayos recientes, podría denominarse *edad oscura*, *capitalismo de la vigilancia* o “*giro dataísta*”⁶, sin omitir, por supuesto, sus efectos más paranoides y conspiranoicos. Resultaría sencillo entender esta situación como un abuso global de

3 MCCARTHY, Tom, *Satin Island*, trad. J. L. Amores, Pálido Fuego, Málaga, 2016, p. 127.

4 *Ibid.*, p. 131.

5 *Ibid.*, p. 149.

6 Aludo a ensayos como los de BRIDLE, James, *La nueva edad oscura. La tecnología y el fin del futuro*, trad. M. Pérez Sánchez, Debate, Barcelona, 2020 y ZUBOFF, Shoshana, *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*, trad. A. Santos, Paidós, Barcelona, 2020.

forma, de complejidad y abstracción difusas, para, después, pasar a preguntarse por el lugar de lo humano en tal esquema y analizar alguna posible respuesta del arte, la literatura o, en general, de la ficción. De hecho, muy pynchoniano todo esto, quizá no fuera una mala estrategia utilizar, por ejemplo, la muestra y el hermoso catálogo de 2018 que el Metropolitan de Nueva York tituló *Todo está conectado. Arte y conspiración*⁷.

Configuraría ésta, así, una de las posibles adaptaciones contemporáneas de un marco bien conocido para estudiar el tema del arte y lo humano, a saber, el de su constante y, en ocasiones, sospechosa reaparición tras épocas de excesos formales, recargadas complicaciones o atrevidas intelectualizaciones, ya sea en forma de retornos al orden, nuevos espíritus o, en general, gestos rehumanizadores. Que a toda deshumanización sigue una rehumanización, vaya. Y, sin embargo, la aparición del virus y, con él, la enfermedad, la muerte, el desastre, lo ha modificado todo. De hecho, el vínculo entre el arte y lo humano no permitiría ya analizarse únicamente a partir de sus retornos en otras épocas de abstracción e idealismos globales, aunque fueran los de los algoritmos y demás estrategias de control, sino que ahora parece hacerse efectivo el segundo de los contextos en los que lo humano y los humanismos han mostrado a la largo de la historia su recurrente presencia. Se trata, claro, de su tratamiento tras la catástrofe, de su representación temática cuando lo humano está amenazado y herido, de su dudosa aparición tras el cataclismo.

El arte y lo humano, así, ya no deberían entenderse únicamente desde el primer marco de su cuestionamiento, el de su lugar ante los excesos de forma, fueran éstos cuales fueran, sino que parecen exigir también su análisis desde el segundo, mucho más doloroso. Podría decirse con Samuel Beckett —y más teniendo en cuenta que se trata de un autor fundamental para el propio Tom McCarthy—, el Beckett del final de “El mundo y el pantalón” (1945), aquel ensayo dedicado a la pintura de los hermanos Van Velde, cuando afirmaba:

Para terminar, hablemos de otra cosa, hablemos de lo ‘humano’./Ésta es una palabra, y sin duda también un concepto, que reservamos para las épocas de grandes masacres. Necesitamos la peste, Lisboa y una carnicería religiosa a lo grande para que las personas piensen en amarse, en dejar en paz al jardinero de al lado, en llevar una vida sencilla./Es una palabra que se repite hoy en día con una pasión desconocida hasta ahora. Como si fuera una bala dum-dum./En los medios artísticos esto tiene lugar con una frecuencia muy particular. Una

7 EKLUND, Douglas y ALTEVEER, Ian (eds.), *Everything is connected. Art and Conspiracy*, prefacio de J. Lethem, The Metropolitan Museum of Art, New York/Yale University Press, New Haven and London, 2018.

pena. Porque el arte no parece que tenga necesidad de cataclismos para poder ejercerse⁸.

¿Qué decir hoy, ahora, sobre lo humano y el arte, cuando, efectivamente, ha habido un cataclismo? ¿Cómo enfocar el tema? Se podría mantener el contexto aludido por la novela de McCarthy, ése que intentaría definir el lugar del arte y lo humano entre datos, códigos y todo tipo de cartografías, pero, no, ya no es lo mismo. No puede serlo. Hablando, por ejemplo, de éstas, las cartografías, es decir, de esa *pulsión cartográfica* que recorre una parte importante de las propuestas artísticas y culturales contemporáneas, ya no podrían entenderse únicamente desde mapeados y vigilancias o, en otro contexto, desde lo que se ha denominado *humanidades espaciales*, sino que se inmiscuirían de modo inevitable aquellas palabras que Juan Mayorga utilizó en *El cartógrafo*: “¡Cuántas catástrofes han comenzado en un mapa! Buenos tiempos para el cartógrafo, tiempos difíciles para la humanidad”⁹. Los datos y la muerte, la ubicación y el desastre, el primer tema y el segundo, confluyen así en una proyección temática que complican el asunto de un modo considerable: como si mapas y restos ya no pudieran separarse, como si ya no pudiésemos dejar de notar que, en palabras de Dava Sobel, que “*spam es maps* escrito al revés”¹⁰. No sería conveniente, sin embargo, abandonar el primer tema, aunque ya no pudiera obviar el segundo contexto.

Y no convendría hacerlo por varias razones: porque algunas de sus ramificaciones adquieren ahora un sentido más concreto, sin olvidar que, como por desgracia sabemos muy bien, a la expansión del virus le son inherentes datos, patrones, pasaportes y vigilancias. Tampoco convendría abandonarlo porque, curiosamente, algunos de los precursores conceptuales que pueden utilizarse para el análisis —los arquetipos de Jung (“verdadera obra del demonio”, como decía Benjamin en su correspondencia con Scholem), los patrones de Lévi-Strauss, las repeticiones de Mircea Eliade...— se corresponden epocalmente también, y no sólo los humanismos, con el contexto al que aludía Beckett. Y, sobre todo, no convendría abandonarlo porque permite utilizar todo ello como muestra de un problema artístico, estético y literario. Es justo en este punto donde las estrategias narrativas y artísticas de Tom McCarthy resultan terriblemente atractivas. La estrategia no es muy original, todo sea dicho: a fin de no vernos devorados por la actualidad, utilizar un narrador, un autor que conceda el apoyo ficcional necesario para no perder el primer tema —el de las narrativas, los relatos y la *Antropología en presente*—, pero obligue a pensarlo desde el segundo contexto —el de lo humano ante la muerte y el desastre— y, a la vez, entienda todo esto en su vertiente artística y literaria.

8 BECKETT, Samuel, *El mundo y el pantalón*, epílogo de J. Frémon, trad. M. Arranz, Elba, Barcelona, 2017, pp. 37-38.

9 MAYORGA, Juan, *El cartógrafo*, epílogo de A. Sucasas, La uña RoTa, Segovia, 2017, p. 28

10 SOBEL, Dava, “Por amor a los mapas”, en GARFIELD, Simon, *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*, prólogo de D. Sobel, trad. B. Urrutia, Taurus, Barcelona, 2015, p. 14.

Tom McCarthy está obsesionado con la muerte, el desastre y el accidente. A ello ha de añadirse que su producción estética se muestra insistentemente atravesada por todo tipo de códigos, encriptaciones, narrativas y señales y, además, conoce muy bien el mundo del arte contemporáneo y la filosofía actual. Por supuesto, el hecho de que entienda todo esto como un problema literario o, mejor dicho, un problema de gestión de narrativas, de política del relato, hace de McCarthy el autor más adecuado para llevar a buen término el objetivo propuesto. Enrique Vila-Matas le dedicó no hace mucho un estupendo artículo de borgiano título, “Tom McCarthy, autor del *Quijote*”, donde solicitaba, irónicamente pero no tanto, “que el premio Cervantes vaya a parar al británico Tom McCarthy, narrador plenamente cervantino”¹¹. Tal vínculo con la tradición cervantina, por supuesto, amplía el marco de análisis y permite discurrir entre problemas literarios que fácilmente se convierten en asuntos antropológicos.

Cuatro perspectivas, entonces, desde las que observar la propuesta de Tom McCarthy: muerte y desastre, datos y señales, arte y filosofía, narrativas y relatos. Es posible presentarlas muy brevemente. Sobre lo primero, puede decirse que en las cuatro novelas que ha publicado, *Residuos*, *Hombres en el espacio*, *C y Satin Island*, la muerte ocupa un lugar fundamental. Puede decirse también que la primera de ellas, *Residuos*, tuvo como título inicial *Desastre*, inspirado, claro, en *La escritura del desastre*, de Blanchot. Sería posible recordar, además, que Tom McCarthy es el creador y Secretario General de la *Sociedad Necronáutica Internacional*, una red de vanguardia semificticia que emula métodos de las vanguardias clásicas y que, entre sus objetivos y expresado en sus propias palabras, tiene “la elaboración de proyectos que hagan con la muerte lo que los surrealistas hicieron con el sexo”. Podría añadirse, incluso, que el Presidente Filósofo de la Sociedad es Simon Critchley, bien conocido por sus libros sobre el suicidio y el nihilismo, especialmente desde aquel *Muy poco... casi nada*¹², cuyo título sería luego recuperado por el propio McCarthy en la primera frase de *Residuos*: “Acerca del accidente en sí mismo puedo decir muy poco; casi nada”¹³.

Muy poco, casi nada, se necesita ahora a fin de introducir el segundo tema que, para el objetivo propuesto, interesa de McCarthy: la presencia obsesiva de conexiones, interferencias, planos, redes, secretos y señales que recorre sus novelas. Poco, casi nada... simplemente porque ése será el tema que, particularizado en un asunto concreto, se tratará a continuación. Baste, por ahora, con saber que McCarthy le dedica un tratamiento apasionante en su ensayo *Tintín y el secreto de la literatura*¹⁴, del

11 VILA-MATAS, Enrique, “Tom McCarthy, autor del *Quijote*”, *El País*, 26 de abril de 2016.

12 CRITCHLEY, Simon, *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, trad. E. Julibert y R. Vilá, Marbot, Barcelona, 2007. Véase también CRITCHLEY, Simon, *Apuntes sobre el suicidio*, trad. A. Fuentes, Alpha Decay, Barcelona, 2016.

13 MCCARTHY, Tom, *Residuos*, trad. A. Vidal, Lengua de Trapo (quinceporquince), Madrid, 2011, p. 9.

14 MCCARTHY, Tom, *Tintín y el secreto de la literatura*, trad. M. Fernández y M. Grande, El tercer nombre, Madrid, 2007.

que el mencionado Simon Critchley dice que “los libros de McCarthy están dominados por los criptogramas y la decodificación de mensajes secretos”¹⁵ y que, en general, pueden adscribirse las palabras que él mismo dedica al protagonista de una de sus novelas: “Le gusta el ambiente: la sensación de estar en una suerte de submundo cuyo aire abunda en señales encubiertas”¹⁶. Este juego con las señales se percibe también en sus propuestas artísticas y filosóficas. De hecho, una de las actuaciones más celebradas de la *Sociedad Necronáutica Internacional* fue la creación de una estación de radio que emitía sin cesar propaganda en verso, líneas de poema-código que emulaban la radio del *Orfeo* de Cocteau. Como McCarthy ha afirmado en más de una ocasión, se trataba de ejercicios literarios que sólo podían realizarse en un escenario, el artístico, precisamente por soportar más fácilmente la experimentación: “Soy un escritor hasta la médula, pero el mundo del arte me proporciona el escenario en el que la literatura puede ser abordada, transformada y ampliada con vigor”, afirma en una entrevista con Frederic Tuten¹⁷.

Esta es la razón por la que el arte contemporáneo y la filosofía atraviesan la narrativa de McCarthy de un modo fundamental. Si en sus novelas el mundo del arte aparece constantemente, entre sus artículos sobresalen los dedicados a Ed Ruscha, On Kawara o Gerhard Richter¹⁸, a los que ha de sumársele la constante alusión a Warhol y, por qué no decirlo también, el contacto con Hans Ulrich Obrist o el hecho de que Nicolas Bourriaud haya prologado la compilación de documentos de la *Sociedad Necronáutica Internacional*¹⁹. La idea del arte como copia y apropiación, la defensa de la inautenticidad y la crítica de la originalidad, el ataque a la concepción del tiempo y el futuro bajo la ideología del progreso... Todo a primera vista muy siglo XX, muy postmoderno clásico, por lo que no ha de extrañar la asumida influencia de Bataille, Blanchot, Deleuze o Derrida, aunque también Adorno, Heidegger o Jünger. Si se le añade, desde el ámbito literario, la clara genealogía —encriptada, por supuesto— que se puede establecer en sus novelas con esa línea ya clásica, la de Cervantes y Sterne, Beckett y Joyce, Perec y Burroughs, Ballard y Pynchon, todo ello, unido, puede dar una imagen lo suficientemente clara de Tom McCarthy. Moderno y postmoderno a la vez, cuando le preguntan por el tema contesta como se debe: “soy un conservador, un

15 CRITCHLEY, Simon, “Epílogo. *Todo cae de vuelta a la tierra*”, en MCCARTHY, Tom, *Hombres en el espacio*, trad. J. L. Amores, Pálido Fuego, Málaga, 2017, p. 341.

16 MCCARTHY, Tom, C, trad. J. L. Amores, Pálido Fuego, Málaga, 2018, p. 291.

17 Palabras de McCarthy entrevistado en TUTEN, Frederic, “Tom McCarthy by Frederic Tuten”, *Bomb Magazine*, 131, primavera 2015. Recuérdese que, si McCarthy dedicó a Tintín su ensayo *Tintín y el secreto de la literatura*, Frederic Tuten había publicado en 1993 su novela *Tintín en el nuevo mundo*. TUTEN, Frederic, *Tintín en el nuevo mundo*, trad. A. Kovacsics, Barcelona, Muchnik Editores, 1994.

18 MCCARTHY, Tom, *Typewriters, Bombs, Jellyfish*, New York Review of Books, New York, 2017.

19 MCCARTHY, Tom; CRITCHLEY, Simon, *et al.*, *The Mattering of Matter. Documents from the Archive of the International Necronautical Society*, intr. Nicolas Bourriaud, Sternberg Press, Berlín, 2013.

tradicionalista (...) Don Quijote va sobre un tipo sintiéndose no auténtico en 1605 (...) Siempre hay un precedente”²⁰.

No es demasiado novedoso todo esto, por supuesto, y McCarthy tampoco lo pretende, pero adquiere un sentido muy sugerente si se concentra alrededor de un único asunto. Porque el hecho es que a estas tres líneas presentadas de un modo quizá demasiado rápido, la de la muerte, la de las señales y la del arte, ha de unírsele la que resta. Se trata de la adaptación de todo ello al clima actual, a la era digital o como quiera llamarse, y en tal contexto, el proyecto de McCarthy se convierte en una investigación sobre las narrativas, tendencias y formas de comunicación, que discurre en paralelo a un modo de entender la ficción, como si relatos empresariales y narraciones literarias ya no pudiesen tratarse por separado. Es coherente, en este sentido, Nicolas Bourriaud cuando, en el texto mencionado, afirma: “Esta cuestión de la ficción ha pasado a ser el elemento fundamental del pensamiento contemporáneo: lo ficcional es para el arte contemporáneo lo que la planitud fue para el arte moderno. En otras palabras, la ficción representa la forma actual que toma la reivindicación modernista de la autonomía, la voluntad de no depender de un contexto social y, en consecuencia, el poder (entre otras cosas) de generar formas en un espacio y tiempo construidos”²¹. Sí, de un modo u otro, la ficción es uno de los temas de nuestro tiempo, cosa no menos paradójica que sintomática: tras el *retorno de lo real*, las *paradojas de la ficción*, y todo ello recorriendo un ambiente en el que hablar de estética política resulta mera redundancia.

En efecto, llegados a este punto, las redes y los nodos se convierten en un problema literario y artístico, pero también, quizá sobre todo, político. Así, en una actualización de la gigantesca máquina escritora de Michel de Certeau o, mejor, como si de un Rancière novelista se tratase, la cuestión de la legibilidad asume todo el protagonismo: “La cuestión política crucial es casi una cuestión propia de la literatura: qué queda registrado y quién tiene acceso a leerlo. En esta época, la escritura y la lectura han visto reforzado su papel”, dice McCarthy²². Qué queda registrado y quién tiene acceso, qué redes e intereses dominan el relato, qué o quién es el encargado de rellenar los huecos interpretativos, qué o quién gestiona la incertidumbre... Política, sí, pero con efectos muy claros en una teoría artística y literaria.

20 ALIZART, Marc, “An Interview with Tom McCarthy”, *The Believer*, 54, junio 2008.

21 BOURRIAUD, Nicolas, “New Entry on Mediums, or Death by PDF. A Glossary of the Exploratory Zones of the INS”, en McCARTHY, Tom, CRITCHLEY, Simon, *et al.*, *The Mattering of Matter. Documents from the Archive of the International Necronautical Society*, *op. cit.*, pp. 46-47. La traducción es nuestra.

22 Palabras de McCarthy entrevistado en LOZANO, Antonio, “Tom McCarthy, el necronauta”, *Libriújula*, 8, 2016, p. 66.

En ese proyecto de La Caixa y la Whitechapel Gallery donde se le pide a un escritor que seleccione y *relate* las obras escogidas, durante la muestra de 2019/2020 el encargado del asunto fue Tom McCarthy. Su texto se tituló “Casa vacía del estornino”, parafraseando el verso de William Butler Yeats. Ahí, tras insistir en lo inoportuno y fuera de lugar que resulta “inventar una historia” en un mundo dominado por narrativas de empresa y códigos que se leen y se reescriben a sí mismos azuzados por incansables algoritmos, afirma: “La tarea del novelista, del artista, no es escribir la trama, sino más bien ‘tramarla’ en el sentido de *discernir* sus nodos y meandros, trazar sus bifurcaciones, retrocesos, intersecciones”²³. Discernir nodos, interpretar señales, detectar interferencias, localizar pautas... Esa es sin duda la clave, una clave en la que, a estas alturas, ya no se sabe muy bien si hablamos de arte y literatura, vigilancias y drones de ataque o políticas empresariales. Como si todo fuese una versión literaria de algún artículo de Hito Steyerl —a la que, por cierto, McCarthy cita en “Casa vacía del estornino”—, el resultado parece conducir siempre a un mismo tema: el reconocimiento de patrones.

Todo arquetipo exige una mitología, todo mapa una narrativa, toda tendencia un informe, todo patrón un relato. La literatura de Tom McCarthy está obsesionada con los patrones y los relatos. Es una de sus claves de lectura y, de hecho, casi podría localizarse un proceso, una explotación progresiva del tratamiento en el discurrir de sus publicaciones. Por supuesto, el asunto también tiene su genealogía encriptada. Hay un clásico de la literatura norteamericana que se titula *Los reconocimientos*, un complejísimo novelón que William Gaddis escribió en 1955 y que también trata de artistas, copias, inautenticidades y todo tipo de problemas de originalidad. Para una reedición de 2020, Tom McCarthy escribe la “Introducción” al mamotreto de Gaddis y, tras recordar que, en sus notas de trabajo, Gaddis vinculaba el título de su libro con la palabra *pattern*, subraya que su tesis central, es:

que todo el mundo es un lector, moviéndose a una velocidad confusa a través de un paisaje en el que nos corresponde conseguir algún tipo de tracción; que el reconocimiento de patrones es la tarea, la apuesta y el objetivo de toda existencia, lo cual, además, también presenta, por causa de nuestra propensión a reconocer en exceso, un señuelo, un peligro, uno de los muchos espejismos en el camino del peregrino (...). En la era de los algoritmos de diagnóstico y predicción, de los códigos QR y el software de reconocimiento facial, el reconocimiento de patrones se ha convertido en el *nomos* y el *agon* de la existencia contemporánea. Y la falsificación, el fraude, ha pasado a ser (o sigue siendo) su moneda de cambio.²⁴

23 MCCARTHY, Tom, *Casa vacía del estornino. Obras de la Colección La Caixa de Arte contemporáneo*, Fundación La Caixa / Whitechapel Gallery, Barcelona / Londres, 2019, p. 44.

24 MCCARTHY, Tom, “Introduction”, en GADDIS, William, *The Recognitives*, intr. T. McCarthy, afterword W. H. Gass, New York Review of Books, New York, 2020. La traducción es nuestra.

En el fondo, más que de Gaddis, podría decirse que McCarthy está hablando de sus propias teorías. Por ahora, concentrémonos en el reconocimiento de patrones, y sus fraudes, como tema político, estético y literario. En “Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo”, Jung decía que “el peligro principal consiste en sucumbir al influjo fascinador de los arquetipos”²⁵. Aquí, por supuesto, ocurre algo similar.

La primera vez que me encontré con el término *apofenia* fue en una novela de William Gibson de 2003, titulada, no podía ser de otra manera, *Reconocimiento de patrones* -la edición española transformó el título en *Mundo espejo*-. Al margen del entretenido argumento —su protagonista es una cazadora de tendencias que reacciona a las marcas de éxito con ataques de ansiedad y cuya delicada sensibilidad puede predecir el acierto o el fracaso de logos e imágenes corporativas—, Gibson aprovecha para incluir sus teorías: ante un futuro ajeno a la vieja idea de *duración*, la inestabilidad del presente sólo permite “la administración del riesgo. Los cambios de escenario de cada momento. El reconocimiento de patrones”. Es ahí donde aparece la *apofenia*, es decir, “una ilusión de sentido, un establecimiento de patrones defectuoso”, cuando, como decía también McCarthy, la propensión a interpretar y reconocer demasiado produce que “cada cosa es percibida como parte de una conspiración que lo abarca todo”²⁶. Detectar patrones y pautas, conexiones y redes entre sucesos aleatorios o a partir de datos sin sentido, en eso consiste la *apofenia*: malformaciones en el reconocimiento de patrones, ver en exceso, *coreografías de la casualidad*²⁷. La *sincronicidad* sería su traducción jungiana, la *pareidolia* su versión en imágenes. Habitual en el ámbito psicológico y estadístico, el término *apofenia*, y el hecho no deja de ser terriblemente sintomático, fue acuñado en 1959 por el psiquiatra alemán Klaus Conrad, que había sido miembro del partido nazi.

La *apofenia*, muy gestáltica ella, se adapta hoy perfectamente a esa sensación que desprende la dialéctica entre la dificultad para comprender y la alocada abundancia de información. Paranoias, conspiraciones, puro Pynchon, si recordamos que para él la paranoia se inicia en “el descubrimiento de que todo está conectado”, como escribía en *El arco iris de la gravedad* y de donde procede el título de la exposición en el Metropolitan sobre arte y conspiración mencionada al comienzo. Fredric Jameson, recordemos, explicaba que la paranoia recorría como motivo argumental la narrativa posmoderna porque las relaciones políticas y sociales no podían representarse completamente con la imaginación de la Guerra Fría, por lo que las ausencias, los huecos, eran rellenados con ilusiones y conjeturas conspiranoicas. Justo en este punto se sitúa la sugerente lectura de Hito Steyerl en el artículo mencionado y donde nos reencontramos con el término *apofenia*.

25 JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. M. Murmis, Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 45.

26 GIBSON, William, *Mundo espejo*, trad. M. Heras, Minotauro, Barcelona, 2004, p. 63, p. 118 y p. 289.

27 Cfr. MCCARTHY, Tom, *Hombres en el espacio*, op. cit., p. 218.

Efectivamente, en “Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones”, Steyerl actualiza el asunto: ya no se trata de que haya ausencias y lagunas de información sino que, al contrario, el problema es el exceso, la versión cuantificada, las montañas de datos difuminadas bajo perfiles y tendencias donde, escribe, “las relaciones sociales son destiladas como metadatos de contactos, gráficos relacionales o mapas de expansión de infecciones”²⁸. En tal contexto, y con la tecnología desenfrenada, el problema no es ya la adquisición de información, sino su depuración, su descryptación, su discernimiento. Distinguir entre ruido y señal, vaya, cuando la identificación se ve acosada por la apofenia y su versión más siniestra ya no alude a narraciones conspiranoicas de escritores postmodernos, sino a la transformación del reconocimiento de patrones en reconocimiento político. En su versión literaria, ésta es la causa de la obsesión de McCarthy con los ruidos, las señales y los mensajes secretos. Recordemos: “qué queda registrado y quién tiene acceso a leerlo” o, dicho de otra manera, quién es visible y quién no, quién un terrorista y quién un refugiado. Así, cuando *softwares* y algoritmos deciden a su antojo una especie de apofenia consciente y tecnologizada, la vaguedad y la probabilidad aportan su rendimiento más peligroso.

No es necesario insistir demasiado en las múltiples ramificaciones que se abren a partir de aquí. En cambio, sí resultaría conveniente, antes de mostrar muy brevemente todo esto en las novelas de McCarthy, enfatizar el carácter fantasmático y onírico del asunto. Y es que, si hay algo que conecta la apofenia, la conspiración, la paranoia, el diseño de tendencias, las estéticas y políticas empresariales, incluso la “economía-ficción” de la que hablaba Christian Salmon²⁹ o, en general, el reconocimiento de patrones, ello es la “gestión de la incertidumbre”, la perversión de la vaguedad³⁰, esa “carencia de sentido cargada de significado” que para Jung era propia del *anima*³¹. Por supuesto, en su versión tecnológica, se formaliza de modo similar desde múltiples contextos. Hito Steyerl recordaba las extrañas imágenes que provoca el incepcionismo o *sueño profundo* del que hablan los investigadores de Google, es decir, la creación de un patrón o una imagen a partir de nada, de sólo ruido. El resultado es curioso: alucinaciones tecnológicas producidas por el *software* cuando busca desesperadamente una pauta que no tiene y la sustituye por todo lo que puede. Es la imagen de los espaguetis con perritos que recogía Steyerl a partir de la investigación de Mary-Ann Russon, similar, por ejemplo, a esos momentos en los que “el algoritmo

28 STEYERL, Hito, “Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones”, en STEYERL, Hito, *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, trad. F. Bruno, Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 91.

29 SALMON, Christian, *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, prólogo de M. Roig, trad. I. Bértolo, Península, Barcelona, 2008, p. 93.

30 MCCARTHY, Tom, *Satin Island*, *op. cit.*, p. 66 y p. 150.

31 Cfr. JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *op. cit.*, p. 39.

de Google Earth mapea una textura sobre otra, produciendo paisajes encantadores”, como ha mostrado Clement Valla en el proyecto *Postcards from Google Earth: sí, “Street View ve incluso fantasmas”*³². La idea que se desprende de todo ello es fundamental, en tanto viene a decir que siempre hay un resto, que toda pauta deja una marca, que no podemos evitar que algo, una grieta, alguna huella, cierta interferencia, y sea todo lo fantasmático que se quiera, escape al reconocimiento de patrones y la gestión dirigida de sus narrativas.

Lo extraño y lo onírico se inmiscuyen así, entonces, en la apofenia tecnológica. A su versión siniestra en forma de construcción a la carta de identidades y perfiles, se le suma esta adaptación pesadillesca generada por control remoto. “Soñar por encargo”, podría denominarse, tergiversando groseramente una expresión de Olga Tokarczuk³³: extrañeza en el uniformismo, como si, de algún modo, todo ello se generalizase en esa sensación de certeza suspendida, de mantenernos en la incerteza, “en un patrón de espera en torno a la verdad”³⁴ que a veces parece definir nuestro contexto epocal. Por estas cosas la apofenia es tan sugerente para caracterizar el cúmulo de gestiones de la vaguedad —sea en versión estética, política o cultural— que nos encontramos hoy de modo constante. Y es que las pesadillas y los fantasmas nos permiten acercarnos a la versión creativa del asunto. Las conspiraciones siempre han sido entendidas como restos de infantilismo o, dicho de otra manera, que encontrar figuras en las nubes siempre ha requerido su poquito de imaginación. A Pynchon no le parecía mal del todo la paranoia, pero recuérdese que ya Schopenhauer, en aquel extraño texto de *Parerga y paralipómena* (1851), aquella, dicho con sus palabras, “fantasía metafísica” que era la “especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el destino del individuo”, insistía en que las conexiones que creemos ver entre hechos a primera vista aleatorios “no es más que un efecto inconsciente de nuestra fantasía ordenadora y esquematizadora”³⁵. Todo muy kantiano, en el fondo. De hecho, es tal fantasía creativa la que permite volver a McCarthy.

Pueden entenderse las novelas de Tom McCarthy como la expresión narrativa, ficcional, del trabajo sobre el reconocimiento de patrones y sus interferencias. No se trataría de escapar al patrón, algo demasiado inocente, ni tampoco la huida o la juvenil búsqueda de la *anomalía* y la *divergencia*, sino la detección del engranaje, de la trama y, al hacerlo, ver sus fallas, su materia excesiva, su residuo. Así, si en el fondo todo

32 SELLARS, Simon, “Viaje al centro de Google Earth”, *Altair magazine*, 13 (Cartografías), 2020, p. 14.

33 TOKARCZUK, Olga, *Un lugar llamado Antaño*, trads. E. Rabasco y B. Wyrzykowska, Anagrama, Barcelona, 2020, p. 157.

34 McCARTHY, Tom, *Casa vacía del estornino*, *op. cit.*, p. 47. Véase también McCARTHY, Tom, *C.*, *op. cit.*, p. 209 y p. 244.

35 SCHOPENHAUER, A., “Especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el destino del individuo”, en *Parerga y paralipómena*, I, trad. P. López de Santamaría, Trotta, Madrid, 2006, p. 230.

revierte en problemas de legibilidad y narrativas, el objetivo consiste en ver, muy hegelianamente, cómo se aparece lo sensible, cómo brilla lo visible. En McCarthy, suelen ser sólo elementos de vida, de muerte, de materia, y no olvidemos que el autor se declara materialista, no dialéctico, “sino más bien —escribe— un defensor de lo que Bataille describía como *materialismo bajo*, que entiende el mundo como materia caótica y recalcitrante que ningún sistema de pensamiento podrá sanear o abstraer”³⁶. En el fondo, de eso trata *Residuos*, su primera novela, ésa que ha sido considerada como una pieza de arte conceptual, aunque McCarthy insista en negarlo.

Un tipo del que ni siquiera sabemos su nombre recibe una cantidad desmesurada de dinero para compensar un extraño y gravísimo accidente. Las secuelas hacen que deba recuperar todo lo olvidado: aprender a caminar, a moverse, a pensar... Como si hubiese perdido el contacto con la realidad, decide gastarse todo su dinero en llevar a cabo recreaciones, es decir, *re-enactments* de aquellos momentos que le permitan volver a “ser auténtico”, cada una de ellas cada vez más loca y compleja que la anterior. Ensayos, actuaciones, patrones, recreaciones y repeticiones constantes dirigen la novela, que no es, ni mucho menos, una búsqueda de la autenticidad, sino, al contrario, una muestra de lo inútil que resulta hacerlo. Es una novela importante, pero, ahora, baste con decir que la moraleja final consiste en que la visibilidad del patrón, su solapamiento con la realidad, sólo surge con un fallo, una grieta, una arruga. La materia, escribe McCarthy, “me hizo un doble farol. Me puso la zancadilla”³⁷.

Hombres en el espacio, la segunda novela, se desarrolla en la Praga de la Revolución de Terciopelo y gira en torno a la copia de un icono ruso. La investigación sobre las señales, los planos, las líneas y el espacio que tanto gustan a McCarthy aquí se distribuye, simultáneamente, entre arte, historia, política y estrategia narrativa. En el fondo, es una novela sobre conexiones, de todo tipo, y que termina con palabras sintomáticas: “no queda nadie a quien sincronizar, a quien doblar. (...) Ya no hay señal”³⁸. Algo similar ocurre en *C*, la tercera novela, aunque de un modo mucho más complejo y enigmático al estar repleta de espías, cifrados, sonidos y mensajes sin fin. Difícil de resumir en un par de líneas, es una maravillosa locura donde el “todo está conectado” recorre el conjunto de la novela y asume su versión más difusa y, por ello, quizá más atractiva. Como no podía ser menos, sólo al final, a punto de morir, el protagonista “se descubre conectado a todas partes”³⁹. Esa posible conexión global es, precisamente, el comienzo de *Satin Island*, la última novela de McCarthy hasta la fecha y la que abría este texto.

36 Palabras de McCarthy entrevistado en MARTÍN RODRIGO, Inés, “Tom McCarthy: la novela está muerta y siempre lo ha estado”, *ABC*, 31 de marzo de 2016.

37 McCARTHY, Tom, *Residuos*, *op. cit.*, p. 318.

38 McCARTHY, Tom, *Hombres en el espacio*, *op. cit.*, p. 323.

39 McCARTHY, Tom, *C*, *op. cit.*, p. 431.

En este caso no tiene demasiado de extraño, sino que alude a una conexión *efectiva*. Se trata, simplemente, de la espera en el aeropuerto de Turín, que, como se sabe, es un centro de conexiones aéreas. Es la novela donde U, ese antropólogo empresarial al que se le encarga generar un extraño informe global que *explique todo*, muestra la incoherente coherencia que supone hoy la búsqueda del “patrón maestro”. *Satin Island*, así, es una especie de *Tristes trópicos* de nuestro tiempo donde el protagonista se convierte en un Lévi-Strauss 2.0 y su labor en una Antropología en Presente™. Ya se dijo al comienzo: *Satin Island* es la novela sobre las narrativas, sobre el relato, sobre las tendencias, sobre el esteticismo, sobre cómo funciona eso, tan conocido por nosotros, de “introducir teoría de vanguardia, casi siempre del lado izquierdo del espectro, en la máquina corporativa”⁴⁰ de la nueva cultura empresarial. Hay, sin embargo, un personaje, enfermo de cáncer y cuyo proceso, desde el diagnóstico hasta su muerte, recorre toda la novela. Casi al final, afirma: “lo peor de morirse (...) es que no hay nadie a quien contárselo”⁴¹. Una novela donde sólo se habla de tendencias, informes y construcciones de relatos, de patrones maestros y anticipación de paradigmas, concluye asumiendo que hay cosas, las más humanas, *la* más humana, que no se puede *narrar*... Quizá, en el fondo, en eso se resume todo.

Dice Giorgio Agamben, al que McCarthy también cita a menudo, que “el arte de vivir es la capacidad de mantenernos en relación armónica con lo que se nos escapa”⁴². Algo similar sucede en todo esto, cuando lo humano parece situarse entre, por un lado, las coreografías de la casualidad, es decir, el esfuerzo por darle visibilidad al patrón, y, por el otro, la ineludible huella, la grieta, marca o residuo, de materia o de muerte, de cuerpo o de vida que, en el fondo, le dan cierto sentido a todo el asunto. Parece, en efecto, un problema de narrativas, políticas y estéticas: de saber cómo, qué y cuándo leer, de localizar las tramas y los restos, los patrones y sus interferencias. Ahora bien, si es así, si se trata de saber leer, de saber mirar, de detectar la apariencia de lo sensible, creo que tenemos alguna ventaja. De hecho, los lectores nos dedicamos a ello.

40 McCARTHY, Tom, *Satin Island*, *op. cit.*, p. 45.

41 *Ibid.*, p. 153.

42 AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, trads. M. Ruvituso y M.ª T. D’Meza, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 144.

Análisis crítico de la antropología estética de Menke

Critical Analysis of Menke's Aesthetic Anthropology

José F. Zúñiga

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1166-9979>

Universidad de Granada – España

jfzuniga@ugr.es

Resumen

Antropología estética es el nombre que Christoph Menke ha dado al proyecto de desplegar la *paradójica unidad de fuerza y facultad* que, a su juicio, se da en el ser humano. Este trabajo analizará esta propuesta confrontándola con la posición de uno de sus críticos más recientes, Georg W. Bertram. Se tendrá en cuenta, en primer lugar, la pertinencia de pensar la genealogía del sujeto moderno como una oposición entre dos estéticas, la de la fuerza (Herder) y la de la facultad (Descartes, Leibniz, Baumgarten y Kant). En segundo lugar, serán estudiados los dos pilares de la antropología estética: el argumento del placer y el argumento que defiende, frente a la filosofía moderna, la genealogía del sujeto a partir de la oposición entre fuerza y disciplina (en discusión crítica con Heidegger, Ritter y Foucault). En tercer lugar, el trabajo considerará los argumentos de la posición contraria, representada por Bertram, quien tomando partido por la estética de la facultad, defenderá la complementariedad y la *unidad dialéctica* entre fuerza y facultad, basándose sobre todo en la, a su juicio, inaceptable consecuencia ética del pensamiento de Menke, a saber: la partición en el bien.

Palabras clave: Antropología; Estética; Fuerza; Facultad; Praxis Social.

Abstract

Aesthetic anthropology is the name that Christoph Menke has given to the project of displaying *the paradoxical unity of strength and faculty* that, in his opinion, occurs in the human being. This paper will analyze this proposal by confronting it with the position of one of his most recent critics, Georg W. Bertram. It will firstly

take into account the relevance of thinking of the genealogy of the modern subject as an opposition between two aesthetics, that of force (Herder) and that of faculty (Descartes, Leibniz, Baumgarten and Kant). Secondly, the two pillars of aesthetic anthropology will be studied: the argument of pleasure and the argument that defends, against modern philosophy, the genealogy of the subject based on the opposition between force and discipline (in critical discussion with Heidegger, Ritter and Foucault). Lastly this paper will consider the arguments of the opposite position, represented by Bertram, who taking sides with the aesthetics of the faculty will defend the complementarity and *dialectical unity* between force and faculty, which in his opinion is based above all on the unacceptable ethical consequence of Menke's thought, namely: the partition into the good.

Keywords: Anthropology; Aesthetics; Strength; Faculty; Social Praxis.

Me propongo analizar críticamente la propuesta estética que Christoph Menke ha llevado a cabo en sus últimas obras: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Antropologie* (2008)¹ y *Die Kraft der Kunst* (2013)². En ellas amplía sus primeros trabajos en este campo consagrados a Derrida y Adorno y recogidos en *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1991)³. El presente trabajo tiene como antecedentes publicaciones anteriores⁴ en las que he establecido un mapa de las posibles posiciones filosóficas ante el arte y he situado el pensamiento de Menke dentro de ese mapa⁵. Son tres: defensa de la autonomía del arte, defensa de la relación

- 1 MENKE, Christoph, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Antropologie*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 2008. Versión española: *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, traducción de Maximiliano Gonnet, Comares, Granada, 2019.
- 2 MENKE, Christoph, *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 2013. Versión española: *La fuerza del arte*, traducción de Niklas Bornhauser Neuber, Ediciones Materiales Pesados, Santiago de Chile, 2017.
- 3 MENKE, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1991. Versión española: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 1997.
- 4 La descripción de tres posiciones filosóficas ante el arte se encuentra, con matices y acentos diversos en cada caso, en: ZÚÑIGA, José F., "El paradigma de la autonomía del arte", en: ZÚÑIGA, José F. (ed.), *Autonomía y valor del arte*, Comares, Granada, 2017, pp. 11-17; en ZÚÑIGA, José F., "Arte y autonomía", *Estudios Filosóficos*, vol. LXVII (2018), núm. 194, pp. 221-234 y en ZÚÑIGA, José F., "Introducción: estética y hermenéutica", en: *id.*, *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, Comares, Granada, 2019, pp. 5-8 (posiciones filosóficas consideradas) y pp. 8-14 (posiciones filosóficas ante el arte).
- 5 Cfr. ZÚÑIGA, José F., "El paradigma de la autonomía del arte", en ZÚÑIGA, José F. *Autonomía y valor del arte*, edición citada, pp. 23-26 y ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, *op. cit.*, pp. 158-165.

entre el arte y la praxis humana (y de alguna forma de verdad en el arte) y, finalmente, defensa de la discrepancia entre el arte y la verdad. A Menke se le suele situar entre los defensores de la autonomía del arte y no sin razón, pues su enraizamiento en el pensamiento de Adorno y su tesis acerca de la soberanía del arte hablan en favor de hacerlo así. Sin embargo, a mi juicio, su pensamiento se entiende mejor desde la tercera posición. Menke sostiene que la estética en tanto filosofía debe plantear las siguientes preguntas: ¿cómo se muestra el espíritu humano en el arte? ¿Qué dice el arte sobre el espíritu humano: de dónde viene, a dónde va, cómo está constituido? La respuesta de Menke a estas preguntas no deja lugar a dudas: “El espíritu humano consiste en el conflicto entre la fuerza estética y la capacidad de la razón”⁶ y la *verdad* del arte consistiría, según él, en la mediación (paradójica, irresoluble) entre ambos extremos. El desplazamiento de su posición respecto de Kant (la mediación es posible) y Hegel (necesidad de la mediación y, por tanto, cumplimiento efectivo de la misma) es claro y se inserta en ese espacio filosófico abierto por Nietzsche que permite pensar que el arte está formado de un doble impulso: el arte puede ser entendido como fundamento de toda praxis racional (del conocimiento científico, de la razón práctica normativa) y, por otro lado, como una fuerza que se sitúa en los márgenes de la razón. La adecuada tensión entre ambos es, a mi juicio, la condición de posibilidad de la libertad humana.

En “El paradigma de la autonomía del arte”⁷ he explicado las líneas fundamentales de la antropología estética de Menke: su deuda con Adorno, el origen de sus trabajos sobre antropología estética en una reflexión crítica sobre la subjetividad moderna que le lleva a postular la estética como escenario primordial de la filosofía moderna y a formular la tesis del doble inicio de la estética, tesis que conduce a la distinción entre estética de la facultad (Baumgarten) y estética de la fuerza (Herder) y su toma de partido por esta última. Como he dicho, el pensamiento de Menke se inscribe en este desplazamiento de la reflexión filosófica del arte hacia la relación discrepante entre el arte y la verdad. Pero su posición no termina de estar del todo clara, por dos razones: por un lado, en su pensamiento chocan los motivos adornianos con los motivos nietzscheanos. Por otro lado, al tomar partido por la estética de la fuerza, no termina de captar bien el doble impulso del arte. Mostrar esto es el propósito del análisis crítico que pretendo realizar en este trabajo.

Menke pertenece a la tercera generación de la escuela de Fráncfort. Pretende continuar la herencia de la Ilustración, pero no en la línea que trazó Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*⁸, donde se hacía una crítica global a los

6 MENKE, Christoph, *La fuerza del arte*, op. cit., p. 9.

7 ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 158-165.

8 HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1991. Cfr. ZÚÑIGA, José, F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 163-164.

pensadores franceses seguidores de Nietzsche y apostaba por profundizar en las estructuras de una modernidad insuficientemente realizada. Al contrario, podemos situar a Menke entre quienes hacen una lectura ilustrada de Nietzsche sosteniendo que la más profunda crítica filosófica ha sido realizada por este. Frente a Kant, la verdadera cuestión crítica es, según Nietzsche, la cuestión del valor. La verdadera cuestión crítica es la diferencia que se encuentra en el origen de los valores: frente a lo que vale en sí (Kant) o frente a lo que vale para todos (el utilitarismo del bien social)⁹, la verdadera cuestión crítica es la del origen de los valores. ¿De dónde proceden? ¿Cuál es su genealogía?

Al inclinarse por la estética de la fuerza contra la estética de las facultades, Menke deja sin efecto su propia tesis acerca de la partición en el bien. Si el bien está dividido, no se puede apostar solo por una estética de la fuerza basada en la negatividad dialéctica adorniana. Para mostrarlo, expondré en lo que sigue, en primer lugar, la crítica a los dos pilares fundamentales de la antropología estética y, en segundo lugar, la lectura a mi juicio correcta de la tesis que afirma una división en el bien, tesis que yo considero acertada frente a la posición de Bertram. Cuando Menke defiende la estética de la fuerza frente a la estética de la facultad, asume un paso adelante filosófico decisivo frente a Kant (y frente a Hegel), que consiste en sustituir la distinción entre apariencia y esencia por la correlación entre fenómeno y sentido. De aquí surgen las contradicciones que presenta su pensamiento: Menke es un pensador dialéctico que pretende pensar desde la diferencia.

La justificación de la antropología estética (del postulado de la diferencia entre fuerza y facultad) se basa en dos argumentos: en primer lugar, el argumento que defiende la existencia de un placer más allá del placer por lo útil y lo bueno, que sería el placer propiamente humano. Este es uno de los pilares de una antropología estética que “piensa al hombre como lugar de potencialidades y consumaciones no-subjetivas”¹⁰. En segundo lugar, el argumento genealógico que postula que “quien pretenda entenderse como sujeto debe pensarse a sí mismo en su diferencia de sí mismo como sujeto”¹¹. El argumento está pensado tanto contra la oposición moderna entre sujeto y objeto como contra las críticas de Foucault, Ritter y Heidegger a esa oposición y tiene dos derivaciones importantes: por un lado, la antigua disputa de la filosofía con el arte se resuelve en una estetización del pensamiento; la filosofía se vuelve estética. Y, por otro lado, el bien queda dividido, entre el bien social y el bien diferente de la vida. En el presente trabajo solo nos ocuparemos de esta segunda derivación. Dejamos la primera para un trabajo futuro próximo.

9 DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, traducción de Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 7-10.

10 *Ibid.*, p. XXIII.

11 *Ibidem*.

¿Qué razones tiene Menke para plantear la oposición entre *fuerza* y *facultad* como una *unidad paradójica*? ¿Qué quiere decir esto? Podríamos interpretarlo del siguiente modo: fuerza y facultad son opuestos que se necesitan. La paradoja consiste en que sin fuerza no hay facultad y sin facultad no hay fuerza. La antropología estética designa el proyecto de desplegar esta unidad paradójica, mostrando al mismo tiempo la necesaria diferencia entre ambas. ¿Por qué se necesita el concepto de fuerza? La respuesta de Menke es: porque el sujeto no puede ser definido simplemente por su facultad, esto es, por su configuración social como partícipe competente en prácticas normativas; es decir, porque el sujeto, para poder ser social, debe ser al mismo tiempo menos y más que social. Analicemos ahora más detalladamente los argumentos mencionados más arriba, que son el fundamento de esta respuesta de Menke.

El argumento del placer como fundamento de la diferencia entre fuerzas y facultades dice que sentimos placer más allá del placer que sentimos cuando hacemos algo útil o algo bueno. De este tipo es el placer que sentimos ante lo prohibido, el placer de hacer lo que queremos simplemente porque lo queremos o el placer que sentimos en la transgresión del bien. En todas estas formas, el placer va más allá de la praxis (y de la subjetividad), hacia la liberación del juego de las fuerzas, que es tan inútil como sin sentido y, sin embargo, vivificante. El placer estético, dice Menke, “no es el placer del sujeto en sí mismo, sino del ser humano en su diferencia con respecto al sujeto”¹². Ahora bien, que haya un placer que no tenga que ver con la utilidad o con el bien no es un argumento *a favor de* la paradójica unidad entre fuerzas y facultades. Es más bien un argumento a favor de la diferencia de placeres, la que se da entre el placer que sentimos cuando hacemos algo sin obligación y el que sentimos cuando hacemos algo por obligación (si es que en este último caso llegamos a sentir algún placer). Además, hay también un placer que sentimos ante el sufrimiento de otros y que, desde luego, tampoco tiene que ver con la utilidad ni con el bien.

En cuanto al segundo argumento (la genealogía del sujeto estético a partir de la fuerza), la pregunta que hay que plantear es: ¿qué razones hay para mantener la diferencia entre fuerza y facultad? Desde mi punto de vista, hay fuertes razones para mantener esa diferencia, pero no son las que Menke aduce. Podemos pensar, por ejemplo, en alguien que oriente sus facultades a ganar mucho dinero en bolsa. Que sea capaz de fundar una empresa financiera con muchos empleados y forme un equipo humano para tal fin, cuyos miembros están facultados para tener éxito (ganar mucho dinero). Por eso los ha elegido, porque son capaces de cumplir con el fin para el que ha sido constituida la empresa financiera. Pero para formar equipo las facultades no son suficientes, para actuar conjuntamente es necesario —así piensa el fundador de la empresa— que antes sean capaces de disfrutar y estar relajados, de estar bien juntos,

12 *Ibid.*, pp. XXII-XXIII.

de vivir momentos de fiesta y de exceso, sin que sus capacidades y las finalidades de la empresa estén presentes. La *fuerza* del equipo es previa a su *capacidad* de cumplir con los fines de la empresa. Este es, creo yo, un buen ejemplo de la diferencia entre fuerza y facultad. Pero que la fuerza tenga que ver con el exceso, la fiesta, la pérdida de límites subjetivos, etc., no significa que sea el fundamento del sujeto sujetado en sus facultades. El sujeto debe sujetarse y estar sujetado, si quiere tener facultades. El ejemplo muestra que la distinción entre fuerza y facultad es pertinente, pero la manera de concebirla de Menke —como *paradójica unidad*— es errónea. El asunto se entiende mejor desde la distinción nietzscheana entre lo apolíneo (principio de individuación) y lo dionisiaco (principio de embriaguez). Menke describe la fuerza desde este último principio, en cuanto oposición a la facultad. Pero, desde mi punto de vista, tendría que haber descrito la fuerza —entendida como fundamento de la facultad subjetiva— como fuerza apolínea. La *paradójica unidad de fuerza y facultad* es paradójica porque hay la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco y porque, además, lo apolíneo es dionisiaco.

La distinción entre fuerza y facultad tiene sentido, desde mi punto de vista, porque casa bien con la constatación de la discrepancia entre el arte y la verdad, fundamento de cualquier estética que, como la de Menke, basada en la de Adorno, pretenda dejar atrás las otras dos posiciones estéticas posibles: por un lado, la que defiende el vínculo entre el arte y la verdad (Hegel, Heidegger); por otro lado, la autonomía presupuesta en el discurso moderno. Así, la diferencia entre fuerza y facultad tiene sentido en el interior del pensamiento de Menke para fundamentar su hipótesis acerca de que en la modernidad estética se ha configurado un concepto de sujeto que se diferencia en un nivel fundamental del concepto de sujeto racional que se ha desarrollado en la modernidad. El objetivo de Menke es hacer una genealogía del sujeto diferente a la de la modernidad. Con la ayuda de la distinción nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, he explicado por qué se puede criticar este punto de vista y cómo hacerlo. Ahora también puedo discutir el otro argumento que introduce Menke para justificar la diferencia entre fuerza y facultad en este mismo sentido. Como dice Menke, en efecto, el placer estético no tiene la estructura de la satisfacción de una necesidad, sino que es manifestación de fuerza sin sentido, vivificadora. El placer estético es no-subjetivo, no-intencional, no-interesado. Esta descripción encaja bien, de nuevo, con el placer dionisiaco y también con la ingenuidad apolínea, “ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia”¹³ y, en general, con el placer apolíneo, que incluye además el placer del límite, el principio ético de la mesura y el cuidado de sí al que apela Foucault en su hermenéutica del sujeto.

13 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 54.

Bertram defiende, como hemos dicho, que el arte es una forma de la praxis humana y sirve para transformar esa praxis. Sus tesis responden a la pregunta: ¿cómo contribuye el arte a la praxis humana?; ¿dónde reside el significado ético-político de lo estético?¹⁴ Nietzsche había planteado las mismas cuestiones muchos años antes, pues, para él, pensar filosóficamente el arte y lo estético era lo mismo que pensar estos problemas. Menke recuerda que Heidegger ya había interpretado que en su meditación sobre el arte Nietzsche “se mueve en los cauces tradicionales de la estética”¹⁵ y sostiene que la interpretación de Heidegger es acertada al situar a Nietzsche en el ámbito de lo estético, pero equivocada. Tiene razón, en cuanto que Heidegger hace a Nietzsche, en efecto, erróneamente, cómplice de la metafísica moderna de la subjetividad y de la estética de la reducción del arte a las vivencias subjetivas de los sujetos. Pero no la tiene en cuanto que, frente a Heidegger, Menke hace a Nietzsche portavoz de una estética de lo oscuro, con la finalidad de afianzar así la *diferencia categorial* de lo estético frente a lo lógico-cognoscitivo y a lo ético. No obstante, en todo caso, Nietzsche es —como vamos a ver enseguida— un portavoz de una estética de la ligereza, no un portavoz de una estética de lo oscuro. La intención de Menke es la misma que la de Heidegger, a saber: hacer valer a Nietzsche como el pensador esencial que es *para* el pensamiento, *para* la filosofía. Aunque ninguno de los dos consigue apropiárselo, son, no obstante, muy útiles para pensar con Nietzsche¹⁶.

14 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos I (1869-1874)*, traducción de Luis E. de Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2010, p. 126.

15 HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, vol. I, traducción de Juan Luis Verma, Destino, Barcelona, 2000, p. 80. Cfr. MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., pp. 91-92.

16 En este trabajo solo seguiré la guía de Menke. En otros escritos he seguido la de Heidegger. Por ejemplo, en ZÚÑIGA, José F., “Metafísica, verdad y nihilismo en Nietzsche”, en ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 121-134. Dicho sea de paso, la equivocación que Menke señala en la interpretación de Heidegger se repite en su propia interpretación cuando señala, por una parte, que la teoría nietzscheana del arte que aparece por primera vez en *El nacimiento de la tragedia* no es de su invención, sino una reapropiación de la estética de lo oscuro presente en pensadores románticos; y, por otra parte, que esa teoría del arte se mantendrá en sus rasgos fundamentales en todo el pensamiento posterior de Nietzsche. La equivocación, tanto de Heidegger como de Menke, radica en no ver que lo que Nietzsche deja atrás es el romanticismo de su primera obra, romanticismo que, sin embargo, es el núcleo del pensamiento de Heidegger y de la estética de lo oscuro que Menke reivindica. La equivocación de Menke y Heidegger se repite en otros autores. Por ejemplo, en BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, traducción de Eleanor Leonetti, Distribuciones Visor, Madrid, 1999. El capítulo que Bowie dedica a *El nacimiento de la tragedia* (pp. 234-241) presenta el mismo punto de vista que el de Menke, aunque, frente a este, es muy crítico con Nietzsche: “Los idealistas y los primeros románticos —escribe Bowie— consideraban que un nuevo florecimiento de la cultura dependería de la creación de una nueva esfera pública y una comunicación universal libre: el arte estaba inextricablemente unido a la política y a la ética. La visión de Nietzsche es la de un pequeño burgués elitista, y tendrá una historia posterior más que problemática”. BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad*, op. cit., p. 238.

Sigamos, pues, a Menke en su lectura del significado de la estética de Nietzsche:

*Nietzsche efectúa, tanto al principio como al final de su filosofía, el mismo doble movimiento: enfatiza la diferencia categorial de lo estético frente a las prácticas cognoscitivas y morales y, al mismo tiempo, ve en lo estético el poder decisivo para la modificación de esas prácticas*¹⁷.

Este párrafo es especialmente interesante para pensar la antropología estética por lo siguiente: Menke lee a Nietzsche desde su propia posición teórica, desde donde afirma, por una parte, la autonomía (soberanía) del arte frente al conocimiento y la moral. En esto, Menke es deudor de la estética de Adorno. Y, por otra parte, al mismo tiempo, lo estético tiene un poder decisivo para modificar las prácticas éticas y cognoscitivas. Así que tiene influencia sobre la praxis humana, pero no es la praxis humana (racional). Es esto también es deudor de la estética de Adorno.

Así que cuando Bertram sitúa a Menke —junto a, entre otros, Arthur C. Danto— entre quienes defienden la autonomía del arte¹⁸, lo hace con razón. Frente a Menke, Bertram sostiene, por el contrario, que el arte es un aspecto más de la praxis humana, poniendo así en cuestión todo el apoyo que Nietzsche le puede proporcionar a Menke en sus tesis, como vamos a ver a continuación. Sin embargo, Bertram no ofrece un buen punto de apoyo para criticar a Menke, pues su concepto de praxis humana deja fuera todo lo que Nietzsche ofrece como pensador. Su concepto de arte como praxis humana (frente a quienes, como Nietzsche —pero también: como Adorno, aunque por distintas razones—, piensan *más allá* de la razón) es claramente insuficiente para pensar el arte, pues Bertram identifica la praxis humana con la praxis racional, que es justamente lo que se pone en cuestión:

La praxis humana —escribe Bertram— es una praxis esencialmente racional. La razón no es, a este respecto, la invariante de la forma de vida humana, sino el proceso de la constante redefinición de los puntos de vista esenciales dentro de esta forma de vida¹⁹.

Menke y Bertram coinciden en que el arte es una praxis transformadora de la praxis humana. La crítica de Bertram a la autonomía del arte que defiende Menke es una crítica a los elementos nietzscheanos que sostienen su pensamiento²⁰. ¿Tiene

17 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 92.

18 BERTRAM, Georg W., *El arte como praxis humana. Una estética*, traducción de José F. Zúñiga García, Comares, Granada, 2016, pp. 14-31.

19 BERTRAM, Georg W., *El arte como praxis humana*, op. cit., p. 40.

20 Pero también una crítica a los elementos adornianos del pensamiento de Menke. En el fondo, bajo su enfrentamiento en el ámbito de la estética se oculta un enfrentamiento en sus lecturas de la herencia hegeliana. Sería muy interesante confrontar sus respectivas lecturas de Hegel, por ejemplo, MENKE, Christoph, “Espíritu y vida. Para una crítica genealógica de la *Fenomenología del espíritu*”, en LEMM, Vanessa, ORMEÑO KARZULOVIC, Juan (eds.), *Hegel, pensador de la actualidad. Ensayos*

razón Bertram frente a Menke? ¿Defiende Nietzsche la autonomía del arte *frente a* la praxis humana? Veamos cómo argumenta Menke. Elige dos pasajes para mostrar la posición autónoma del arte respecto de la moral en el pensamiento de Nietzsche: una cita de *El nacimiento de la tragedia* donde Nietzsche defiende la pureza de lo trágico frente a cualquier consideración moral²¹ y otro de *La ciencia jovial*, en el que frente al pesado y sublime arte “romántico” Nietzsche reclama otro arte, “burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artístico, que arde como una llama resplandeciente en un cielo sin nubes”²². Este arte otro, *autónomo* respecto de la moral, un arte hecho solo por y para artistas despreocupados, puede adquirir, a juicio de Menke, un significado ético-político, porque en *La ciencia jovial* Nietzsche plantea que tenemos que aprender a actuar como ellos pero siendo más sabios que ellos, aplicando lo que aprendemos de ellos a la vida buena. Así pues, ¿qué debemos aprender de los artistas para la vida buena?

No obstante, en *La ciencia jovial* no hay lo que Menke busca en Nietzsche. Lo que dice ahí acerca de lo que debemos aprender de los artistas tiene una nula aplicación práctica, ética o política; más bien va más allá de lo ético o lo político, entendiendo estos como ámbitos de acción en los que hay que *hacer algo*. En el contexto que estamos considerando, Nietzsche está pensando en otras cuestiones, a saber: en lo que debe aprender el hombre que busca conocimiento de los artistas. El hombre de conocimiento, el filósofo, debe aprender a no buscarlo afanosamente, debe aprender a “quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el olimpo de la apariencia”²³. Menke aplica esta *pasividad* de los artistas de la que habla Nietzsche a su antropología estética. La utiliza para afianzar la distinción, fundamental para su hipótesis, entre fuerza y facultad. Pero está claro que no sirve, pues *fuerza* es poder, es hacer, es actuar, no *quedarse* pasivamente ante las cosas. Lo que el hombre de conocimiento tiene que aprender de los artistas tiene que ver, en este contexto, como el propio Menke reconoce, con la apariencia, una dimensión de lo apolíneo

sobre la Fenomenología del espíritu y otros textos, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010, pp. 431-472; BERTRAM, Georg W., *Hegel's "Phänomenologie des Geistes". Ein systematischer Kommentar*, Reclam, Stuttgart, 2017. Se trata de dos buenos ejemplos de la disputa entre las interpretaciones adorniana y hermenéutico-analítica, respectivamente.

21 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, op. cit., p. 187: “Mas quien el efecto de lo trágico quisiera derivarlo únicamente de esas fuentes morales, como solía hacerse en la estética hace no mucho tiempo, no crea que con eso ha hecho algo por el arte, el cual, en su campo, tiene que exigir ante todo pureza. Para aclarar el mito trágico la primera exigencia es cabalmente la de buscar el placer peculiar de él en la esfera estética pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime”. Como se ve, Nietzsche se opone a la interpretación aristotélica de la tragedia, centrada en el estudio de los efectos de la misma sobre el espectador.

22 NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, traducción de José Jara, Monte Ávila, Caracas, 1999, p. 35.

23 NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, op. cit., p. 6.

que Nietzsche descubre ya en *El nacimiento de la tragedia* y que amplía ahora, en el pasaje citado de *La ciencia jovial*, pero que no apunta a la fuerza dionisiaca, sino a la valoración de la apariencia como pura apariencia. No es que, como sostiene Menke, esta doctrina de la apariencia olvide “la idea central de *El nacimiento de la tragedia*: la idea de que la apariencia estética tiene su origen en un fundamento que la contradice”²⁴. Nietzsche ya sabe desde hace mucho tiempo que la apariencia estética no se sostiene sobre un fundamento metafísico.

Por ello, Menke necesita echar mano de otro pasaje de la obra de Nietzsche que sirva mejor a sus propósitos de distinguir entre fuerza y facultad. Lo encuentra en el *Crepúsculo de los ídolos*, en el pasaje dedicado a la psicología del artista, donde Nietzsche vuelve a reivindicar el estado fisiológico de la embriaguez como condición de cualquier hacer y contemplar estéticos²⁵. Menke, no obstante, no tiene en cuenta un cambio importante que se ha producido en el pensamiento de Nietzsche respecto a lo sostenido por él en *El nacimiento de la tragedia*, a saber: que la embriaguez no solo es propia de lo dionisiaco, sino también de lo apolíneo. Nótese que Nietzsche dice que la embriaguez es condición de posibilidad de cualquier *hacer y contemplar* estéticos. Podemos interpretar la contemplación estética como el *estar enredado en la belleza de la apariencia*, mientras que el hacer estético está ligado a una actividad creadora, al hacer artístico que siempre necesita de la embriaguez.

La creación, igual que se postulaba en *El nacimiento de la tragedia*, necesita de la embriaguez. El arte consiste entonces en tener que transformar las cosas en algo perfecto. El clasicismo de Nietzsche es aquí patente, clasicismo que presupone la fuerza apolínea que *obliga* al artista a transformar las cosas en algo perfecto. Pero la embriaguez *no es* una actividad, como Menke interpreta, sino un estado, como se ve bien en otra cita del mismo pasaje del *Crepúsculo de los ídolos* utilizado también por el pensador de la tercera generación de la escuela de Fráncfort, cuya antropología estética estamos criticando:

En el estado dionisiaco (...) lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza del representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica e histrionismo²⁶.

Como se ve claramente en esta última cita, una cosa es el estado y otra la fuerza (¡la facultad, la capacidad!) de representar. A mi juicio, el párrafo muestra

24 MENKE, Christoph, *Fuerza, un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 94.

25 NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 96.

26 NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, op. cit., p. 98.

claramente que el pensamiento de Nietzsche no puede, como Menke pretende, apoyar su antropología estética, su proyecto de fundamentar la diferencia entre fuerza (oscura) y facultad (clara). Otra cosa es que el pensamiento de Nietzsche se pueda usar para fundamentar la diferencia entre la facultad del artista y las facultades cognoscitivas y morales racionales. Pues este es precisamente uno de los objetivos centrales del pensamiento de Nietzsche. La praxis del artista no es la praxis racional, consciente, reflexiva, finalista, cuya mejor descripción es la que hemos visto más arriba con Bertram. En esto sí tiene razón Menke, pues, en efecto, la acción del artista nietzscheano no es la acción del sujeto racional: “El desencadenamiento de las fuerzas de la embriaguez consiste justamente en su ir más allá del estado de agregación de las facultades autoconscientes en la acción guiada por finalidades”²⁷.

Ahora bien, esto no autoriza a Menke a distinguir entre la estética de la facultad y la estética de la fuerza, tanto más cuanto que todas las citas en las que se basa proceden de la descripción que hace Nietzsche de lo que a su entender acontece en la representación trágica griega. En la representación trágica el actor no queda “engullido completamente por la embriaguez”²⁸ gracias, según Nietzsche, a su capacidad apolínea de representar. El actor de la tragedia es el *hombre dionisiaco representado, apolíneamente representado*. El arte trágico griego permite experimentar el impulso destructor dionisiaco sin aniquilar al que lo experimenta; lo defiende de la barbarie dionisiaca (de la liberación total de fuerzas disolutivas propia de las orgías desenfrenadas, de las guerras, de la muerte). La barbarie dionisiaca es destrucción pura; el arte dionisiaco, en cambio, puede *representar* el estado de embriaguez dionisiaca.

A mi juicio, el acierto de Menke ha consistido en haber hallado una fórmula para describir el estado del artista: el artista *puede no poder, es capaz de no ser capaz*²⁹. Sin embargo, su interpretación de los textos de Nietzsche es errónea cuando afirma, basándose en ellos, que “el artista es facultad autoconsciente y fuerza desencadenada en la embriaguez”³⁰, pues la facultad es la fuerza y, por tanto, no hay transición de la una a la otra, ni de la otra a la una. La transición se da desde un estado a una fuerza

27 MENKE Christoph, *Fuerza*. Un concepto fundamental de la antropología estética, op. cit., p. 96.

28 NIETZSCHE, Friedrich, “La visión dionisiaca del mundo”, en NIETZSCHE., *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 245.

29 Cfr. GARCÍA DÜTTMANN, Alexander, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Surhkamp, Fráncfort del Meno, 2000, p. 25 (“No sé lo que hago cuando empiezo a cantar, pues no sé que soy capaz de cantar”) y p. 27 (“Por lo tanto tal vez es más fiel a su destino aquel cantante que tiene la facultad de la pasividad, de la inacción o del reposo, una capacidad de no-ser-capaz”), *apud* MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 97. Al hacer esta mención a García Düttmann, Menke reconoce implícitamente que la expresión procede de este.

30 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 97.

o facultad de representación. Ese estado puede ser, más o menos, adecuadamente descrito, como hace García Düttmann, como pasividad o inacción o reposo, *como capacidad de no-ser-capaz*. Esta *capacidad* (mejor sería decir: este estado) no puede entenderse, si atendemos a la descripción hecha por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y por García Düttmann en el texto citado, como la oposición entre *facultad autoconsciente* y *fuerza desencadenada en la embriaguez*. La fuerza es la *facultad* del artista dionisiaco, la facultad del cantante del que nos habla García Düttmann, pero también la del artista apolíneo configurador de formas, que tiene que transformar las cosas en algo perfecto. Es el poder (la facultad, la capacidad) que posee el artista de poder no-poder, de ser capaz de no ser capaz.

Visto así, no se trata, como Menke sostiene, de una relación paradójica entre fuerza y facultad. Por tanto, la distinción entre la acción racional orientada a fines y la acción del artista no se puede basar en una relación paradójica entre fuerzas y facultades. La acción del artista es distinta de la acción racional orientada a fines, pero es acción. Transformar estéticamente la praxis significa, según Menke, “quebrar el dominio del concepto de acción (y todos los conceptos subsidiarios de él: finalidad, razones, intención, facultad, autoconciencia, etc.) sobre el hacer”³¹. Es decir, romper con eso que Bertram llama *praxis humana*. Y también significa ser activo de otra manera, es decir, vivir. Pero entonces no se trata solo de una transformación de la praxis, sino de una revolución en la praxis racional y en la propia concepción de la razón y de las facultades y del hacer. Tiene que ver con que comprendamos que los fines de la praxis son exteriores a la vida, que la vida no tiene fines predeterminados por la razón y que, por tanto, no le podemos imponer *el bien* a la vida. Esto es lo que podemos aprender de los artistas con Nietzsche, y no un conflicto entre facultades y fuerzas. Se trata más bien de no olvidar el origen artístico de la facultad racional.

La distinción entre fuerza y facultad no se sostiene, tal y como Menke la piensa. Tampoco se sostiene apelando a los textos en los que Nietzsche describe el hacer del artista. Igualmente problemáticas son las consecuencias éticas y políticas que Menke extrae de aquí, apoyándose en los puntos de vista radicales del Nietzsche maduro. De la crítica radical de Nietzsche al ordenamiento social, práctico y moral, no se pueden sacar consecuencias éticas y políticas que no impliquen la destrucción del orden moral. La crítica de Nietzsche a la acción moral implica la puesta en cuestión del sujeto como responsable de sus acciones y, por tanto, el cuestionamiento de la acción orientada a la consecución de fines o propósitos. Frente a la consideración moral del mundo, Nietzsche plantea su consideración extramoral, construida desde el punto de vista estético. A diferencia de la acción moral, el hacer estético permite que las fuerzas operen libres de toda finalidad, como ocurre en la vida desnuda, donde no hay moral,

31 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 98.

ni fines, más allá de la propia vida. Hago notar que los dos ejemplos —extraídos de los textos de Nietzsche— en los que se basa Menke para exponer el movimiento vital, frente a la consideración moral y la acción finalista, proceden de la vida animal. Por un lado, no tiene sentido imputar al ave de rapiña que devore pequeños corderos en lugar de custodiarlos³² (yo añadiría un caso más extremo aún: no se le puede imputar responsabilidad moral a un león por comerse sus cachorros cuando tiene mucha hambre e incluso cuando no tiene hambre). Por otro lado, la acción no finalista de un cangrejo ciego, que Nietzsche compara con el hacer del genio: “El genio es como un cangrejo ciego, que incesantemente tantea en todas direcciones y *ocasionalmente* captura algo; sin embargo, no tantea a fin de capturar, sino porque sus extremidades tienen que moverse de un lado a otro”³³.

Esta manera de actuar sería propia, según Menke, del cangrejo ciego, del genio y *también del hacer humano*. De esta identificación —desde mi punto de vista carente de fundamento— Menke extrae su *antropología estética*, la razón de ser de la misma, es decir, la distinción entre fuerza y facultad: “Contrariamente a la acción —escribe Menke—, en el hacer estético el sujeto no realiza sus fines por medio de sus facultades, sino que permite que sus fuerzas operen libres de toda finalidad”³⁴.

Así pues, afirma, con ello, algo que Nietzsche no sostiene, a saber: que las facultades (capacidades) implican acciones morales que va contra el movimiento vivo. Es verdad que el pensamiento de Nietzsche, su reivindicación de la vida frente a la moral, se basa en la constatación de que la vida no persigue fines morales. La moralidad es algo que añadimos nosotros por encima de la vida. En esto Nietzsche tiene razón. El león no es responsable por comerse a sus cachorros, pero nosotros sí somos responsables de nuestros hijos y, al menos, de las personas que están a nuestro alrededor. Si se asumen los presupuestos de Nietzsche en toda su radicalidad, no hay modo de volver a componer el puzle, como Menke pretende. A Nietzsche esto le preocuparía bien poco, porque era un creador y actuaba como creador. Le importaba su punto de vista, aunque ello supusiera tirar por la borda a la humanidad entera tal y como se ha desarrollado hasta aquí. Menke asume el pensamiento más extremo de Nietzsche, sin atisbo de crítica, y esto lo lleva a formular su teoría como una oposición

32 NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*, p. 70 (“Los cuatro grandes errores”) y pp. 54 y siguientes (“La ‘razón’ en filosofía”). Además, para exponer la crítica general de Nietzsche a la moral y a la acción finalista, Menke recurre además a otros conocidos textos de Nietzsche sobre el tema: *La genealogía de la moral*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, pp. 51-53 y *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, traducción de Germán Cano Cuenca, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 132-134.

33 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos II (1875-1882)*, traducción de Manuel Barrios y Jaime Aspiunza, Tecnos, Madrid, p. 496. *Apud* MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, *op. cit.*, p. 100.

34 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, *op. cit.*, p. 101.

radical entre fuerza y facultad, como si la acción según fines fuese incompatible con la expresión de fuerza, como si la expresión de fuerza fuese incompatible con la creación de fines y con la acción según fines, como si la moralidad no fuese ella misma una grandiosa creación sublime, como si las fábulas que narran la vida de los dioses no fuesen un prodigio de la imaginación, como si Dios y la voluntad de verdad no fuesen invenciones colosales, como si la *fantasía* con que culmina la tradición metafísico-cristiana de Occidente —realizada en un Estado democrático de derecho que, para merecer ese nombre, debe ser también social—, según la cual todos (y todas, se diría hoy) somos iguales y libres, no fuese el único lugar del espacio cósmico donde merece la pena *vivir*.

Otra cosa es que Nietzsche no tenga buenas razones para construir un pensamiento tan radical. Las tiene y de ellas me voy a servir también para seguir interpretando el pensamiento de Menke. Pero, como he dicho, la demostración de que fuerza el asunto está en su equiparación de la acción del cangrejo ciego, el genio y el hombre, contra el propio Nietzsche. Nietzsche había reservado el calificativo de *humano* para ese extraño que ha estado cobijándose a lo largo de varios milenios a la sombra de Dios, el Bien, la Verdad y la Belleza. Para Menke, en cambio, inopinadamente, la acción (mejor: la actividad) propiamente humana es la misma que la del cangrejo ciego y la del genio. Contrariamente a la acción según fines, se trataría, también en el caso del hacer humano, de “movimientos en los que se descarga una fuerza”³⁵. En palabras de Menke: “Esto vale no solo para el cangrejo y el genio, sino para el hacer humano en general”³⁶.

Fuerza es un concepto fundamental de la antropología estética si se acepta esta equivalencia. Pero ella es, como he dicho, más que problemática y dificulta la aceptación de la posición de Menke. La identificación entre el hacer del genio y el hacer humano en general no es sostenible. Sería mejor, a mi juicio, seguir haciendo un uso de *humano* compatible con el pensamiento de Nietzsche, de modo que *inmoral* —en el sentido de Nietzsche— venga a significar *inhumano* y no, como se sigue de la lógica de Menke, *humano*. Es mejor utilizar la palabra *humano* en el sentido que le da Tugendhat, contra la propia argumentación de Menke: *ser bueno “en cuanto ser humano”*³⁷ quiere decir *desarrollar, poseer y ejercer virtudes morales como la justicia o el respeto*. El bien como bien práctico y social implica una conexión entre las virtudes morales de los sujetos y las prácticas sociales, entre lo que es bueno para el sujeto y lo que es bueno para la sociedad (la moralidad de la moral, la “eticidad de

35 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos I (1875-1882)*, op. cit., p. 506.

36 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 101.

37 TUGENDHAT, Ernst, *Lecciones de ética*, traducción de Luis Román Rabanaque, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 58.

las costumbres³³⁸). Es apropiado, por tanto, aplicar el calificativo de *humanas* a estas acciones frente al hacer del genio o del artista, que no es propiamente humano, sino más bien inhumano e inmoral, en el sentido de no-humano y no-moral. En efecto, no se puede aplicar el calificativo de *moral* o *humano* al hacer del artista que veíamos en *La ciencia jovial*, ese despreocupado perderse en la superficie de las cosas, ni tampoco al artista trágico embriagado del que habla Nietzsche en *Crepúsculo de los ídolos*, ni tampoco a la creación de sí mismo que Nietzsche atribuye a Goethe.

Cabría, en todo caso, asociar el uso de *humano* en el pensamiento de Menke con el uso que del término hace Hegel en las *Lecciones sobre la estética*. Una vez que el arte ha cedido todo su contenido esencial a la religión y a la filosofía (es decir, después de haber cumplido su misión histórica, que ha consistido en manifestar sensiblemente la idea), una vez llegado a su fin, el arte no deja, según Hegel, de existir. Sigue habiendo arte, pero ahora su contenido es “lo humano³³⁹”, esto es, los infinitos modos en los que los individuos, que siguen incorporándose a la vida —y seguirán incorporándose, ¿en un proceso de eterno retorno de lo mismo?— viven su vida. Además, es digno de mención en este contexto que uno de los artistas que Hegel tiene en cuenta en este “arte después del fin del arte” es precisamente Goethe.

Ahora bien, si critico el uso que hace Menke del concepto de lo humano es más bien para poder afirmar con él la tesis con que continúa sus razonamientos acerca de la partición que se encuentra en el bien, tan fuertemente criticada por Bertram. El bien del artista no es el bien práctico del hombre; la libertad del artista se opone muchas veces a las prácticas sociales guiadas por el bien común. Antoni Marí refiere a esto en un texto muy atinado sobre el genio:

Es la figura del artista perfecto en la que se recogen los atributos y cualidades de un modelo de humanidad que sobrepasa los límites de lo que es meramente humano (...). El genio, como héroe, se enfrenta a las convenciones que la sociedad tradicional ha ido recogiendo y construyendo en su devenir: convenciones que bajo la forma de ley, regla o norma, limitan o dificultan la

38 “Sichtlichkeit der Sitten”, NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, *op. cit.*, p. 67. *Apud* Menke, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, *op. cit.*, p. 107.

39 HEGEL, Georg W.F., *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2007, pp. 441 y ss. Se trata del epígrafe “El final de la forma artística romántica”, donde Hegel plantea que el contenido del arte a partir del momento en que el arte ha cumplido su misión histórica, es decir, a partir del momento en que ha dejado de tener un contenido esencial, es “lo humano”. Para un estudio pormenorizado de este asunto, cfr. ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, *op. cit.*, pp. 135-148 (capítulo VII, “Hegel, Danto: el fin del arte, el fin de la filosofía”).

plena realización de la persona humana sometiendo su libertad en razón de un consenso universal tácitamente admitido y asumido⁴⁰.

Así pues, desde este punto de vista, desde la aceptación de la aplicación del término *humano* al contenido del arte que se sigue practicando *después del fin del arte*, se puede aceptar la tesis menkeana de la división en el bien. Sin embargo, esto supone una corrección muy importante de toda la filosofía hegeliana, el punto en que Nietzsche como pensador puede corregir al gran pensador que fue Hegel. En esto, desde mi punto de vista, la posición de Menke se vuelve central para la escuela de Fráncfort, pues abre una puerta para sacar el pensamiento de Adorno del callejón sin salida a que lo condujo, por circunstancias históricas bien conocidas, su carga negativa y, al mismo tiempo, supera las limitaciones de la posición de Habermas, quien nunca ha llegado a entender la deriva nietzscheana del pensamiento, o de Honnet, cuya teoría del reconocimiento se empantana en la dialéctica hegeliana, desde donde no se puede llegar a hacer justicia —esquílea, no poética— al hacer del artista, que nunca será acción práctica, ni social, ni ética, ni política.

40 MARI, Antoni, *El entusiasmo y la quietud*, Tusquets Editores, 1998, p. 123. Mi agradecimiento, de nuevo, a Santiago Rebelles por haberme dado a conocer este pasaje tan importante para conectar la *necesidad* que tiene el artista de romper con las convenciones sociales; es la *demonstración*, por tanto, de que el bien está dividido.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org

Normas para la presentación de artículos a ser publicados en
Revista de Filosofía
del Centro de Estudios Filosóficos "Adolfo García Díaz",
Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia

1. **Extensión máxima:** Para artículos, 9.000 palabras; para notas y comentarios, 2.500 palabras.
2. **Caracteres:** Utilizar únicamente caracteres latinos, en presentación normal o, para destacar, en cursivas.
3. **Encabezamiento:** Solamente el título del artículo (en castellano y en inglés).
4. **Hoja de información (aparte):**
 - 4.1. Título del artículo.
 - 4.2. Nombre y apellido del autor, institución, ciudad, país.
 - 4.3. Dirección postal, teléfono y dirección electrónica del autor (a pie de página).
 - 4.4. **Declaración del autor, del carácter inédito de su trabajo.**
 - 4.5. **Resumen (sólo para artículos - debe aparecer también en el artículo mismo):**
 - 4.5.1. Extensión máxima de 100 palabras.
 - 4.5.2. Redacción impersonal, evitando abreviaturas y símbolos.
 - 4.5.3. Enunciar, al final del resumen, hasta cinco **palabras clave** que den cuenta del contenido del artículo.
 - 4.5.4. **Idioma:** el mismo en el que se escribe el artículo. Consignar adicionalmente una **traducción al inglés (abstract)**, incluyendo título y palabras clave.
5. **Título y subtítulo:** en letra negrita (no en mayúsculas).
6. **Citas:** Entre comillas, usándose las cursivas sólo para destacar. Citas de más de doscientos ochenta caracteres (con espacio) irán sangradas.
7. **Notas:**
 - 7.1. A pie de página, con numeración consecutiva a través de todo el trabajo.
 - 7.2. **Referencias bibliográficas:** No se aceptará bibliografía al final del artículo, sino solamente referencias bibliográficas en nota, según los siguientes modelos:
 - 7.2.1. **Libros:** Apellido del autor (en mayúscula), nombre del autor, título del libro (en cursiva), traductor, editorial, ciudad, año, páginas citadas.
 - 7.2.2. **Capítulos de libros o colaboraciones:** Apellido del autor (en mayúsculas), nombre del autor, título del capítulo o colaboración (entrecorillado), 'en', título del libro (en cursiva), traductor, editorial, ciudad, año, páginas citadas.
 - 7.2.3. **Artículos de revistas:** Apellido del autor (en mayúsculas), nombre del autor, título del artículo (entrecorillado), nombre de la revista (en cursiva), volumen y/o número, año, páginas citadas.
8. **Consignación:** Enviar, o una copia impresa junto con una versión digital (CD), o un archivo adjunto a correo electrónico.
9. **Reseñas bibliográficas:** Las reseñas enviadas a publicación deben ser de libros relacionados con la investigación y la reflexión filosóficas que no tengan más de cinco años de haber sido publicados. Las reseñas han de tener carácter crítico. Deben indicar título del libro, nombre del autor, editorial, ciudad, año de publicación y número de páginas. Al final de la reseña, el autor de la misma debe indicar su nombre, la institución a la cual pertenece y el país donde está ubicada.



Revista de Filosofía Universidad del Zulia

Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"



Recepción de Artículos

Revista de Filosofía, fundada en 1972, es una publicación arbitrada cuatrimestral, incluida en varios registros internacionales (*The Philosopher's Index*, *Repertoire Bibliographique de la Philosophie*, *Ulrich's*, *FONACIT*, etc.). La Redacción de *Revista de Filosofía* recibe contribuciones inéditas-artículos (estudios, ensayos, investigaciones históricas de la filosofía), notas o comentarios, reseñas bibliográficas- sobre temas de cualquier área de la filosofía. La publicación de los textos recibidos es decidida por un Comité Editorial, asesorado por un Comité de Árbitros especializados. La respuesta sobre la posibilidad de publicar el texto enviado se dará en un plazo máximo de cuatro meses a partir de su recepción. Las contribuciones deben ser elaboradas de acuerdo a las *Normas de Presentación* que aparecen en las páginas finales del número más reciente de la revista. Para más información, comunicarse a través de la dirección electrónica revifilo@gmail.com

Las contribuciones pueden enviarse a la siguiente dirección postal:

Revista de Filosofía

UNIVERSIDAD DEL ZULIA - Centro de Estudios Filosóficos "Adolfo García Díaz"
Nuevo Edificio de la División de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación
Apartado 526, Maracaibo 4011, VENEZUELA

CONDES



Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico

MAC



Vicerectorado Académico
Universidad del Zulia (LUZ)
República Bolivariana de Venezuela

CONDES Aliado firme del investigador

OBJETIVOS DE DESARROLLO

- Consolidar una plataforma de investigación en LUZ que ofrezca al país y a la comunidad científica avances y resultados de investigación científica innovadores y comprometidos con el entorno social.
- Generar y desarrollar conocimiento competitivo y de alto valor social.
- Formar profesionales capaces de generar soluciones alternativas e innovadoras a los problemas del contexto venezolano y mundial a partir de una investigación científica rigurosa y exigente.
- Difundir los resultados y avances de la investigación científica que se cumple en LUZ a través de diversas estrategias (publicaciones, eventos científicos, intercambios, redes de cooperación, etc.)
- Lograr que todos los docentes a dedicación exclusiva y a tiempo completo de LUZ participen activamente en actividades de investigación.
- Generar vínculos y alianzas entre las unidades y grupos de investigación de LUZ y sus homólogos en las otras universidades y centros de producción de conocimiento de Venezuela y el mundo.
- Integrar la investigación científica y el posgrado en LUZ.

ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL

Comisiones CONDES

Para llevar a cabo sus funciones, el CONDES cuenta con la Comisión de Desarrollo Científico y

las, las cuales están conformadas por un delegado representante de cada Facultad y un delegado representante del Consejo Universitario.

Coordinación Secretaría

La Coordinación Secretaría preside ambas comisiones, las cuales forman un equipo y cumplen con las actividades planteadas para la aprobación y ejecución de cada uno de los programas de apoyo que este organismo financia, además de fijar lineamientos de políticas de investigación para el desarrollo y fomento de dichas actividades.

Departamento de Planificación, Gestión y Control

Se encarga de:

1. Planificar y gestionar adecuada y oportunamente las solicitudes de financiamiento de programas del CONDES, a fin de verificar el cumplimiento de los aspectos de carácter académico, así como la distribución presupuestaria de los recursos solicitados, previa a la evaluación de las Comisiones Técnicas del CONDES.
2. Asesorar de forma acertada a los delegados de las Comisiones y a la comunidad científica intra y extrauniversitaria respecto a los trámites y políticas del CONDES para el otorgamiento de subvenciones así como de brindar información sobre las decisiones tomadas.

Este Departamento cuenta con el apoyo de la Sección Evaluación de Proyectos el cual tiene bajo su responsabilidad la evaluación académico-administrativa de los diferentes programas que fi-

Departamento de Administración

Tiene a su cargo planificar y ejecutar los desembolsos financieros, para lograr la entrega oportuna de los requerimientos contemplados en las partidas a ejecutar por el investigador; cuenta con el apoyo de la Sección de Compras.

Sección de Compras:

Verifica, procesa y garantiza la adquisición de equipos y materiales de apoyo a la investigación.

Departamento de Divulgación y Relaciones Públicas

Es el responsable de:

1. Difundir los resultados de las investigaciones financiadas por el CONDES.
2. Organizar, coordinar y supervisar los eventos institucionales del CONDES.
3. Diseñar los diseños de divulgación relativos a la actividad científica generada en luz a fin de mantener informada a la comunidad universitaria.
4. Difundir información sobre políticas de investigación CONDES y de otros organismos promotores de la actividad científica a nivel nacional e internacional.

Departamento de Informática

Responde del Sistema Automatizado de Información sobre la Investigación en LUZ (SIINVELUZ) y de la presentación y actualización del sitio web: www.condesluz.org.ve. Asimismo, se encarga de velar por el funcionamiento de los equipos de computación utilizados en los departamentos del CONDES y de proveer a todos los usuarios de herramientas tecnológicas para el cumplimiento de sus funciones. Además de brindar asesoría necesaria a los usuarios del CONDES como a los investigadores, en términos de manejo y aplicación de software y hardware.

Departamento de Archivo

Clasifica, codifica y almacena toda la documentación que se recibe y se genera en el CONDES,

FINANCIAMIENTOS

Programas y Proyectos de Investigación:

Contribuye con el desarrollo de la investigación científica y humanística a través del financiamiento de los programas y proyectos de los miembros del personal Docente y de Investigación en LUZ.

Asistencia a Eventos Nacionales e Internacionales:

Promueve y apoya a la comunidad científica de investigadores a participar en diferentes eventos nacionales e internacionales con el fin de enriquecer la formación académica a través del intercambio entre países integrantes.

Organización de Eventos Científicos:

Este financiamiento es asignado a las diferentes facultades, siempre y cuando los mismos, estén involucrados en el desarrollo de las actividades de investigación.

Publicaciones de Revistas Arbitradas:

Para cumplir sus funciones de divulgación científica, el CONDES asigna fondos para la edición de revistas arbitradas, siempre y cuando cumplan con la rigurosidad científica exigida a nivel nacional e internacional.

Apoyo a la Investigación Científica Estudiantil:

El CONDES estimula y asesora la conformación de sociedades científicas estudiantiles. Financia la participación de estudiantes de pregrado en los programas/proyectos en condición de colaboradores y subvenciona la asistencia de los mismos a eventos científicos nacionales.

DIRECCIÓN:

Av. 1 Bello Vista con Galic 74, Edificio FUNDALUZ,
Piso 10 y 4. Maracaybo, Estado Zulia. Venezuela.
Código Postal: 4002. Tel. -luz: (0261)-4126860,
FAX: (0261)-4126860



Revista de Filosofía Universidad del Zulia

Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"



COMITÉ DE ARBITRAJE

Nombre del artículo:

Nombre del Evaluador:

Fecha:

Firma:

1. Evaluación: Marque con una equis (X) su opinión referente a los distintos aspectos aludidos:

	Valoración	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Parcialmente de acuerdo	En desacuerdo
L.1	El tema tratado es pertinente para la revista				
L.2	El trabajo posee originalidad				
L.3	La metodología empleada en el trabajo es adecuada				
L.4	El trabajo posee coherencia argumentativa				
L.5	El trabajo muestra fundamentación bibliográfica				
L.6	La redacción es clara				
L.7	El resumen es adecuado				
L.8	Las conclusiones se derivan de lo planteado en el trabajo				

2. De acuerdo con la evaluación realizada, el trabajo presentado puede ser recomendado como: estudio _____, ensayo _____ o artículo _____

3. Según su criterio el trabajo presentado puede ser:

Publicable _____

Publicable con modificaciones ligeras _____

Publicable con modificaciones sustanciales _____

No publicable _____

4. En caso de que su recomendación sea la de publicarlo con modificaciones (ligeras o sustanciales), por favor señale en la página adjunta cuales son.

5. En caso de que su recomendación sea la de no publicar el trabajo, por favor argumente ampliamente sus observaciones al respecto, con el fin de comunicar al autor, de forma clara, las razones del veredicto.

6. Observaciones.

Revista de Filosofía

Revista cuatrimestral

Centro de Estudios Filosóficos "Adolfo García Díaz"

Nuevo Edificio de la División de Postgrado.

Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia, Apartado 526

Maracaibo 4011, VENEZUELA

E-mail: revifilo@gmail.com

Suscripción Anual

Nombre: _____

Institución: _____

Domicilio: _____

Ciudad, estado, país: _____

Teléfono: _____ Fax: _____

Recuperación de costos de la Revista:

Deseo suscribirme a partir del N° _____

	<u>Nivel Nacional</u>	<u>Nivel Internacional</u>
Precio por número:	N° simples: Bs. 40,00/	US\$: 40,00
Suscripción Anual:	Bs. 120,00/	US\$: 120,00
Números anteriores:	N° simple: Bs. 20,00/	US\$: 20,00
Costo de flete por número:	Bs. 60,00/	



Anexo cheque a nombre de *Revista de Filosofía, CEF-LUZ*

Fecha: _____ Firma: _____



UNIVERSIDAD DEL ZULIA
Maracaibo, Venezuela

Rector
Jorge Palencia

Vice-Rectora Académica
Judith Aular de Durán

Vice-Rectora Administrativa
María Guadalupe Núñez

Secretaria
Marlene Primera



Consejo de Desarrollo
Científico y Humanístico (CONDES)

Coordinador-Secretario
Gilberto Vizcaino

Facultad de Humanidades y Educación

Decana
Doris Salas

Directora Escuela de Filosofía
Lorena Velásquez

Coordinadora Maestría en Filosofía
Yamarilis Quevedo

Director Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
José Alvarado